



**HAL**  
open science

## Rimbaud, Laforgue. Une poétique de la folie

Renaud Lejosne-Guigon

► **To cite this version:**

Renaud Lejosne-Guigon. Rimbaud, Laforgue. Une poétique de la folie. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA172 . tel-03375050

**HAL Id: tel-03375050**

**<https://theses.hal.science/tel-03375050>**

Submitted on 12 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**École doctorale 120 (littérature française et comparée)**

**Centre de recherche sur les poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle (CRP 19)**

**DOCTORAT**  
Littérature française

**RENAUD LEJOSNE-GUIGON**

**RIMBAUD, LAFORGUE. UNE POÉTIQUE DE LA FOLIE**

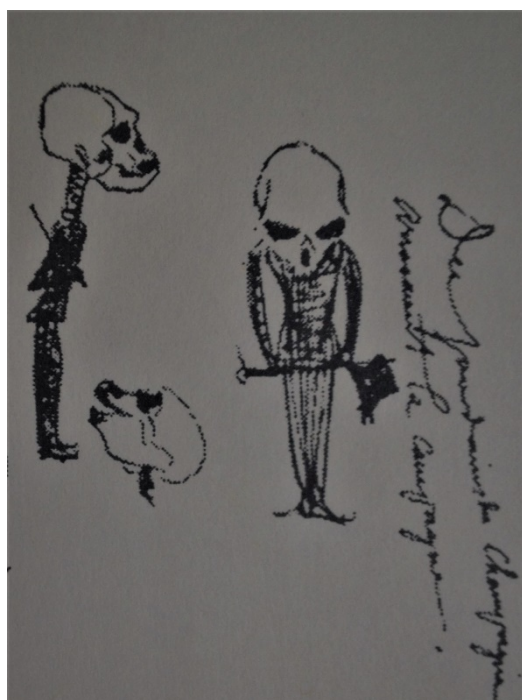
**Thèse dirigée par M. Henri Scepi**

Soutenue le 8 décembre 2017

**JURY**

Mme Anne Berger, Cornell University et Université Paris VIII-Saint-Denis, examinatrice  
M. Dominique Combe, École normale supérieure, examinateur  
M. Gérard Dessons, Université Paris VIII-Saint Denis, rapporteur  
M. Bertrand Marchal, Université Paris IV-Sorbonne, président du jury, rapporteur  
M. Henri Scepi, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, directeur de recherche  
Mme Claire White, University of Cambridge, examinatrice





Dessin de Laforgue. Petits personnages.  
N° 118 (classement Debaue),  
L, II, 1055 (planche XVIII)



## Rimbaud, Laforgue. Une poétique de la folie

Cette thèse examine l'œuvre poétique de Rimbaud et de Laforgue du point de vue de la catégorie de « folie ». La notion de folie a très souvent été mobilisée dans la première réception de tout un pan de la poésie écrite dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, pour étiqueter des textes considérés comme illisibles. À tel point qu'avec ses corollaires d'époques (manie, névrose, dégénérescence, hystérie), elle est devenue un véritable paradigme de lecture du texte poétique. La folie est envisagée ici non pas seulement dans sa définition médicale, mais aussi comme objet hybride, construit par une multiplicité de discours et de pratiques. On commence par une archéologie de ce discours médicalisant qui pathologise la poésie, pour montrer ensuite que la « folie » constitue bien une catégorie valide pour l'appréhension de la poésie rimbaldienne et laforguienne, mais qu'elle nécessite pour cela une théorisation nouvelle, indépendante de toute considération biographique ou psychologique. Part essentielle de l'écriture, la folie chez Laforgue, Rimbaud et leurs contemporains n'est plus la folie romantique – qui s'articulait aux catégories du grotesque ou du magisme inspiré. La folie poétique se fait méthode, « raisonné dérèglement » selon la formule paradoxale de Rimbaud, et traverse, en tant qu'expérience-limite, tout le trajet lyrique. En même temps, elle devient immanente aux corps, et au corps du texte. La folie romantique s'est immanentisée et textualisée. Poétique de la folie désigne ici un fait littéral, la manière dont le texte se trouve altéré par la folie, et réciproquement la manière dont en tant que poème ce même texte reconfigure la langue et la lecture, devenant par là un autre nom de la « folie » comme intempestivité, invention de catégories nouvelles, illisible devenant lisible. La folie ne désigne plus alors une pathologie, mais la force d'évènement de l'écriture même. Chez Laforgue et Rimbaud, cette dimension de bouleversement se déploie particulièrement dans trois champs : comme expérience radicale, la folie opère une altération et une *aliénation* du sujet ; comme effet rhétorique, elle entraîne un trouble généralisé de la syntaxe et du sens ; en tant que contre-discours et résistance à l'ordre établi (hystérie, idiotie, fureur) enfin, elle possède en elle-même une dimension politique, par laquelle elle s'articule à l'histoire comme événementialité.

Mots-clés : Arthur Rimbaud ; Jules Laforgue ; Folie ; Poétique ; Aliénisme ; Histoire de la médecine ; Genres littéraires ; Théorie de la lecture ; Études de genre ; Idiotie ; Hystérie.

## **Rimbaud, Laforgue: A Poetics of Madness**

This dissertation looks at the poetic works of Rimbaud and Laforgue from the point of view of “madness”. The category served as a label that was often applied by contemporary readers, including medics, to a corpus of poetry they considered to be illegible. Madness and its then quasi synonyms – mania, neurosis, degeneracy or hysteria – thus became no less than a general paradigm for reading poetry. We conceive of madness here not as a mere medical concept, but as a hybrid object, one that is constructed through multiple discourses and practices. The thesis first takes an archaeological look at this medicalisation of the reception of poetry. It then moves on to show that the category of “madness” can indeed be valid when it comes to understanding the lyric of Rimbaud and Laforgue, but needs new theorisation as a concept. Madness should no longer be considered as a biographical or even psychological category, but as pertaining to the text itself. A crucial part of the act of writing both for Rimbaud and for Laforgue, madness at the Fin de siècle had moved away from its definition in French romanticism, which saw it primarily as akin to the category of the grotesque or that of transcendent inspiration. Madness became a paradoxical method for poetry, according to the rimbaudian phrase “raisonné dérèglement” (“reasoned derangement”). As a limit-experience, madness proves to be at the core of a new poetic practice, while becoming immanent to the bodies as well as to the body of the text. Talking about a “poetics of madness,” we therefore conceive of madness as being primarily textual or literal. The poetic text is altered and displaced by madness, and conversely the text itself qua poem transforms the language it is written in and the categories of reading that are applied to it. In that sense, the text is necessarily mad in its essential untimeliness, since it invents the categories in which it can become legible. Madness thus no longer refers to a form of pathology, but rather designates poetic writing itself as a force and an event. Such a disruptive force is studied more particularly in three domains. As a radical experience, madness alters and literally alienates the subject. As a rhetorical effect, it brings about a major trouble within syntax and meaning. As a counter-discourse, finally, and a resistance to social order (in the cases of hysteria, idiocy, or fury), madness has an immediate political dimension to it, which connects it to history qua eventuality.

Keywords: Arthur Rimbaud; Jules Laforgue; Madness; Poetics; Psychiatry; History of Medicine; Literary Theory; Theory of Reading; Gender Studies; Hysteria; Idiocy.

*à la mémoire de Bernard Michaux*

*à Jean-Marie Gleize*

*et à Diane*





# Remerciements

Merci à Henri Scepi d'avoir accompagné ce travail depuis le commencement et pendant ces longues années.

Merci à Anne-Emmanuelle Berger, Dominique Combe, Gérard Dessons, Bertrand Marchal, et Claire White d'avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance.

Merci aux enseignants et chercheurs qui m'ont conseillé lorsque je cherchais à tâtons un sujet de thèse, en particulier – outre mon futur directeur de thèse – Éric Bordas, Bruno Clément, Gérard Dessons, Évelyne Grossman, Bertrand Marchal, Anne Simon. Merci aussi à Denis Mellier des remarques extrêmement éclairantes qu'il m'a faites suite à sa lecture de mon mémoire de Master II sur la folie et la littérature. Merci à Françoise Grellet d'avoir recommandé mon travail auprès de l'Université de Cambridge.

Merci à tous ceux dont j'ai suivi l'enseignement ou les groupes de travail. Mes souvenirs émus vont aux séminaires de Bertrand Marchal sur Nerval, Baudelaire, Mallarmé et Laforgue à la Sorbonne ; de Jacqueline Carroy sur l'histoire du rêve et de la psychologie à l'E. H. E. S. S. ; de l'équipe « Philosophie de la psychopathologie » de Paris V ; du groupe de recherches « Psychiatrie, psychologie, psychanalyse : histoires croisées » au Centre Alexandre-Koyré ; de Georges Didi-Huberman sur Godard et Eisenstein à l'Institut national d'histoire de l'art ; d'Henri Scepi sur les écritures symbolistes à la Sorbonne nouvelle ; et plus récemment de Nick White sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à Emmanuel College, Cambridge. Sans oublier le cours de Patrick Dandrey sur l'histoire de la mélancolie ainsi que les cours sur Rimbaud de l'année 2009, celui de Dominique Combe à Paris III et celui de Michel Murat à l'E. N. S.

Je n'oublie pas les heures passionnantes passées en compagnie de psychiatres cliniciens et de psychanalystes : merci à Franck Chaumon et à tous les membres du groupe « Pratiques de la folie » pour le séminaire de Sainte-Anne ; à Michel Caire pour son séminaire d'histoire de la psychiatrie de la rue de l'École de Médecine ; à Richard Rechtman pour les séances de travail « Anthropologie psychiatrique » à l'E. H. E. S. S. ; à Jean-Max Gaudillière et Françoise Davoine pour l'année passée en compagnie de la folie de Jack Kerouac ; à Jean-Marc Berthomé pour le séminaire d'épistémologie de la folie et les présentations de patients à l'antenne de l'Hôpital Maison-Blanche dans le XIX<sup>e</sup>.

Merci à ceux qui m'ont invité à parler à leurs colloques ou groupes de recherche : l'équipe Hopkins French Grads à Baltimore ; la Society of Dix-neuviémistes pour le colloque de Limerick en Irlande ; merci à Estelle Murail, Róisín Quinn-Lautrefin et Sara Thornton du séminaire de recherches victoriennes à l'Institut Charles-V d'études anglophones de Paris VII ; à Ewa Szypula pour la journée d'études de King's College London ; et enfin à toute la formidable équipe du séminaire Nineteenth Century French Studies à Cambridge pour l'écoute attentive et les questions bienveillantes sur mon travail.

Merci à la Fondation des Treilles d'avoir financé un an de mon long cursus de doctorat.

Merci à Julie Cheminaud de m'avoir communiqué sa thèse de philosophie inédite sur la physiologie de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle.

Merci à Sophie d'avoir relu ma vacillante traduction du néerlandais citée au chapitre 2. *Bedankt, bedankt.*

Merci à ceux de mes collègues, de Poitiers, Paris III et Cambridge, qui m'ont soutenu ces dernières années. Merci pour les longues discussions : qu'elles aient eu lieu dans le TGV pour revenir à la gare Montparnasse le mercredi soir, dans la Combination Room élisabéthaine de St John's ou au Maypole, elles ont aussi nourri ma réflexion. Merci à tous, cette thèse n'aurait pas été la même sans vous.

Ma gratitude immense à ceux qui ont relu certains chapitres de ma thèse. Bien-aimés lecteurs, je ne vous remercierai jamais assez : Aurélie, Mathias, Alexandra, Georgina, – et Diane plus que tout. Fiona bien sûr, pour l'introduction c'est-à-dire à la toute dernière minute et quand j'en avais le plus besoin. Merci enfin à ceux qui m'ont aidé à terminer la mise en forme de la bibliographie : Damir, Diane, Fiona, Stefano.

Merci à mes amis, pour leur patience, leurs encouragements, leur soutien. Vous tous, de Bari, Belfast, Beyrouth, Cambridge, Dublin, Édimbourg, Grenoble, Inverness, Lisbonne, Londres, Lyon, Madrid, Mende, Montreuil-sous-bois, Newcastle, Oxford, Paris, Poitiers, Rome, San Francisco, Santiago de Chile, Seattle, Séoul, Tel Aviv, Tokyo... et ailleurs : je ne peux pas vous nommer tous, mais sachez que je n'oublie pas que je vous dois d'être parvenu à écrire ces pages. Merci du fond du cœur.

Un merci tout particulier à celles et ceux dont les conversations ces derniers temps ont nourri ma réflexion sur la folie, la poésie, l'art, la philosophie ou l'histoire (et ici encore, pardonnez-moi si j'oublie certains d'entre vous) : Adam Yuet Chau, Alessio Santoro, Alex Dubilet, Alex Wong & Sarah Green, Alice Carré, Andrew Chen, Aude Leblond, Aurélie Moioli, Becca Sugden, Benedek Kruchio, Benoît Houzé, Bernard Michaux †, Cédric Potard, Damiano De Pieri, David Midgley, David van der Linden, Dominique Bernon, Elena Giusti, Estelle Murail, Fiona Lejosne, Georgina Evans, Huw Grange, Jacques Vigier, Jessie Hock, Juan Pablo Robledo del

Canto, Justin Pearce, Lamia Balafrej, Ludwig Crespín, Manucha Lisboa, Maria Brander de la Iglesia, Mathias Verger, Mathias Sieffert, Mira Younés, Mishka Sinha, Nick White, Ornit Shani & Fredrik Galtung, Pat Boyde, Paul Blanquart, Robert Tombs, Simon Szreter, Stacey McDowell, Stefano Miraglia, Sylvie Jouan, Sylvana Tomaselli, Véronique Samson & Edward Lee-Six., Yan Brailowsky, Yannick Pierrisnard, Zoé Pont...

Et tout particulièrement à Alexandra Vukovich, Laurent Prost, Makoto Tominari, Nicolas Giral et Tom Stammers pour nos bavardages à n'en plus finir et jusqu'à des heures indues.

Merci à ceux qui m'ont accueilli dans mes pérégrinations et ont rendu mes séjours ici et là plus doux : Michel & Christiane et Juliette & Nima à Poitiers ; Tom, Aude, Laurent, Mathias & Aurélie, Régine & Patrick et Paul à Paris quand je n'y habitais plus.

Merci à toute ma famille (avec une mention toute spéciale pour Chloé, Manon et Sacha du petit groupe What's app...). Je songe, en terminant ce travail, à ceux de mes grands-parents qui nous ont quittés depuis que j'ai commencé ma thèse.

Merci infiniment à mes parents, qui ont supporté les errements et les sautes d'humeur habituelles du thésard, m'ont aidé, encouragé et soutenu dans mes efforts, constamment, à bout de bras, et jusqu'aux derniers jours. Merci, merci, pour tout.

Merci infiniment à ma petite sœur, Fiona, et à Stefano : pour votre soutien indéfectible, votre accueil, les longues conversations à Venise, Alba, Lyon, Paris, Cambridge, Rome... Merci à vous deux pour tout cela, et pour la musique, le cinéma, la vodka polonaise, les quiches ardéchoises et les pâtes ligures.

Diane, cette thèse t'est tout naturellement dédiée. Sans toi elle n'aurait eu ni sens, ni existence. Pour les discussions interminables, le bout de chemin parcouru ensemble, pour tout ce qui nous a fait ce que nous sommes aujourd'hui, je ne te remercierai jamais assez.

*Last but not least*, merci Damir, merci, pour ces derniers mois, ta patience, toute l'affection et le soutien dans les moments difficiles et les autres moments aussi. C'est à toi que je pense en inscrivant le point final de ces pages : Дамка, спасибо тебе от всего сердца.



# Abréviations

**R** : Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux et A. Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, un volume.

**L** : Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, édition chronologique intégrale, éd. collective, Lausanne, L'Âge d'homme, trois volumes : t. I, 1860-1883 (1986) ; t. II, 1884-1887 (1995) ; t. III, œuvres et fragments posthumes (2000).

Les références sont données de la manière suivante : pour Rimbaud, R, suivi du numéro de page ; pour Laforgue, L, suivi directement du numéro du volume en chiffres romains puis du numéro de page en chiffres arabes. Exemples : « Dévotion » (R, 314) ; « Air de biniou » (L, II, 261).

**AMP** : *Annales médico-psychologiques (Annales médico-psychologiques. Journal de l'anatomie, de la physiologie et de la pathologie du système nerveux)*, Paris, Fortin et Masson, périodique créé en janvier 1843 par Baillarger, Cerise et Longuet.

**AHPML** : *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, Paris, Jean-Baptiste Baillière, périodique créé en 1829 par Esquirol, Leuret, Parent-Duchâtelet, Villermé etc. sous l'égide de la Société d'hygiène publique industrielle et sociale.

**Ps** : *Parade sauvage. Revue d'études rimbaldiennes*. Revue fondée en 1984. Jusqu'à 2011, le lieu d'édition est : Charleville-Mézières (Musée-Bibliothèque Arthur-Rimbaud) ; depuis : Paris (Classiques Garnier). Directeurs de rédaction actuels : D. Saint-Amand et R. St. Clair. Vingt-sept numéros parus entre 1984 et 2017.

*Nota :*

Les mentions « *op. cit.* » en notes de bas de page renvoient à un ouvrage déjà cité dans le même chapitre de la thèse : pour une meilleure lisibilité des références en notes, dans chaque chapitre la première mention d'un ouvrage ou d'un article donne le titre et sa référence en toutes lettres.



# Introduction

– C’est Rousseau qui était délirant, et tout son langage par voie d’effet.  
– Nous parlions de l’œuvre.  
– Mais Rousseau au moment précis où, la plume à la main, il traçait les lignes de sa plainte, de sa sincérité et de sa souffrance ?  
– Cela est une question de psychologue. Non la mienne, par conséquent.

(Michel Foucault)<sup>1</sup>

Il faut pourtant déclarer au préalable qu’une telle étude diffère d’un traité médical, entre autres choses en ceci : que la fréquence de certains thèmes morbides dans une période littéraire déterminée n’est pas considérée comme indication absolue d’un état psychopathologique chez les auteurs analysés. (...) Nous étudions les sources littéraires et non pas – faut-il le dire ? – des ressemblances dues à des causes psychologiques (...)

(Mario Praz)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Foucault, « Introduction », in J.-J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, Paris, Armand Colin, 1962, pp. VII-XXIV, rééd. in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, texte n° 7 (pp. 200-217), p. 217.

<sup>2</sup> M. Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature française. Le romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, rééd. Gallimard, 1998, p. 14.



Le peintre avait entendu dire que Vinteuil était menacé d'aliénation mentale. Et il assurait qu'on pouvait s'en apercevoir à certains passages de sa sonate. Swann ne trouva pas cette remarque absurde, mais elle le troubla ; car une œuvre de musique pure ne contenant aucun des rapports logiques dont l'altération dans le langage dénonce la folie, la folie reconnue dans une sonate lui paraissait quelque chose d'aussi mystérieux que la folie d'une chienne, la folie d'un cheval, qui pourtant s'observent en effet.

(Marcel Proust)<sup>1</sup>

## I. Illisibilité et lisibilité : le problème de la folie en poésie

### *I. A. Illisibilité et folie*

Étudier les rapports entre poésie et folie chez Rimbaud et Laforgue ne va pas de soi. Contrairement à Nerval, par exemple, ces deux poètes n'eurent pas directement affaire à l'aliénisme et ne furent jamais enfermés pour maladie mentale. Il ne viendrait à l'idée de personne aujourd'hui de penser que ces deux poètes furent fous. Pourtant cette idée, supposée spontanée, selon laquelle Rimbaud ou Laforgue (ou encore Mallarmé, Verlaine, etc.) n'étaient pas fous, a en réalité une

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, II, *Un amour de Swann* (1913), in *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1987-1989), p. 211.

histoire. L'évidence d'un tel jugement n'est qu'apparente et n'aurait pas été partagée par la plupart des lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout à l'inverse, presque tous les contemporains de ces poètes considéraient plutôt, avec une « spontanéité » en réalité tout aussi historiquement déterminée, que leurs poèmes avaient *manifestement* été rédigés par des malades. Devant une poésie aussi illisible, on fit régulièrement appel à l'étiquette de folie, indexant ainsi ces écritures nouvelles sur différentes catégories propres à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : démence<sup>1</sup>, dégénérescence<sup>2</sup>, détraquement<sup>3</sup>, etc. En 1946 encore, un médecin, Jean Fretet, pouvait intituler *L'aliénation poétique* un livre consacré à Mallarmé, Rimbaud et Proust<sup>4</sup>.

Aussi étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle un certain nombre de poètes furent lus par leurs contemporains, du fait de leurs écrits, comme cliniquement « fous ». En tentant de mettre au jour les conditions épistémologiques qui rendirent possibles de telles lectures, il s'agira d'étudier cette différence de perception : écart qui sépare deux types de réactions « spontanées » face à ces textes, à cent ans de distance. Une certaine évidence s'est défaite, et cette disparition rend à leur tour illisibles *pour nous*, aujourd'hui, ces lectures incriminantes voyant de la folie partout dans ce corpus : illisibles au point qu'elles sont bien souvent oubliées par les critiques ou historiens de la littérature, de sorte qu'un spécialiste de l'œuvre rimbaldienne, Pierre Brunel, a pu écrire avec témérité que « Rimbaud n'a jamais été déclaré malade de l'esprit »<sup>5</sup>.

Si, comme le remarque Derrida dans « Cogito et histoire de la folie »<sup>6</sup>, ce qu'on appelle « folie » n'est pas l'autre « du » logos, mais toujours l'autre d'un régime de logos bien particulier, il nous faut donc bien constater que quelque chose nous sépare aussi bien de cette « rationalité » que de cette « folie » qui étaient celles des années 1870. Nous n'appelons plus « fous » ces textes que

---

<sup>1</sup> Avec B.-A. Morel (*Traité des dégénérescences [...]*, Paris, Baillière, 1857), la démence devient la phase terminale de toute folie.

<sup>2</sup> À partir des années 1860, ce mot devient un quasi-synonyme de folie, ou du moins sa cause principale – voir p. ex. Dallemagne : dans la mesure où la folie « a ses origines essentielles dans l'émotivité morbide, en montrant à la base des états dégénératifs les troubles de l'émotivité, nous avons donc renforcé les liens de la dégénérescence et de la folie » (*Dégénérés et déséquilibrés*, Bruxelles, 1895, p. 590). Voir à ce propos notre chapitre 1 ci-dessous.

<sup>3</sup> Sur le détraquement, voir nos chapitres 1 et 2.

<sup>4</sup> J. Fretet, *L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust*, Paris, J. B. Janin, 1946.

<sup>5</sup> P. Brunel, « La folie dans *Une saison en enfer* », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994 (pp. 93-103), p. 93, formulation étrangement reprise par Yoshikazu Nakaji dans un article récent (« Rimbaud autocritique », in O. Bivort, éd., *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015 [pp. 91-103], p. 98). On verra que cette affirmation n'est pas défendable, même et y compris si on la limite à la réception correspondant à la période de la vie de Rimbaud proprement dite. Les deux critiques entendent sans doute par là que Rimbaud n'a jamais – contrairement à Hölderlin, John Clare, Nerval, André Gill, etc. – été enfermé dans une institution psychiatrique ; ce qui est une question tout à fait différente.

<sup>6</sup> J. Derrida, « Cogito et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Paris, Minuit, 1967, pp. 51-97.

beaucoup de médecins, journalistes, critiques ou simples lecteurs classèrent sans hésitation comme tels, et ce en fonction de catégories certes plus ou moins précises et subtiles selon les cas, mais suffisamment prégnantes en tout cas pour informer leur lecture des textes poétiques. Le présent travail tentera, en reconstruisant les soubassements de ces lectures, de mesurer cette différence et l'écart épistémologique et esthétique qui s'est creusé entre elles et nous. Cette exploration aura pour objectif de situer les enjeux *historiques* des rapports entre folie et poésie à l'époque de Rimbaud et Laforgue, afin de pouvoir étudier alors à nouveaux frais les aspects esthétiques et politiques de ces rapports. La question d'une poétique de la folie n'est pas séparable de la construction historique des discours sur la poésie et sur la folie, c'est-à-dire de la construction historique de ces objets – « poésie » et « folie » – et de leurs relations.

Si c'est bien la poétique de la folie qui fait l'objet de cette étude, nous entendrons d'abord le terme de « poétique » dans un sens large, qui permette d'envisager l'historicité du discours littéraire et son articulation aux discours non littéraires. Si la « poétique » engage l'étude des « discours », il est nécessaire d'étudier quels types de relations le discours littéraire entretient avec les autres discours. En cela notre travail portera, à travers la question de la folie, sur celle de la *lisibilité*. C'est pourquoi il débutera, à rebours, par l'archéologie d'une certaine il-lisibilité, en habitant cette tension entre deux évidences de lectures et l'intervalle qui nous sépare de la première réception de ces poètes.

## *I. B. Histoire, folie et discours*

Comment, en effet, a-t-on pu réduire – par exemple – les *Illuminations* à un ensemble de signes indiquant qu'Arthur Rimbaud souffrait de « manie », les *Complaintes* de Laforgue à un effet de l'« hystérie » de son auteur, la poésie en vers de Mallarmé à des symptômes de « démence » ? Comment de telles lectures sont-elles venues au jour ? En étudiant de telles lectures « pathologisantes » – si l'on peut oser ce néologisme – le risque serait de se contenter de colliger un

ensemble de *perles*, une sorte de « sottisier » flaubertien, activité peut-être divertissante mais qui occulterait les enjeux profonds que ces lectures rendent visibles. Plutôt que d'accumuler, du haut de notre position historique, des preuves de la bêtise de nos ancêtres, il faut envisager ce que ces réactions des contemporains de Mallarmé, Verlaine, Rimbaud ou Laforgue nous *apprennent* : expliquer cette réception, expliquer comment et pourquoi de telles manières de lire sont apparues. Cela implique de considérer l'historicité des discours sur la littérature. La question touche en effet non seulement à la réception de la poésie dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi à l'histoire et à la théorie de la lecture en général. Une telle étude permet ainsi, plus largement, d'interroger la nature de l'« historicité » d'une œuvre d'art.

Le problème de comprendre comment une certaine poésie a pu être lue comme un témoignage d'aliénation mentale apparaît donc d'abord comme un problème de poétique historique : quelles conditions épistémologiques et discursives ont rendu possibles de telles lectures ? En dégagant une archéologie de ces lectures, et en explicitant les structures qui les soutiennent, nous devons entreprendre moins une étude de réception qu'une étude des conditions de *possibilité* d'une certaine réception. Une telle archéologie implique une étude croisée des évolutions du discours sur la folie – en particulier du côté de la médecine, qui peu à peu s'annexe ou cherche à s'annexer le monopole des discours sur la folie – et du discours sur, et de, la poésie. Cette étude croisée est nécessaire pour poser de manière rigoureuse la question d'une poétique de la folie au sens restreint d'une écriture littéraire de la folie.

Ces études, qui faisaient des poèmes les symptômes de la folie de leurs auteurs, il s'agit à présent de les traiter nous-mêmes, à leur tour, comme des symptômes. Non pas en faire un sottisier, donc, mais y voir un précieux ensemble de signes. Comme le souligne Pascal Durand à propos du cas de Mallarmé accusé de maladie mentale :

À leur façon, ces perles sont des symptômes (...), de précieux indicateurs de l'énergie de rupture ayant animé l'écriture de Mallarmé. (...) Prendre acte des diagnostics dont son texte a fait l'objet, à son moment d'apparition, revient (...) à se donner les moyens de prendre à neuf la mesure de sa force d'effraction, des efforts que le poète a dû consentir et des risques qu'il a cru devoir prendre pour faire advenir contre bien des normes d'écriture une autre façon de dire et d'écrire<sup>1</sup>.

Mais symptômes de quoi ? Avant tout d'une certaine structure épistémologique et discursive dans laquelle certains textes poétiques devaient nécessairement, pour être lus, être rabattus sur le

---

<sup>1</sup> P. Durand, « La folie Mallarmé », in *Courrier du Centre international d'études poétiques*, janv.-mars 2000, « Regards sur Mallarmé » (pp. 7-27), pp. 9-10.

pathologique et la maladie mentale, parce qu'ils n'avaient pas, au sein d'une telle structure, de *place* ailleurs que dans cet « enfer » de bibliothèque. À travers ces exclusions et ces réductions, c'est ainsi un certain paradigme – épistémologique, métaphorique, linguistique, esthétique – qui se révèle : la structure qui, à une époque donnée, rend possible toute lecture.

Or, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, ce paradigme est à « dominante » médicale. D'après Marc Angenot, tout ce qui est « dit » dépend d'un certain état du « discours social »<sup>1</sup>. Ce dernier se définit comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société »<sup>2</sup>, ou plus précisément tout ce qui *peut* s'y dire ou s'y écrire : M. Angenot parle de « narrable », d'« opinable », en somme de « dicible »<sup>3</sup>. Les discours sociaux dominants offrent les cadres de ce qui peut être dit. On posera ici l'hypothèse, qui demeure implicite chez ce théoricien, que ces discours dominants déterminent également ce qui peut être vu et ce qui peut être lu. L'historien des discours parle de « gnoséologie dominante qui sert de “mode d'emploi” aux topiques de la doxa »<sup>4</sup> : mais c'est sans doute aussi toute la structure du sensible et de l'intelligible qui tend à se plier à ces articulations fixées par les discours sociaux. Lorsqu'un « discours social » devient « dominant », il fournit à une époque non seulement les règles de production de ses énoncés, mais aussi bien les concepts avec lesquels elle pense, les métaphores dans lesquelles elle vit<sup>5</sup> et les paradigmes à travers lesquels elle lit. On verra dans quelle mesure la dominance du discours de la médecine aliéniste – comme le souligne Marc Angenot, on assiste à une « expansion (...) du discours médical dans la société fin-de-siècle, à la médicalisation et à la psychiatisation de l'ensemble des problèmes sociaux »<sup>6</sup> – a fortement déterminé la majeure partie de ce qui s'est écrit à propos de la poésie contemporaine entre les années 1870 et la Première Guerre mondiale. En raison de ce caractère dominant du paradigme médical, on ne saurait réduire le regard « médicalisant » sur la littérature aux seuls médecins : on verra comment le vocabulaire issu de l'aliénisme se vulgarise et se répand dans tout le discours

---

<sup>1</sup> M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil (Montréal), Le Préambule, 1989.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>3</sup> Voir *ibid.*, p. 13 : par discours social, il faut entendre « non pas ce tout empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible (...) et assurent la division du travail discursif ». Voir aussi p. 627, la définition du discours social comme « totalité du dicible, du narrable, de l'argumentable d'une société donnée et comme réseau de relations interdiscursives enserme tout énoncé, tout récit et leur donne du sens ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 29-30. Voir aussi p. 21 : « *Mutatis mutandis*, [l'hégémonie] est aux productions discursives (...) ce que les paradigmes (de Kuhn) ou les épistémès (de Foucault) sont aux théories et doctrines scientifiques qui prévalent à une époque donnée : un système régulateur qui prédétermine la production de formes discursives concrètes ».

<sup>5</sup> Pour reprendre le titre original d'un célèbre livre sur les métaphores : *Metaphors We Live By* (G. Lakoff et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, trad. M. de Fornel et J.-J. Lecercle, Paris, Minuit, 1985).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 353.

méta-littéraire – ainsi les critiques recourent-ils de plus en plus souvent, dans ce second XIX<sup>e</sup> siècle, à des étiquettes scientifiques ou pseudo-scientifiques telles que « discours dément », « dégénérescence », « tare », « déséquilibré », « aliéné », « aphasique », pour parler de la poésie ou du roman contemporains. Il ne s’agit donc pas seulement d’histoire de la médecine, mais d’histoire des discours, ou de ce que Foucault appelle l’« ordre du discours »<sup>1</sup>.

La période de production de nos deux poètes – la fin du second Empire et le début de la troisième République – est en effet intéressante à double titre du point de vue de l’histoire des discours : d’abord parce que le problème du rapport entre folie et poésie s’y trouve posé à nouveaux frais après le romantisme, ensuite parce qu’elle correspond au développement de la science et de la clinique psychiatriques, développement qui conduit à une médicalisation sans précédent du discours sur la folie. Aussi envisagera-t-on le discours sur et de la folie en littérature dans le dialogue que la littérature mène implicitement ou explicitement avec cette autre approche du phénomène de la folie qu’est la psychiatrie asilaire. Dialogue parfois polémique, dans la mesure où la littérature écrit aussi *contre* sa propre réception par les médecins, et plus généralement contre les cadres médicaux d’appréhension et de réduction de la folie : dimension politique du discours littéraire que nous devons prendre en compte, et qui rejoint la dimension politique de ce contre-discours qu’est la parole du fou. Melanie Bhend a rappelé, dans sa récente thèse sur la parole du fou comme « résistance » dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, l’importance d’une telle valeur politique.

Historicisation, contextualisation, archéologie : un tel travail implique ainsi de prendre en compte le fait que la lecture a une histoire. Mais passer de cette illisibilité perçue à la reconstruction des conditions d’illisibilité et de lisibilité de tout texte implique aussi de nous interroger sur nos *propres* cadres de lecture : il s’agira de dépasser l’idée que ces lectures de Mallarmé, Laforgue ou Rimbaud seraient à leur tour, pour nous, illisibles. Ne pas en faire, en somme, de simples curiosités historiques, ne pas les réduire au « sottisier » dont nous avons évoqué la tentation. Au contraire, en faisant l’archéologie de ces discours, il faudra essayer de les rendre « lisibles », à leur tour, pour nous. Non certes pour en minorer l’étrangeté, mais au contraire pour la mettre en valeur et la

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *L’ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970, notamment p. 10 pour la définition de ce concept. Notre exploration des conditions de possibilités des énoncés métalittéraires prend évidemment appui sur les définitions de l’épistémè et des règles de production, transformation et circulation des énoncés que dégage Foucault dans *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>2</sup> M. Bhend, « *On me dit fou* » : *la parole du fou en résistance au discours aliéniste dans la littérature française (1830-1870)*, thèse, Nottingham, University of Nottingham, 2017. Voir également, toujours parmi les travaux récents, S. Wilson, *Voices from the Asylum. Four French Women Writers, 1850-1920*, Oxford, Oxford U. P., 2010, et J. Froudière, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l’asile (1870-1914)*, thèse de Lettres, Nancy, Université de Nancy II, 2010.

comprendre, et mieux comprendre ainsi, par ricochet, l'étrangeté qui était celle de Laforgue ou Rimbaud pour leurs premiers lecteurs.

## I. C. Une « poétique » de la folie

Si, à l'époque qui nous occupe, la pratique poétique se trouve liée à la question de la folie, ce n'est pas seulement, cependant, par ces lectures « cliniques » de la production littéraire, mais aussi pour des raisons internes à l'évolution de la poésie. L'expérience des limites – celle du néant, de l'hallucination, de la perte du sens – conduit parfois la poésie aux confins de la folie, et ce de manière indépendante de la question, biographique, d'une folie du poète attestée cliniquement, comme elle a pu l'être dans certains cas. Pour les héritiers de Baudelaire, la poésie ne consiste plus tant à chanter le monde ou le moi qu'à explorer la profondeur du langage, de l'inconscient et de l'être. Or c'est en ce point-là que l'expérience poétique rencontre la folie, la possibilité de la folie. Mallarmé dit ainsi que c'est en « creusant *le vers* »<sup>1</sup>, et la langue, qu'il a « presque perdu la raison »<sup>2</sup>. Folie est ainsi à entendre non seulement comme objet – au sens thématique (comme ce dont parle le poème), ou gnoséologique (comme objet à connaître) – mais comme possibilité et limite de la pratique poétique. S'il faut donc envisager la place de la folie au sein de la poésie comme mise en jeu dans le texte de différentes formes d'aliénation, il faut aussi plus essentiellement interroger le rapport de cette folie à ce qui s'appelle alors poésie. Et ce rapport engage une définition de ce qu'est le lyrisme lui-même.

Les formes de la folie qui peuvent apparaître dans les textes poétiques ne correspondent pas exactement aux formes nosologiques que dégage la psychiatrie mais entretiennent plutôt avec elles

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, lettre à H. Cazalis du 28 avril 1866, in *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 297, nous soulignons.

<sup>2</sup> Lettre à François Coppée du 20 avril 1868, *ibid.*, p. 380.

un rapport dialectique, de proximité et de confrontation tout à la fois. On s'attachera ainsi à étudier les liens entre la définition médicale de la folie dans la psychiatrie – alors en plein essor – et la mise en jeu proprement poétique de la « folie ». Envisager la « poétique de la folie » chez Laforgue et Rimbaud implique donc de ne pas cantonner notre étude à la folie comme *thème* dans la poésie, mais de voir en quoi la folie affecte, déplace, le texte lui-même. C'est pourquoi la perspective ne sera pas seulement celle de l'histoire littéraire (l'étude de l'expérience poétique du second XIX<sup>e</sup> siècle dans sa spécificité historique) mais également celle de la *poétique*, cette fois en un sens plus restreint que celui, développé plus haut, d'une poétique historique des discours : c'est-à-dire dans le sens d'une description de l'organisation et du fonctionnement spécifique des textes littéraires. S'il faut donc envisager la place que la folie occupe au sein du poème, c'est à la fois comme objet et comme expérience de la poésie. En somme, il ne suffit pas d'étudier le discours poétique *sur* la folie, il faut envisager le discours poétique *de* la folie – pour reprendre une distinction d'origine nervalienne mise en valeur par différents critiques, en particulier Michel Foucault et Shoshana Felman<sup>1</sup>. Aussi les différentes formes de folie mobilisées par les textes – manie, hystérie, mélancolie, fureur, etc. – peuvent-elles être ressaisies dans leur commun foyer qui est la création poétique elle-même, la poésie rencontrant la folie non seulement comme son objet mais comme sa possibilité, comme une inquiétude interne au texte.

Dans cette exploration des figures et de la poétique de la folie dans la poésie de Laforgue et Rimbaud, on mettra tout particulièrement l'accent sur le rapport entre la folie et le sujet, entre la folie et le langage, et entre la folie et le politique. La folie touche, premièrement, à la question du sujet lyrique, dans la mesure où ce dernier n'est pas un sujet stable mais toujours déplacé, *aliéné* au double sens du terme : devenu autre – « je est un autre » –, et devenu fou. Folie est donc le nom d'une certaine aliénation ou altération du sujet poétique. En ce sens, l'aventure lyrique rencontre le *risque* de la folie, sous différentes formes : l'hallucination et l'hébétude chez Rimbaud, l'insensé ou la folie « lunatique » chez Laforgue, notamment. La folie poétique est toujours en même temps, c'est le deuxième aspect à souligner, une folie linguistique, dont la figure principale serait le « délire », que l'on définira ici (dans le sillage, entre autres théoriciens, de Gilles Deleuze et de Jean-Jacques Lecercle) de manière non psychologique, comme présence de la folie dans la langue et dans l'écriture. L'écriture poétique conduit le langage à certaines limites, elle introduit une

---

<sup>1</sup> Voir M. Foucault, notamment la première préface de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Plon, 1961), repris in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 4, p. 188 ; et S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, notamment p. 13 ainsi que les chapitres consacrés à Nerval dans le même ouvrage.



perturbation de la syntaxe, un affolement des mots dont nous étudierons les formes et les enjeux, depuis les soubresauts d'*Une saison en enfer* ou des *Complaintes* jusqu'à cet éclatement que dessinent, quelques années avant le *Coup de dés* de Mallarmé, les *Illuminations* de Rimbaud ou les vers-libres de Laforgue. Enfin la folie, comme contre-discours, conteste les discours de la norme dont elle subvertit les formes et les lois, au premier rang desquelles la langue elle-même : c'est pourquoi la poétique de la folie est aussi, nécessairement, une politique de la folie.

Poétique de la folie désignera dès lors l'*effet* de la folie sur le texte en tant que tel – sur sa structure, sa grammaire, sa linéarité. La folie s'inscrit à la fois comme forme et comme force dans la poésie. Par *forme* on entendra la phénoménologie des aspects de la « folie » telle qu'elle apparaît dans les poèmes, par *force* le travail que l'expérience de la folie fait subir au texte<sup>1</sup>. En ce sens, la folie n'est pas une caractéristique de l'« auteur » (dimension psychologique), mais avant tout une dimension du « texte » (dimension littérale) : « folie » nommerait alors moins un état « mental » qu'un certain mode de fonctionnement du texte poétique. C'est l'hypothèse de travail qui guidera notre étude : en partant d'une généalogie critique de cette idée de « textes littéraires pathologiques », nous tenterons dans un second temps de réhabiliter la question de la folie poétique, mais cette fois en tant que folie interne au poème, par conséquent non biographique et non psychologique<sup>2</sup>. Autrement dit, constatant, avec G. Dessons, qu'on confond souvent – et à tort – dans le jugement de folie le sujet-du-texte et le sujet-individu biographique, on tentera ici, pour éviter cet écueil, de construire un nouveau concept de « folie » en tant que propriété du texte et non plus de son auteur. Le regard *clinique* de l'imputation (ce texte est la preuve que son auteur était fou) doit donc laisser la place au regard *critique* d'une lecture nouvelle, pour laquelle la folie s'identifie *in fine* au geste même de l'écriture. Ce fait pour la folie d'être propriété du texte vient non pas d'on ne sait quel « autotélisme » ou clôture du texte littéraire sur lui-même, mais de ce que ce dernier saisit moins la folie qu'il n'est saisi par elle, en tant que force de déstabilisation. Et, à son tour, le texte en tant que forme-sens déstabilise les formes et les catégories reçues.

---

<sup>1</sup> Pensons ici à l'approche de S. Felman, qui dit de son côté vouloir étudier moins le « sens » que « l'effet » de la folie dans le texte littéraire : voir à ce propos l'introduction de son ouvrage *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.* : « Écriture et folie : pourquoi ce livre ? », pp. 11-31.

<sup>2</sup> Sur la confusion entre auteur fou et texte fou, voir les pages décisives de G. Dessons dans *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004 et *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010 ; voir aussi, sur cette même question, le dense commentaire par J. Rigoli du texte que Dumas consacra à Nerval, et auquel ce dernier répond dans la lettre-préface des *Filles du feu* et des *Chimères : Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 535 *sqq.*

Il s'agit en effet d'éviter deux écueils symétriques. D'un côté l'illusion référentielle<sup>1</sup>, qui voudrait que le texte encode une « réalité » (historique, ésotérique, biographique) existant à l'extérieur de lui et qu'il faudrait reconstituer – écueil rarement évité dans les études rimbaldiennes. De l'autre l'illusion autotélique, pour laquelle les mots ne toucheraient à aucun « réel », enfermés qu'ils seraient dans la réflexivité spéculaire de leur propre apparaître<sup>2</sup>. Le réel de la folie s'inscrit dans le texte lui-même, et doit se décrire dans ses effets, qui ne se réduisent pas à des artifices littéraires mais ouvrent dans le texte les brèches de l'histoire, de la politique, du sujet. En cela, le présent travail tente de poursuivre une réflexion sur la folie et l'histoire littéraire qui se veut distante aussi bien du positivisme « référentialiste » dénoncé par M. Riffaterre que des approches considérant le texte comme une entité close.

Or, une telle manière de poser le problème de la « poétique » n'est possible pour nous que parce que nous nous situons dans une certaine histoire du rapport entre folie et poésie, aussi bien que dans une certaine histoire du discours. L'idée même d'une folie non psychologique, qui soit interne au poème comme objet de langage, a pour horizon l'espace épistémologique qui est le nôtre, s'inscrivant dans le cadre d'un certain *tournant linguistique* initié dans le sillage de Kristeva, Foucault, Irigaray et bien sûr Derrida. C'est dire que cette seule approche situe déjà notre propre lecture et ses cadres. Il est nécessaire, par conséquent, de nous arrêter d'abord sur l'histoire des rapports entre folie et poésie, puis sur la recherche qui a pu être consacrée à cette histoire, afin d'envisager la manière dont le présent travail s'y inscrira.

---

<sup>1</sup> Voir M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Columbia Review*, 1978, repris en français dans le volume collectif *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.

<sup>2</sup> Type de lecture facilement datable dans l'histoire de la critique rimbaldienne, et qu'exemplifie tout particulièrement un article par ailleurs intéressant, la célèbre « Complication de texte : *Les Illuminations* » de Todorov (1978), article repris sous le titre « Les *Illuminations* » dans *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, pp. 139-160. La réponse du rimbaldisme à cette tentative de surmonter le « besoin d'interpréter » (O. Mannoni) ne s'est pas fait attendre : voir J.-P. Chambon, « Une mauvaise réponse à une bonne question », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud, Revue de l'université de Bruxelles*, vol. de 1982, 1-2, pp. 175-213.

## II. Questions de méthode : littérature, folie et histoire des discours

### *II. A. Folie et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*

La question des rapports entre folie et littérature n'est pas nouvelle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle hérite d'une histoire qui remonte au moins, dans la tradition occidentale, à l'Antiquité grecque et à la figure du poète inspiré, aux différentes formes de divination énumérées dans le *Phèdre* de Platon, ou encore à la problématique du génie mélancolique formulée par le Pseudo-Aristote. Cette histoire, qui passe ensuite par le néo-platonisme, les problématiques chrétiennes de la folie et de la fureur au Moyen Âge et à la Renaissance, le préromantisme puis le romantisme, comporte donc une épaisseur historique – mais également, remarquons-le dès l'abord, une dimension de stéréotype. Ce stéréotype, c'est l'image du poète inspiré, du génie aliéné, ou encore de l'écrivain sombrant dans la folie – stéréotype qui n'est pas du reste sans beautés, depuis les réflexions de Diderot (« Ô que le génie et la folie se touchent de bien près »<sup>1</sup> ; les grands artistes ont à la tête un « coup de hache »<sup>2</sup>) jusqu'aux divers avatars de la figure du Tasse enfermé dans son cachot (Montaigne, Delacroix, Baudelaire).

Comme on le verra, la réflexion médicale sur l'aliénation littéraire, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, hérite de cette histoire-là, mais elle en retravaille en profondeur les figures et les matériaux pour les infléchir à la lumière des concepts de la physiologie, et de l'aliénisme

---

<sup>1</sup> D. Diderot, article « Théosophes » de l'*Encyclopédie*, cité par J. Proust in *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 286.

<sup>2</sup> D. Diderot, *Salon de 1765*, in *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Paris, Garnier, t. X (1875-1877), p. 342.

esquirolien et post-esquirolien. À la fin du siècle, et plus encore au XX<sup>e</sup>, cette image du poète aliéné est devenue un véritable cliché. Ce cliché connaît différentes déclinaisons. Une des plus célèbres est sa déclinaison biographique : le poète sombrant dans l'aliénation mentale. Version dénoncée comme un pont-aux-ânes par Pierre Klossowski par exemple, qui stigmatise l'image d'Épinal de l'écrivain aliéné :

Depuis Nietzsche, pour qui c'était l'unique version « moderne » possible de la descente *empédocléenne* dans l'*Etna*, l'« aliénation mentale » a fait son entrée dans la carrière des hommes de lettres et, partant, subit l'indiscrétion voulue de la vulgarisation publicitaire. Aujourd'hui un poète sait d'avance que, s'il lui arrive de devenir fou, sa consécration sera certaine<sup>1</sup>.

Une autre facette est la version plus essentialiste du même stéréotype : l'affirmation d'une affinité fondamentale entre le fou et le poète. Cette seconde version du cliché est critiquée par Gilles Deleuze qui – y voyant un avatar des poncifs colonialistes de l'anthropologie, de la médecine et d'un primitivisme nauséabond – dénonce la « grotesque trinité de l'enfant, du poète et du fou »<sup>2</sup>.

Au siècle qui nous préoccupe, l'articulation de la folie et de la poésie fut en particulier un des grands lieux du romantisme. La folie s'y trouve articulée à la prophétie du mage<sup>3</sup>, à ce que Victor Hugo appelle le « rêve » (« Peuples, écoutez le poète, / Écoutez le rêveur sacré »<sup>4</sup>), et ailleurs le « songe » (« Ce promontoire du Songe [...] est dans Shakespeare. Il est dans tous les grands poètes »<sup>5</sup>). Le songe ouvre la porte d'un monde autre et plus vrai que le monde ordinaire – le monde de l'*invisible* :

Gilliatt était l'homme du songe. (...) Peut-être y avait-il en Gilliatt de l'halluciné et de l'illuminé. L'hallucination hante tout aussi bien un paysan comme Martin qu'un roi comme Henri IV. L'Inconnu fait parfois à l'esprit de l'homme des

---

<sup>1</sup> P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, rééd. « Tel », p. 31. Voir aussi ces remarques de J. Starobinski : « Il suffit que Rimbaud renoue, dans la [lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871], avec la thématique ancienne de la voyance, pour que la schizophrénie soit créditée, par surcroît, des privilèges que les Renaissants attribuaient au génie mélancolique » : aussi « un tel discours, dirigé en toute conscience, du sein de la culture, contre cette culture même, est[-t-il] de nature à favoriser la mythisation de la schizophrénie et de faire croire, par exemple, que l'état final de Hölderlin est l'effet d'un même dessein de dérèglement, "immense et raisonné" » (« Préface », in H. Prinzhorn, *Expressions de la folie*, trad. M. Weber, Paris, Gallimard, 1984, p. XI).

<sup>2</sup> G. Deleuze, « Le schizo et les langues » (1964), repris in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 101.

<sup>3</sup> Voir V. Hugo, « Les mages » (*Les Contemplations*, VI, 23), VI<sup>e</sup> section : « Oui, grâce aux penseurs, à ces sages, / À ces fous qui disent : Je vois ! ». Sur le magisme et la prophétie romantiques en France, voir les études de P. Bénichou, en particulier *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>4</sup> V. Hugo, « Fonction du poète », in *Les Rayons et les Ombres* (1840). Voir aussi « *Le poète s'en va...* » dans *Les Contemplations* (1856), où arbres et fleurs murmurent au passage du promeneur : « C'est lui ! c'est le rêveur ! »

<sup>5</sup> V. Hugo, *Promontorium somnii*, reliquat du *William Shakespeare* (1864), II.

surprises. Une brusque déchirure de l'ombre laisse tout à coup voir l'invisible, puis se referme<sup>1</sup>.

La folie est donc apparentée à une certaine forme de transcendance. Volontiers saisie dans sa dimension religieuse, elle est illumination mystique. Le fou possède même l'aura de la divinité : « Je m'assis, en proie à ce sentiment qui nous saisit presque malgré nous sous les sombres arcades d'une église », écrit par exemple le narrateur de *Louis Lambert* (1832) à propos de la présence de son ami<sup>2</sup>.

Sécularisée dans *Aurélia* (1855) de Nerval, la folie demeure néanmoins de nature religieuse en tant qu'elle est initiatique : elle s'apparente aux traversées des portes de corne du songe et des fleuves des enfers. Chez Nerval, le récit de rêve est la pièce maîtresse d'une telle écriture, récit toujours pratiqué dans une logique de requalification de la folie. Dans ce prétendu dysfonctionnement mental, il s'agit toujours de trouver la vérité celée : « Hypochondrie mélancolique. C'est un terrible mal. Elle fait voir les choses telles qu'elles sont », note ainsi l'ex-patient du Dr Blanche<sup>3</sup>. Ces efforts de requalification émaillent la correspondance de Nerval. On les trouve également dans les contes et récits de Nodier, tout particulièrement *La fée aux miettes* et *Jean-François les Bas-Bleus* (tous deux de 1832), défendant les excentriques et les fêlés contre les assauts d'une médecine aliéniste réductrice et répressive.

Or, par contraste avec ces problématiques romantiques du magisme, de l'enthousiasme et de l'épiphanie, la question de la folie est, pour la génération des années 1870 et 1880, liée moins au songe qu'à la névrose. Comme on le verra, on assiste, en lien avec l'histoire de la physiologie et de l'aliénisme, à une médicalisation de la folie aussi bien qu'à une médicalisation du regard des écrivains eux-mêmes sur la folie poétique<sup>4</sup>. Huysmans, Laforgue et certains de leurs contemporains

---

<sup>1</sup> V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer* (1866 et 1883), I, I, 7 (« À maison visionnée habitant visionnaire »), éd. D. Charles, Paris, L. G. F., 2002, p. 153.

<sup>2</sup> H. de Balzac, *Louis Lambert* (1832), éd. M. Lichtlé, in *Études philosophiques, La Comédie humaine*, t. XI (sous la dir. de P.-G. Castex), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 681. De même, les références au sommeil de Louis le rapprochent de divinités telluriques telles Erda et ses filles les Normes, chez qui le sommeil va de pair avec l'enfouissement dans la terre et la prophétie de l'avenir : « Il lui arrive très rarement de se coucher, me dit Mlle de Villenoix, quoique chaque fois il dorme pendant plusieurs jours » (*ibid.*, p. 682).

<sup>3</sup> G. de Nerval, cité in P. Jaccard, *La folie. De Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris, Bords, 1974, pp. 27-28. Artaud écrira : « Gérard de Nerval n'était pas fou, mais il fut accusé de l'être afin de jeter le discrédit sur certaines révélations capitales qu'il s'appropriait à faire » (*Van Gogh. Le suicidé de la société* [1947], in *Œuvres*, éd. É. Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1439).

<sup>4</sup> Nous y revenons aux chapitres 1 et 2 plus bas. À propos de cette médicalisation du regard des artistes sur l'art, voir P. Mathias, « De l'imaginaire au psychosomatique dans la sensibilité décadente », in *L'esprit de décadence*, colloque de Nantes d'avril 1976, Paris, Minard, 1980, deux volumes, t. I, pp. 27-39 ; J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille et Paris, A. N. R. T.-Klincksieck, 1991, t. I, pp. 164-176 ; F. Grauby, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon,

promouvent l'exacerbation des nerfs comme un quasi-réquisit poétique. La place de la folie dans la poésie s'en trouve complètement transformée. Cette « fêlure » dont Deleuze a signalé l'importance chez Zola<sup>1</sup>, l'« hypertrophie » et le « détraquement nerveux » dont Laforgue décline les facettes, inscrivent la folie dans les tissus des organismes<sup>2</sup>, et en font – conformément à la définition de B.-A. Morel – une déviance, ou littéralement une *déviatio*n : « La famille *n'était guère d'aplomb*, beaucoup avaient une fêlure »<sup>3</sup>.

Cette mutation ne signifie pas, bien au contraire, un abandon de la politique de la folie, de la dimension subversive et déstabilisatrice qu'elle revêtait chez Nodier ou Nerval. Mais cette politique acquiert de nouveaux aspects. On étudiera les étapes et les enjeux de ces transformations, pour comprendre quels sont les nouveaux visages de la folie dans le dernier tiers du siècle, quelles nouvelles relations se tissent alors entre poésie et médecine, et plus largement comment folie et poésie s'articulent à l'âge du nervosisme et des dégénérescences.

---

P. U. L., 2001, pp. 15-56 et p. 236 ; P. McGuinness, *Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French and European Perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, p. 6 et J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université de Paris IV, 2012, pp. 31 et 215 : si du côté de la médecine, « la reprise du thème traditionnel de l'artiste mélancolique par la physiologie rend compte d'un génie aux caractères immanents » (p. 215), du côté des artistes et écrivains eux-mêmes le métadiscours sur l'activité artistique se dit dans le vocabulaire des nerfs et de la pathologie.

<sup>1</sup> G. Deleuze, « Zola et la fêlure », in *Logique du sens*, op. cit., pp. 373-386.

<sup>2</sup> Voir aussi la représentation du peintre dans le genre narratif : alors que dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Frenhofer, l'artiste fou, était moins un *malade* qu'un « mage » et « un démon » (le narrateur note « l'éclat surnaturel de ses yeux »), Coriolis dans *Manette Salomon* (1867) ou Claude dans *L'Œuvre* (1886) sont atteints de « folie de l'œil », « hallucinés », victimes de l'« hérédité ». Voir J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, op. cit., pp. 205-209 ainsi que les études sur *L'Œuvre* citées dans notre bibliographie (P. Brady, B. Cannone, A. Fernandez-Zoïla, O. Hilde, M. Milner, J. Newton, P. Schneeman, P. Walker, S. Woodward), ainsi que N. Heinich, « Artistes dans la fiction : quatre générations », in P. Griener et P. J. Schneeman (éds.), *Images de l'artiste*, Berne, Peter Lang, 1998, pp. 205-220.

<sup>3</sup> É. Zola, *La Bête humaine* (1890), ch. II, éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard, 1977, p. 84, nous soulignons.

## II. B. Lire la folie en littérature

### II. B. 1. La folie, construction historique, et la littérature

Dans ce travail sur une période précise, on veillera à toujours conserver à la « folie » sa dimension de construction historique. Comme l'ont montré notamment les travaux de Michel Foucault<sup>1</sup>, et dans une autre perspective ceux de Gladys Swain<sup>2</sup>, l'essor de la psychiatrie voit la folie saisie dans les rets d'une nouvelle discursivité construisant la figure, tardive dans notre civilisation, de la « maladie mentale »<sup>3</sup>. En-deçà de la folie *littéraire*, dont nous venons de parler, c'est bien en effet la folie tout court qui est un objet historique, une construction. Parler de folie engage une historicité du regard, une sédimentation de pratiques, de concepts et de problématisations. En ce sens, un des principaux défauts qui lesta pendant longtemps les études sur les rapports entre folie et littérature fut leur caractère trop anhistorique. La folie, comme la littérature, a une histoire, et seule une reconstruction cette histoire peut permettre d'échapper aux illusions essentialistes aussi bien qu'aux illusions rétrospectives.

Une partie du présent travail consiste dans une historicisation de l'objet « littérature-et-folie » dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers la mise au jour des connexions qui existent à l'époque entre production littéraire et développement du projet psychiatrique, et en cela, cette thèse se veut une contribution à l'histoire de la littérature mais aussi à l'histoire de la folie, par le biais de la question littéraire. Mais, précisément, nous étudions l'objet « folie » comme un objet charnière, une notion hybride constituée par différents discours et pratiques, autrement dit par différents

---

<sup>1</sup> Voir l'ensemble des travaux de Foucault cités dans la bibliographie.

<sup>2</sup> Voir les trois ouvrages de Swain cités dans la bibliographie, ainsi que M. Gauchet, « À la recherche d'une autre histoire de la folie », in G. Swain, *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, 1994, pp. IX-LVIII ; et « De Pinel à Freud », in G. Swain, *Le sujet de la folie* (1977), Paris, Calmann-Lévy, 1997, pp. 7-57.

<sup>3</sup> Sur ces aspects, outre l'œuvre de Foucault et celle de Swain, déjà mentionnées, voir l'ensemble des travaux historiques sur la folie listés dans la bibliographie à la fin du présent travail.

champs du savoir et de la société. Car si la folie est une « construction » historique, une telle construction cependant ne relève pas uniquement de la médecine. Même après Pinel, la folie demeure irréductible à *un seul* type de discours, car elle est construite par un ensemble de savoirs, de pratiques et d'expériences hétérogènes. Aussi l'appréhension de l'objet folie ne peut-il être que multiple. Comme le souligne Shoshana Felman, « la sociologie comme la philosophie, la linguistique comme la littérature, l'histoire comme la psychologie, et bien entendu la psychanalyse et la psychiatrie, tour à tour interrogent la folie et se trouvent interrogées par elle »<sup>1</sup>. La littérature peut alors éclairer la question de la folie depuis son *propre* discours. Aussi la poésie proposera-t-elle à la problématique de la folie « un éclairage qui n'est pas simplement le double des informations théoriques venues de la psychanalyse, de la sociologie, de la philosophie, mais qui, tout en ressemblant à celles-ci, s'en différencie... ». C'est cet « éclairage » propre à la littérature qu'on voudrait ici recueillir.

## **II. B. 2. Méthodes : penser les rapports entre folie et littérature**

### **II. B. 2. a. Folie et littérature : diversité des approches**

La question des rapports entre folie et littérature a beaucoup été explorée par les historiens, critiques, médecins, etc. mais souvent sous l'angle exclusif du contenu : personnages fous, thème de la folie, voire, bien sûr, auteurs fous. Résumons tout d'abord brièvement quatre approches

---

<sup>1</sup> S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, p. 11. La citation suivante se trouve à la même page.



traditionnelles de ce problème<sup>1</sup>. Le premier type d'approche s'intéresse à l'écrivain fou – figure très ancienne mais dont l'étude médico-historique systématique (telle que nous aurons à la lire sous la plume de divers médecins à propos de Rimbaud notamment) ne date que du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le second type, plus thématique et plus interne aux textes littéraires, consiste en l'étude des personnages fous dans la littérature. Parmi celles de ces études qui prennent en compte la longue durée de l'histoire littéraire (occidentale), l'une des plus réussies est sans doute celle de Lillian Feder, *Madness in Literature*<sup>3</sup>, mais par définition ces approches demeurent très thématiques, et se cantonnent presque exclusivement au narratif (la folie de Don Quichotte, d'Emma Bovary) et au dramatique (la folie d'Ajax, celle du roi Lear), n'envisageant que très rarement la poésie lyrique. La troisième approche, transversale, consiste plus généralement dans l'application à la littérature de notions psychologiques issues de la médecine mentale. Pour ne citer que deux exemples particulièrement caricaturaux, l'ouvrage dirigé par Alan A. Stone et Sue S. Stone, *The Abnormal Personality through Literature*<sup>4</sup>, et celui de Charles W. Harwell, *Disordered Personalities in Literature*<sup>5</sup>, présentent tous les défauts que l'on est en droit d'attendre d'une telle « application » : illusion référentielle, confusion entre auteur, narrateur et personnages, traitement des personnages fictionnels comme s'ils étaient des êtres de chair et d'os (ou plutôt, de nerfs et de cerveau), et surtout utilisation aveugle et anhistorique des étiquettes issues de la psychiatrie américaine (*DSM*<sup>6</sup>) considérées semble-t-il comme valant pour description universelle et intemporelle de la psyché humaine. Quatrième approche traditionnelle, enfin, qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, celle qui étudie la psychologie de la création littéraire à partir d'une réflexion sur l'acte de création artistique en général et les phénomènes cognitifs, pulsionnels, mentaux, etc. que ce dernier met en œuvre. Il s'agit selon les cas d'une psychologie, d'une psychanalyse, ou d'une psychopathologie du *créateur* artistique<sup>7</sup>. Ce type

---

<sup>1</sup> Les trois premières sont résumées en particulier par B. M. Rieger dans l'introduction du volume collectif *Dionysus in Literature. Essays on Literary Madness*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, 1994, aux pp. 5-13.

<sup>2</sup> Sur cette invention, voir notre chapitre 1. – Un exemple plus récent d'une telle approche se trouve dans le même recueil dirigé par B. M. Rieger : M. S. Lindauer, « Are Creative Writers Mad ? An Empirical Perspective » (*op. cit.*, pp. 33-48) ; l'auteur de l'article fournit une abondante bibliographie de telles études « pathographiques » sur les écrivains.

<sup>3</sup> L. Feder, *Madness in Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1980.

<sup>4</sup> A. A. Stone et Sue S. Stone, *The Abnormal Personality through Literature*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1966.

<sup>5</sup> C. W. Harwell, *Disordered Personalities in Literature*, New York, Longman, 1980. Sur ces défauts, voir B. M. Rieger, *op. cit.*, p. 10.

<sup>6</sup> Le *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)* est le manuel de référence de l'Association américaine de psychiatrie (*American Psychiatric Association, APA*).

<sup>7</sup> Voir notamment Y. David-Peyre, « La psychopathologie du créateur », in *Littérature, médecine, société*, n° 10 (« L'obsession du créateur »), 1989, pp. 1-6.

d'approche remonte au XIX<sup>e</sup> siècle – chez Réveillé-Parise, Véron, Moreau de Tours, Taine, Voivenel... pour en rester au domaine français. Mais les exemples les plus célèbres aujourd'hui en sont assurément freudiens et post-freudiens : on citera en particulier l'article pionnier de Freud, « Le créateur littéraire et l'imagination [*das Phantasieren*] » (1908), ainsi que l'étude de Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), qui s'appuie sur Wilfred Bion et Melanie Klein<sup>1</sup>.

Dans les cinquante dernières années sont cependant apparues de nouvelles approches, plus déterminantes pour notre travail, dans l'étude des rapports entre la littérature et la folie. Quatre méritent une attention particulière<sup>2</sup>. La première, que l'on pourrait dire sémiotique ou textualiste, appréhende la folie non comme *objet* du texte mais comme *pratique textuelle*. La nouveauté et l'intérêt de cette approche pour nous est que la question de la folie n'y est plus affaire de biographie (comme dans les reconstructions pathographiques de la folie des écrivains), ni de représentation (comme dans les études sur le « thème » de la folie ou les personnages fous). Au contraire, la folie s'introduit dans le fonctionnement du texte littéraire comme tel, dans sa mise en jeu du signifiant (autonomie par rapport au signifié, structure inconsciente, absence de terme) et sa mise en péril du sujet (clivage, pulvérisation, effacement). De ce champ, deux études se signalent par leur densité et l'influence qu'elles ont eues depuis<sup>3</sup>. Tout d'abord l'ouvrage de Julia Kristeva *La révolution du*

<sup>1</sup> S. Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908 ; *G. W.*, VII, pp. 213-223), trad. B Féron in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 ; A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974. Quelques autres exemples de cette approche en termes de psychologie de la création : J. Oury, *Création et schizophrénie* (séminaire à l'Université de Paris VII, 1986-1988), Paris, Galilée, 1989 et J. Gillibert, *Folie et création*, Seyssel, Champ vallon, 1990. La bibliographie dans ce champ est immense : pour plus de références, voir notamment la bibliographie de fin de volume dans G. Dessons, *La manière folle, op. cit.* – Sur Freud lecteur de la littérature, et les problèmes psychanalytiques de la création littéraire et ses rapports à la folie, voir notamment J.-L. Baudry, « Freud et la "création littéraire" », in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 148-174 ; S. Kofman, *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970 ; J.-M. Rey, « Freud's Writing on Writing », in S. Felman (éd.), *Psychoanalysis and Literature. The Question of Reading : Otherwise*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1982, pp. 301-328 ; M. Thévoz, « Freud et l'art », in R. Jaccard, *Freud*, Paris, P. U. F., 1983, repris dans M. Thévoz, *Art, folie, graffiti, L. S. D., etc.*, Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], pp. 9-18 ; O. Mannoni, « Poésie et psychanalyse », in *La psychanalyse*, n° 3, repris dans *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 38-68.

<sup>2</sup> L'approche de G. Dessons dans les deux ouvrages mentionnés plus haut ne s'inscrit dans aucune des quatre que nous dégageons ici : nous revenons plus bas sur cette approche.

<sup>3</sup> Pour ne donner que quelques exemples de la manière dont ces deux ouvrages – tout particulièrement celui, beaucoup plus célèbre, de J. Kristeva – ont bouleversé et influencé la manière de poser le problème de la folie en littérature : L. Bersani, *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*, Boston, Little & Brown, 1976 ; A. Decrusse, « L'enclume de la langue maternelle », in *Langage et société*, vol. XX, 1982, pp. 9-23 ; J.-J. Lecercle, *Philosophy Through the Looking Glass. Language, Nonsense, Desire*, Londres, Hutchinson, 1985 ; É. Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996 et Artaud, « *l'aliéné authentique* », Paris et Tours, Léo Scheer/Farrago, 2003 ; A. Tomiche (éd.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2001 ; S. Lotringer, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003. Voir aussi, sur cette influence, les contributions de différents chercheurs réunies par S. Felman dans *Psychoanalysis and Literature (Yale French Studies, n° 55-56, 1977, repris en volume : Psychoanalysis and Literature. The Question of Reading : Otherwise, op. cit.)*, et celles éditées par J. Kristeva sous le titre, *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du*

*langage poétique* (1974)<sup>1</sup>, où Mallarmé et Lautréamont sont lus à travers Freud, Melanie Klein, Hegel, Lénine, Bataille, et la linguistique ou l'anthropologie structurales. Ensuite, le livre déjà cité de Shoshana Felman consacré à *La folie et la chose littéraire* (paru en 1978, mais rassemblant une douzaine d'articles antérieurs), marqué quant à lui par les théorisations des autres membres de l'école de Yale (à laquelle l'auteure appartenait), ainsi que par Foucault, Lacan et Derrida. Chacun de ces deux ouvrages a, à sa manière, transformé en profondeur la possibilité même de toute analyse des rapports entre écriture et folie. Le premier l'a fait au travers de son analyse de l'écriture poétique comme frayage et de la pratique du signifiant comme mise en « procès » du sujet de l'énonciation à travers l'effraction du sémiotique dans le symbolique. Le second, par sa lecture de la « rhétorique » (au sens de Paul De Man) des textes littéraires en tant qu'« effet de folie » altérant le sujet de l'énonciation et perturbant toute idéologie en différant constamment le sens des énoncés (méta-phore), ainsi que par son insistance sur la littérature-folie comme retour du refoulé à l'intérieur de *tout* discours. Plus largement, et toujours dans ce volet sémiologique, on pense à toutes les études appliquant les théories poststructuralistes du langage à la question de la folie dans le domaine littéraire : délire textuel, « lalangue » de Lacan, étymologies sauvages, permutations, paragrammes, productions des « fous littéraires ». Un des événements qui a rendu possible ce type d'approche a été rendu la publication, due à Jean Starobinski, des cahiers d'anagrammes de Saussure<sup>2</sup>.

---

*texte psychotique* (séminaire de l'hôpital de la Cité universitaire, université de Paris VII, 1977-1978, publ. Paris, Seuil, 1979).

<sup>1</sup> J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>2</sup> Voir J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971 (rééd. Limoges, Lambert Lucas, 2009). Quelques exemples seulement de cette littérature extrêmement abondante : M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 (voir aussi, dans notre bibliographie, les études de Foucault sur la littérature comme « absence d'œuvre », ainsi que ses articles sur la folie chez Rousseau, Flaubert, etc.) ; *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969 ; M. Deguy, « La folie de Saussure », in *Critique*, n° 260, janv. 1969, pp. 20-26 ; F. Rastier, « À propos du Saturnien », in *Latomus*, vol. XXIX-1, Bruxelles, 1970, pp. 3-24 ; R. Jakobson (éd. et commentaire), « La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes », in *L'homme*, n° 11, Paris-La Haye, 1971, pp. 15-24 ; T. Todorov, « Le sens des sons », in *Poétique*, n° 11, 1972, pp. 446-462 ainsi que *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978 ; J.-C. Lebensztejn, *La fourche*, Gallimard, 1972 ; J.-M. Rey, « Saussure avec Freud », in *Critique*, n° 309, 1973, pp. 136-167 ; C. Delacampagne, « L'écriture en folie », in *Poétique*, n° 18, 1974, pp. 160-175 ; S. Lotringer, « The Game of the Name », in *Diacritics*, vol. III-2, Ithaca, été 1973, pp. 2-9 ; « Flagrant délire » et « Le “complexe” de Saussure », in *Recherches* (cahiers du CERFI), n° 16, sept. 1974, actes du colloque de Columbia de 1974 (« Les deux Saussure »), respectivement pp. 7-14 et 90-112 ; M. Riffaterre, « Paragramme et signifiante », in *Recherches*, n° 16, *op. cit.*, pp. 15-30 ; Y. Lecerf, « Des poèmes cachés dans des poèmes », in *Poétique*, n° 18, 1974, pp. 137-159 ; G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976 ; M. Pierssens, *La tour de Babel. La fiction du signe*, Paris, Minuit, 1976 (et « Écrire en langues : la linguistique d'Artaud », in *Langages*, 23<sup>e</sup> année, n° 91, 1988, pp. 111-117) ; W. Kudsus (éd.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Munich et Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag et M. Niemeyer, 1977 ; M. Thévoz, « L'écriture en folie », 1979, repris dans *Art, folie, graffiti, L. S. D., etc.*,

Un second type d'approche, parmi les travaux récents, pourrait être appelé « phénoménologique », au sens large : il s'agit d'études qui tentent de montrer comment certains écrivains ou certaines écritures, indépendamment de toute considération biographique sur les auteurs – et même indépendamment du fait que la « folie » soit explicitement thématisée dans les textes –, rejoignent l'« expérience vécue » de la folie telle que décrite par les patients psychotiques et recueillie par les psychiatres. Ce type de lectures se distingue des approches en termes de « psychanalyse de la création » en ce qu'elles s'intéressent non plus au processus de production de l'œuvre artistique mais bien aux *œuvres* elles-mêmes, à leur contenu, et à l'expérience qu'elles mettent au jour. La meilleure étude de ce type est sans conteste le monumental *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought* de Louis A. Sass<sup>1</sup>, ouvrage qui aborde la littérature moderniste – Musil, Kafka, Beckett – ainsi que l'art du XX<sup>e</sup> siècle – de Chirico, Duchamp – du point de vue de l'expérience clinique de la schizophrénie. La psychiatrie aurait ainsi à apprendre de la création artistique et *vice versa*, dans la mesure, en l'occurrence, où les écritures modernistes de la négativité et la phénoménologie de la psychose se découvrent tressées dans un même matériau expérientiel – nihilisme, brisure solipsiste de la relation à l'autre, relativisme absolu, altérations du temps et de l'espace, coupure d'avec le monde, ambivalence, et par-dessus tout hyperréflexivité<sup>2</sup>.

---

Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], pp. 47-52 ; A. Blavier, *Les fous littéraires*, 1982 (éd. augmentée Paris, Éd. des Cendres, 2000) ; S. Auroux, J.-C. Chevalier, N. Jacques-Chaquin et C. Marchello-Nizia, *La linguistique fantastique*, Paris, Joseph Clims et Denoël, 1985 ; R. Menahem, *Langage et folie. Essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986 ; M. Plaza, *Écriture et folie*, Paris, P. U. F., 1986 ; M. Arrivé, « Linguistique et psychanalyse », in *Psychanalyses* (revue du Collège de psychanalystes), n° 22, printemps 1987, pp. 13-33 ; J.-J. Lecercle, « Les fous littéraires », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989 et *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, New York et Londres, Routledge, 1994 ; C. Gandelman, *Littérature et folie*, Rueil-Malmaison, Ciba-Geigy, 1989 ; F. Gandon, *De dangereux édifices. Saussure lecteur de Lucrèce*, Louvain et Paris, Peeters, 2002. Voir aussi bien sûr les travaux de Deleuze sur Lewis Carroll, Louis Wolfson, Artaud, etc., en particulier dans *Logique du sens* (Paris, Minuit, 1969), *Critique et clinique* (Paris, Minuit, 1993) et les articles recueillis après la mort du philosophe dans *L'île déserte*, Paris, Minuit, 2002 et *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003. Encore tout récemment, voir le volume *Hermeneutics of Textual Madness : Re-Readings*, dirigé par M. J. Muratore (Fasano et Paris, Schena-A. Baudry, 2016), livre collectif qui s'apparente à la fois, selon les articles, à l'approche textuelle et à l'approche historico-culturelle (sur cette approche, voir plus bas).

<sup>1</sup> L. A. Sass, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1998.

<sup>2</sup> Un exemple plus ancien de lecture de ce type : certaines du livre de J.-P. Soulier, *Lautréamont. Génie ou maladie mentale ?*, Genève, Droz, 1964, quoique l'approche de l'auteur ne relève pas de la psychiatrie phénoménologique. Voir les belles analyses du rapport entre le traitement de l'espace dans les *Chants de Maldoror* et dans les peintures de psychotiques (idée d'un espace schizophrénique chez Lautréamont), dans un ouvrage par ailleurs à la fois très thématique, très pathologisant, et comportant en outre des confusions parfois ahurissantes (paranoïa et paraphrénie...). – Quelques autres exemples de telles analyses « phénoménologiques » de la folie littéraire : C. F. Muscatello et P. Scudellari, « Una incursione letteraria e antropologica nel mondo della mania : *Giorni Felici* di Samuel Beckett », in *RiLUnE*, n° 6, 2007, pp. 61-72, ou plus récemment M. Van Zuylén, *Monomania. The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Ithaca, Cornell U. P., 2005 (certains chapitres de cette étude entreraient

Le troisième type d'approche qui se dégage est plus lié à l'histoire littéraire : il s'agit d'approches historico-culturelles, qui consistent souvent dans des lectures de l'histoire de la littérature en lien avec l'histoire de la folie, à partir de méthodes empruntées soit à l'histoire littéraire renouvelée des années 1980 et 1990, soit à l'histoire des représentations, soit aux deux. Certains ouvrages et recueils sur la folie littéraire parus dans les trente dernières années ont ainsi l'intérêt d'articuler histoire de la folie, histoire littéraire et analyses de la poétique des textes, au travers de chapitres monographiques sur divers auteurs<sup>1</sup>. Certaines de ces études, s'inscrivant directement dans le courant du *New Historicism*<sup>2</sup>, s'intéressent à la folie littéraire en mettant particulièrement l'accent sur le rapport de la littérature avec son contexte historique, travaillant en particulier à une historicisation des textes littéraires sur la folie qui prenne en compte l'histoire des idées et des institutions, les conditions de production du texte littéraire et la dimension diachronique des théories et pratiques de la folie. Un bon exemple de ce dernier cas serait le recueil dirigé par Jane MacNaughton et Corinne Saunders en 2005, *Madness and Creativity in Literature and Culture*<sup>3</sup>.

---

aussi dans la catégorie des approches « historico-culturelles » que nous dégageons plus bas), ouvrage ayant le mérite de ne pas réduire la littérature à un *document* pathologique mais prenant au contraire en compte ce que le texte et l'écriture littéraires peuvent apporter à la pensée de la folie. Le ton de cette étude sur la monomanie et la névrose obsessionnelle est aussi celui de la défense de la folie, qui rappelle sur ce point la dimension humaniste livre de Sass déjà cité. Pour plus d'exemples de telles approches phénoménologiques de la folie littéraire, voir la bibliographie donnée dans les notes de fin de volume in L. A. Sass, *op. cit.*

<sup>1</sup> Voir l'ouvrage intéressant, adoptant un regard foucauldien, de P. Jacerme, *La folie. De Sophocle à l'antipsychiatrie*, *op. cit.* (1974). Plus récemment, voir : L. Feder, *Madness in Literature*, *op. cit.* ; M. Milner (éd.), « Pathologie mentale et littérature », textes réunis dans le volume *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, P. U. de Vincennes, 1989, pp. 245-279 ; G. MacLennan, *Lucid Interval. Subjective Writing and Madness in History*, Leicester, Leicester U. P., 1992 ; A. Carlino et A. Wenger (éds.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2007, II<sup>e</sup> partie, « Maladies des gens de lettres » (articles de A. C. Vila, D. Ribard et M. Conforti : pp. 87-155) ; V. Andreoli (éd.), *Il Matto di carta. La follia nella letteratura*, Milan, B. U. R., 2008 ; C. Brochard et E. Pinon (éds.), *La folie. Création ou destruction ?*, Rennes, P. U. R., 2010 ; S. Wilson, *Voices from the Asylum. Four French Women Writers, 1850-1920*, *op. cit.* ; J.-L. Cabanès, « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert : d'un savoir l'autre », in *Cahiers de narratologie*, n° 18, 2010, repris in *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; F. Marie (éd.), *Le fou – cet autre, mon frère. Littérature, civilisation et linguistique*, Pau et Paris, Université de Pau-L'Harmattan, 2012 ; G. Ni Cheallaigh, L. Jackson and S. McIlvanney, *Quand la folie parle. The Dialectic Effect of Madness in French Literature since the Nineteenth Century*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars, 2014.

<sup>2</sup> Le *New Historicism* (ou « néo-historicisme »), né en particulier dans le sillage des travaux de Stephen Greenblatt sur la Renaissance, et influencé par certains aspects de la pensée de Foucault, Michel de Certeau ou Carlo Ginzburg, envisage les textes littéraires dans leur contexte historique, social, économique et intellectuel de production et de réception, en cherchant à dépasser aussi bien les approches ultra-internalistes d'un certain structuralisme que les approches sociologisantes marxistes réduisant le texte à un « reflet » de la société et de sa structure économique.

<sup>3</sup> J. MacNaughton et C. Saunders (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke (Hampshire), Palgrave Macmillan, 2005.

Le dernier grand type d'approche pourrait être qualifié d'historico-discursif ; il s'agit également d'études historiques des rapports entre littérature et folie, mais qui prennent plus particulièrement appui sur l'archéologie des savoirs et des énoncés, la pragmatique des discours ou encore l'histoire et la théorie de la rhétorique. Le livre de Frédéric Gros, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique* (1998)<sup>1</sup>, qui constitue une archéologie foucauldienne de la construction du regard aliéniste sur la création littéraire et artistique au XIX<sup>e</sup> siècle en est un bon exemple, comme l'est également – avec une méthodologie différente – le livre de Juan Rigoli, *Lire le délire*, dont le sous-titre « Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle » indique bien qu'il s'agit d'une étude des échanges et allers-retours conceptuels, terminologiques, métaphoriques et génériques entre la science médicale de la folie et l'écriture littéraire (en l'occurrence, narrative). On pourrait également citer la thèse récente d'Anouk Cape sur dada, le surréalisme et la folie<sup>2</sup>, qui adopte également une méthodologie essentiellement appuyée sur l'histoire des discours, sociaux et littéraires.

La lecture par Gérard Dessons de la question de la folie littéraire déplace ces problématiques pour envisager de manière anthropologique comment la *manière*, définie comme « l'historicité d'un faire, d'un vivre et d'un signifier »<sup>3</sup>, constitue un déplacement des catégories esthétiques instituées, déplacement manifestant le sujet dans le langage. La manière est « du sujet »<sup>4</sup>, et non pas de l'individu : elle n'est pas idiosyncrasie mais possibilité d'une articulation entre le singulier et le collectif. La folie perçue dans l'art, que l'on a tôt fait de rabattre, par un réflexe de crispation, sur une maladie de l'auteur – G. Dessons le montre à propos de la réception du Greco ou de Verlaine, entre autres –, doit être saisie au contraire comme la force intempestive de l'œuvre d'art, en tant qu'institution de nouvelles valeurs.

À partir de ce bref passage en revue de quelques modes d'études possibles de cet objet qu'est la folie en littérature, essayons de préciser de quelle nature sera notre propre approche dans ce travail, en relation avec les travaux récents sur la folie littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> F. Gros, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P. U. F., 1998.

<sup>2</sup> Voir A. Cape, *Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Champion, 2011.

<sup>3</sup> G. Dessons, *L'art et la manière*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 217.

## II. B. 2. b. Étudier la folie dans la poésie du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle

Beaucoup des études sur les rapports entre folie et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle s'attachent uniquement à des corpus de prose, d'autres – par exemple le livre de F. Gros déjà mentionné – abordent la question de la poésie, mais souvent de manière brièvement. Les approches thématiques ou historiques ne permettant pas toujours d'appréhender la question de la folie poétique dans son ampleur, nous n'avons pris appui sur ces études que comme toile de fond de notre travail – et ce malgré leurs qualités dans certains cas (en particulier, sur le XIX<sup>e</sup> siècle, le dense travail de G. Ponnau sur *La folie dans la littérature fantastique*<sup>1</sup>). De même les approches phénoménologiques, notamment celle citée de Louis Sass, ne correspondaient pas à la lecture des textes que nous voulions adopter ici, et ce pour deux raisons principales. En effet, les catégories mobilisées par L. A. Sass nous semblent à la fois trop larges et trop étroites. Trop larges lorsque le critique parle de « modernisme » – c'est pour cette raison que nous n'avons pas recouru, par exemple, à la notion de « symbolisme » dans notre réflexion<sup>2</sup> (sans compter que cette notion est entièrement anachronique pour Rimbaud, contrairement à ce qu'une tradition scolaire continue de faire accroire, et en grande partie anachronique et inadéquate pour Laforgue lui-même<sup>3</sup>). Trop étroite au contraire nous semble son concept de « folie », emprunté à la psychiatrie existentielle (L. Binswanger, E. Minkowski) : le phénomène de la folie est par là cantonné à ses aspects expérientiels et existentiels, aspects certes

---

<sup>1</sup> G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris et Toulouse, C. N. R. S. et Centre régional de publication de Toulouse, 1987. – Quelques autres études abordant le rapport entre la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle et la question de la folie : L. Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1965 ; I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974 (en particulier le ch. « L'expérience imaginaire des limites de la raison », pp. 29-64) ; A. Montandon, « Écriture et folie chez E. T. A. Hoffmann », in *Romantisme*, n° 24, 1979, pp. 7-28 ; J. Delabroy, « L'ombre de la théorie. À propos de *L'Homme au sable* de Hoffmann », in *Romantisme*, n° 24, *op. cit.*, pp. 29-41 ; J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1990 ; D. Mellier, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999 ; J. Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; B. Marquer, « De Charcot à Poe : l'innovation paradoxale du fantastique chez Maupassant », in J.-L. Cabanès, J. Carroy et N. Edelman (éds.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, Université Paris Ouest, 2008, pp. 99-112. À quoi il faut ajouter toutes les études sur la folie dans les contes de Maupassant citées dans notre bibliographie.

<sup>2</sup> Les études de littérature secondaire sur la question du symbolisme, de ses figures, ses formes et ses enjeux, nous ont en revanche souvent été utiles pour la *contextualisation* des poétiques de Rimbaud et Laforgue. Voir dans notre bibliographie les travaux sur le symbolisme de C. Abastado, A. Balakian, J.-P. Bertrand et P. Durand, R. Biétry, L. Campa, P. Citti, M. Décaudin, P.-H. Frangne, P. Gorceix, F. Grauby, J.-N. Illouz, A. B. Jackson, L. Jenny, J. R. Lawler, H. Lemaître, J. Lethève, G. Michaud, C. Mouchard, P. McGuinness, B. Marchal, H. Peyre, R. Pouillart, M. Raymond, N. Richard, T. Samoyault, Y.-Y Tadié

<sup>3</sup> Pour Laforgue, la notion de « décadence » serait plus pertinente, ainsi que J. Pierrot l'a montré dans un article essentiel et indépassé (« Laforgue, décadent ? », in J. A. Hiddleston, éd., *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 25-49) : on verra plus précisément, au chapitre 2, quelles sont la pertinence et les limites de cette notion.

fondamentaux mais qui, lorsque l'auteur en vient à la lecture des textes littéraires, brident la valeur heuristique de la notion de « folie » en réduisant cette dernière à un mode d'être-au-monde de l'*individu*. Cette approche demeure ainsi centrée sur le sujet individuel pensant et percevant, alors que la nôtre consiste dans l'appréhension de la folie comme mise en jeu du sujet interne au poème, et dans la construction de la folie comme fait textuel.

Nous adopterons conjointement une approche historico-discursive et une approche poétique. Historico-discursive, car il s'agit de mettre au jour les liens épistémiques entre poésie, lecture et aliénisme à l'époque. Non que le présent travail se veuille une étude générale des rapports entre littérature et psychiatrie dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, étude qui a déjà, du reste, été menée par d'autres chercheurs<sup>1</sup>, de même, que la question – plus restreinte – de la réception de la littérature au travers de catégories psychiatriques pendant notre période a fait l'objet de plusieurs études ces dernières années<sup>2</sup>. Notre thèse prend place dans la lignée de ces travaux antérieurs, en tentant plus précisément de dégager les *enjeux* de tels rapports à propos de Rimbaud, Laforgue et leurs contemporains, mais aussi de montrer comment ces enjeux nous conduisent à repenser les

---

<sup>1</sup> Deux ouvrages, à notre connaissance, constituent une étude générale de ces rapports : d'une part le livre mentionné de Frédéric Gros (F. Gros, *Création et folie*, *op. cit.*), d'autre part la thèse d'histoire de Pierre de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, Paris, Université Paris VII-Denis Diderot, 1986.

<sup>2</sup> Spécifiquement sur la lecture aliéniste et psychiatrique de la littérature, voir (outre les ouvrages de F. Gros, P. de Saint-Martin et J. Rigoli déjà mentionnés ci-dessus, ainsi que les articles de J. Rigoli cités dans la bibliographie générale) : T. James, *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth Century France* (1995), trad. S. Doizelet : *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997 ainsi que deux articles antérieurs du même (« Dédoubléments », in *L'évolution psychiatrique*, n° 64, Paris, Paris, 1999, pp. 739-748 et un article sur Moreau de Tours : « Confiture verte, rêve et folie en 1845 », in *Trames. Actualité de la psychanalyse*, n° 4, juillet 1987, pp. 34-45) ; P. Artières, *Clinique de l'écriture. Une histoire du regard médical sur l'écriture*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998, pp. 241-258. À quoi il faut ajouter plusieurs contributions dans des volumes collectifs : voir J.-L. Cabanès, J. Carroy et N. Edelman (éds.), *Psychologies fin de siècle*, *op. cit.* ; J.-L. Cabanès et alii (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012 (en particulier les contributions rassemblées dans la seconde partie du volume : « Interférences : d'un discours l'autre », pp. 89-176, et dans la troisième « Dissections de l'âme », pp. 177-291). Voir également A. Carlino et A. Wenger (éds.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives*, *op. cit.* en particulier la deuxième partie, « Maladies des gens de lettres » (articles de A. C. Vila, D. Ribard et M. Conforti : pp. 87-155) ; A. Cape, « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », in *Romantisme*, n° 141, 2008, pp. 65-78. Voir enfin les chapitres consacrés à la littérature dans la thèse de J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, *op. cit.* (pp. 251-262 et 392-402). Plus largement, sur littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle, voir les remarques extrêmement suggestives sur clinique et littérature dans l'article d'A.-E. Berger, « Petit essai de clinique littéraire : le cas du XIX<sup>e</sup> siècle », in D. Maleuvre et C. Nesci (éd.), *L'œuvre d'identité. Essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*, colloque de U. C. Santa Barbara d'octobre 1994, Montréal, Université de Montréal, 1996, pp. 9-20 ; voir aussi : G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris et Toulouse, C. N. R. S., 1987, pp. 7-89 ; J. Froudière, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'asile (1870-1914)*, *op. cit.* ; et J.-L. Cabanès, *Le négatif*, *op. cit.*, pp. 179-208. Enfin, plusieurs numéros de la revue *Romantisme* ont abordé ces questions : voir tout particulièrement les n° 27 (« Déviances »), 1980 et 141 (« Asiles et fous »), 2008. D'autres numéros de la même revue concernent la question plus vaste de la folie dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, et ont donc été pour nous des lectures essentielles : voir en particulier les numéros sur « Écriture et folie » (n° 24, 1979), « Dédalles du sujet » (n° 48, 1985), et « Folie de l'art » (n° 66, 1989).



rapports entre folie et littérature. Ces liens étroits qui unissent au XIX<sup>e</sup> siècle la littérature et la folie ont souvent été explorés à propos de l'époque romantique, soit dans des études sur certains auteurs – en particulier Balzac<sup>1</sup>, Nodier<sup>2</sup>, Nerval<sup>3</sup> –, soit dans des études thématiques, poétiques ou historiques plus transversales, y compris dans de solides travaux récents, qui nous ont donné une image de la folie romantique assez éloignée de celle qu'avaient construite M. Praz, A. Béguin ou G. Gusdorf<sup>4</sup> dans leurs études sur l'irrationalité et les figures de la folie<sup>5</sup>. La seconde moitié du siècle, en revanche, a été partiellement négligée de ce point de vue : lacune relative que l'on tente ici de combler. De même, l'histoire de la réception du discours aliéniste par les écrivains a-t-il été traité par plusieurs chercheurs à propos de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et nous proposons<sup>6</sup> une étude similaire sur le dernier tiers du siècle.

<sup>1</sup> Sur la folie chez Balzac, voir dans notre bibliographie les articles et ouvrages de H. Evans, J. Borel, S. Felman, J.-C. Fizaine, P. Barbéris, J. Rigoli (son livre déjà cité et l'article sur Balzac et Pinel), A. Lorant, P. Berthier, D. Jullien.

<sup>2</sup> Sur Nodier et la folie, voir dans la bibliographie les études de P.-G. Castex, R. Dragonetti, H. P. Lund, G. Critchfield, L. Frappier-Mazur, B. G. Rogers, A.-M. Roux, J.-J. Hamm, P. Pelckmans, D. Sangsue, J.-L. Steinmetz, P.-A. Rieben, Hisashi Mizuno, V. Tellier.

<sup>3</sup> La bibliographie sur Nerval et la folie est extrêmement fournie. Dans la bibliographie à la fin de ce volume, nous ne mentionnons que les travaux qui nous ont été les plus utiles : voir les études de S. Felman, M. Jeanneret, C.-G. Dubois, H. P. Lund, R. Chambers, P. Destruel, P. Champion, J.-L. Bonnat, J. E. Jackson.

<sup>4</sup> M. Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature française. Le romantisme noir*, op. cit. ; A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1939 ; G. Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, en particulier pp. 51 et 415 sur la folie ; *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, notamment p. 65 ; *L'homme romantique*, Paris, Payot, 1984, notamment p. 47 sur le dionysiaque romantique et l'excès). Spécifiquement sur cette question de l'irrationnel dans le romantisme, voir les nouvelles approches qui ont émergé ces dernières années, particulièrement dans les deux ouvrages suivants : C. Le Blanc, L. Margantin et O. Schefer, *La forme poétique du monde*, Paris, José Corti, 2003 ainsi que – plus directement sur la question de la folie – le récent recueil dirigé par P. Tortonese, *C'è del metodo in questa follia. L'irrazionale nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini, 2015.

<sup>5</sup> Parmi ces études ayant contribué à transformer notre regard sur la folie romantique, voir, sur la folie dans son rapport à l'économie et à l'histoire sociale, l'étude de P. Barbéris, *Le prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980 (ch. « Être fou en littérature ») ; sur la problématique de l'excentricité, les travaux de D. Sangsue (*Le récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987) et plus récemment de M. Gill (*Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Oxford, Oxford U. P., 2009) et d'A. Glinoe (*La littérature frénétique*, Paris, P. U. F., 2009, en particulier pp. 121-130 sur la folie et l'excentricité chez les « Frénétiques » – voir également déjà, bien sûr les travaux plus anciens de J.-L. Steinmetz sur la question, notamment « L'acte manqué du romantisme », préface à l'anthologie *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978, pp. 9-50). Voir les approches esthétiques ou stylistiques de l'écriture du délire, du rêve et de la folie dans le romantisme français et européen : J. Decottignies, *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France, 1820-1870*, Paris, Armand Colin, 1973 ; P.-A. Rieben, *Délires romantiques. Musset, Nodier, Gautier, Hugo*, Paris, José Corti, 1989 ; J. E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001 et plus récemment par exemple S. Ledda, « Les fantaisies de Dionysos : frénésie et folie chez Musset », in C. Brochard et E. Pinon, eds., *La folie, création ou destruction ?*, op. cit., pp. 77-88). Enfin, plusieurs études récentes en anglais, d'orientation néo-historiciste, étudient la folie non seulement dans la littérature mais plus largement dans l'imagination et la réception du romantisme : M. Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination*, op. cit. ; F. Burwick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park (Pennsylvania), Pennsylvania State U. P., 1996 ainsi que tout récemment J. Whitehead, *Madness and the Romantic Poet. A Critical History*, Oxford, O. U. P., 2017.

<sup>6</sup> Dans le chapitre 2, ci-dessous.

Notre approche sera également une approche poétique, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Nous tenterons d'appréhender la question des rapports entre littérature et folie en partant du principe que la folie est d'abord affaire de texte. C'est donc « l'effet de folie », pour reprendre l'expression de S. Felman et d'A.-M. Roux, qui nous retiendra. Comme l'indique cette dernière chercheuse à propos de Nodier, « Il ne saurait être question de limiter cet effet de folie aux seuls textes qui *mettent en scène* des rêveurs et des fous »<sup>1</sup>, car la folie ne peut se cantonner à un « contenu », elle est moins pour le texte un objet qu'une « mise en question imposée à l'ordre (...) discursif et à l'identité du sujet »<sup>2</sup>. Notre étude, n'étant ni une histoire des poètes fous, ni (seulement) une exploration du thème de la folie dans la poésie, essaiera néanmoins de montrer que la notion de folie *peut* constituer une catégorie valide pour l'appréhension du texte poétique, mais qu'elle nécessite pour cela une re-théorisation, à l'écoute des textes, de leur effet sur la langue et sur la lecture.

### III. Corpus : Laforgue et Rimbaud au miroir de la folie

Ce travail, visant à isoler les principaux enjeux d'une « poétique de la folie » chez les deux écrivains de notre corpus, envisagera aussi d'autres poètes, – en particulier Mallarmé, Verlaine et Lautréamont – mais nous nous concentrerons sur Rimbaud et Laforgue dans la mesure où ils incarnent deux facettes, différentes mais toutes deux centrales et en un sens complémentaires, du rapport entre folie et poésie à l'époque. La folie littéraire prend chez eux des chemins différents,

---

<sup>1</sup> A.-M. Roux, « Nodier et l'effet de folie », in *Romantisme*, n° 27 1980 (pp. 31-45), p. 44, nous soulignons.

<sup>2</sup> *Id.*

mais qui ont en commun d'être tout à la fois en dialogue avec les savoirs contemporains de la folie et en tension avec ces savoirs. Tous deux avaient aussi une certaine connaissance du discours savant de l'époque sur l'aliénation mentale – lecteurs de Taine, peut-être d'Esquirol et de Georget ou de Brierre de Boismont (du moins dans le cas de Rimbaud), de la physiologie allemande et française contemporaines (les carnets de Laforgue l'attestent), ils intègrent même parfois à tel poème des expressions empruntées à ce discours savant. Tous deux, enfin, furent lus à différents titres comme « fous » par divers médecins ou critiques littéraires.

Ainsi qu'on va le voir, la folie occupe, chez Laforgue comme chez Rimbaud, une place importante, aussi bien dans leur univers poétique que dans leur expérience lyrique et la manière dont ils ont pensé cette expérience. Comme thème, la folie est présente dès les premiers textes de chacun des deux poètes – les notes et les vers en vue du recueil *Le Sanglot de la Terre* pour Laforgue, les poèmes de 1870 pour Rimbaud –, et elle s'articule dès l'abord avec la question de l'écriture, de ses modalités et de sa possibilité : c'est le cas dans la correspondance de Laforgue comme dans ses premiers poèmes (« Apothéose », par exemple), comme dans « Ophélie » ou dans les premières lettres à Izambard de Rimbaud. La folie est intimement liée, chez nos deux poètes, à la question de la langue et du discours – pensons chez Rimbaud à la circulation complexe de la folie dans un texte métagoétique comme « Délires, II. Alchimie du verbe » ou deux ans plus tôt dans « Le bateau ivre », et chez Laforgue au travail sur la dérive et le délire des mots dans certaines *Complaintes*, et à la même époque dans la petite farce théâtrale intitulée *Pierrot fumiste*.

### III. A. Rimbaud au-delà de la frénésie

#### III. A. 1. « Mythe de Rimbaud » et mythes de la folie

La folie rimbaldienne a traditionnellement été associée, dans la réception du poète, à la fulgurance du parcours même de l'individu poète Arthur Rimbaud, *topos* de la critique dès la première réception critique – pensons à la phrase magnifique de Mallarmé : « Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence (...) »<sup>1</sup>. Encore récemment, on peut lire, dans un essai sur la thématique rebattue du *Génie et la Folie*<sup>2</sup> destiné au grand public :

... le cas Rimbaud (...) peut nous fournir une (...) clé pour comprendre [l']articulation entre génie et folie. Rimbaud représente tout à la fois la fulgurance et la précocité, mais aussi, dans le même temps, la prescience de sa folie (...) Tel un météore, Rimbaud traverse sa vie comme il marque son siècle. En cela, il reste ce *génie à l'état sauvage* dont il incarne le modèle (...)

L'auteur, moins brillant que Mallarmé ou Claudel, en écorche cependant au passage deux formules célèbres.

Cette figure de la folie comme fulgurance est souvent associée à l'insistance du jeune poète sur les états altérés de la conscience, la poésie s'identifiant à un arrachement au rationnel et à toute forme de norme – poétique, sociale, psychologique. C'est en particulier au poète « Voyant » que l'on s'est attaché, percevant ce « travail » pour « se faire voyant » comme un héritage du romantisme. Il est vrai que la pratique de l'écriture se noue chez le Rimbaud de 1871 à une dépense

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « Arthur Rimbaud. Lettre à M. Harrison Rhodes », dans « Quelques médaillons et portraits en pied », in *Divagations : Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 121.

<sup>2</sup> P. Brenot, *Le génie et la folie*, Paris, Odile Jacob, 2007. La citation donnée se trouve p. 41 (soulignement de l'auteur).

sans reste (« qu'il crève, dans son bondissement »<sup>1</sup>) et à une expérience de « toutes les formes de (...) folie ». Ces aspects sont centraux, – et il leur sera ici donné une place – mais ils ont parfois obscurci d'autres facettes.

La citation donnée plus haut sur Rimbaud comme « génie fou » le montre : aujourd'hui encore, le « mythe de Rimbaud » que pourfendait Étienne se soutient d'une référence à la folie. On pourrait même dire que les différentes figures de la prétendue folie de Rimbaud forment un des matériaux principaux du mythe – de la folie mystique dans sa version claudélienne aux folies initiatiques défendues par les tenants des lectures mystérieuses de l'œuvre, en passant par toutes les lectures biographiques, voyant dans son œuvre le reflet d'une vie plus ou moins fantasmée par chacun, et symétriquement dans sa « vie » des projections de la poésie parfois hâtivement lue. Abordant la période de rédaction d'*Une saison en enfer*, dont on ne sait en fait que très peu, Alain Borer propose un commentaire biographique qui emblématise ces effets d'allers-retours mythiques entre vie et œuvre : « Enfermé dans son grenier, enveloppé dans un drap, il hurle d'une voix de fausset : *Ah ! Je suis folle... Je suis esclave de l'Époux infernal (...)* »<sup>2</sup>. Longtemps, on a de même écrit des « biographies » d'Isidore Ducasse qui présentaient ce dernier hurlant ses *Chants* en frappant des accords stridents sur un piano désaccordé : version maldororienne d'un « gueuloir » tout aussi imaginaire que la mansarde d'Alain Borer.

Pour échapper à ces mythes, il est nécessaire de reprendre la question depuis le commencement. C'est-à-dire de revenir à l'histoire, et avant tout à la place de Rimbaud dans l'histoire de la folie poétique.

---

<sup>1</sup> Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871, R, 344.

<sup>2</sup> A. Borer, *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Paris, Lachenal et Ritter, 1984, p. 397.

### III. A. 2. La folie, machine de guerre contre le Parnasse

Un des aspects important du rapport de Rimbaud à la folie passe par son rapport au romantisme d'un côté, et à l'esthétique défendue par les poètes du *Parnasse contemporain*<sup>1</sup> de l'autre. Le premier Rimbaud apparaît tout à la fois comme parnassien et comme anti-parnassien. « Ophélie », « Tête de faune », sont des pièces parnassiennes. Tout en opérant des déplacements et des subversions depuis l'intérieur du poème, elles demeurent dans le paradigme poétique post-baudelairien qui est celui de Banville ou de Glatigny. Pourtant, si on identifie le Parnasse à la perfection formelle (Gautier : « la forme est tout dans l'art »<sup>2</sup>, Banville : « La Poésie doit toujours être noble, c'est-à-dire intense, exquise et achevée dans la forme [...] »<sup>3</sup>, Leconte de Lisle au début de « Hélène, II » : « O vous qui saisissez la vivante harmonie / De la forme parfaite alliée au génie... »<sup>4</sup>) et à un certain détachement de la poésie et du poète par rapport à la réalité historique contemporaine (c'est la célèbre formule liminaire de Gautier : « [...] Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermées, / Moi, j'ai fait *Émaux et Camées* »<sup>5</sup>), on constate que le parcours de Rimbaud s'apparente aussi à un refus précoce, et violent, des principes poétiques du groupe parnassien<sup>6</sup>. Or la folie – plus précisément l'introduction de la folie dans la théorie et la pratique

---

<sup>1</sup> L'étiquette de « Parnasse » a parfois été mobilisée de manière trop massive par l'histoire littéraire. Sur la dimension disparate du groupe des « Parnassiens », voir notamment I. Putter, « Introduction », in *La dernière tentation de Leconte de Lisle. Lettres inédites [de Leconte de Lisle] à Émilie Leforestier*, Genève, Droz, 1968. Y. Mortelette, dans sa somme *Histoire du Parnasse* (Paris, Fayard, 2005), parle bien d'« école » ou de « mouvement » à propos du Parnasse, mais montre aussi les limites de cette catégorie de l'histoire littéraire.

<sup>2</sup> T. Gautier, *Salon de 1837*, 4<sup>e</sup> article, in *La Presse*, 10 mars 1837.

<sup>3</sup> T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1881, Introduction, p. 9.

<sup>4</sup> C. M. R. Leconte de Lisle, « Hélène, II », vv. 1-2. Ce culte de la forme s'incarne en particulier dans le modèle de l'orfèvre ou du sculpteur – c'est le cas chez Gautier, Leconte, le Verlaine ou le Baudelaire parnassiens, ou encore chez Sully-Prudhomme : « Je porte envie au statuaire / Qui t'admire sans âcre amour, / Comme sur le lit mortuaire / Un corps de vierge, où le suaire / Sanctifie un parfait contour » (« La Beauté », in *Les Vaines Tendresses* [1875], vv. 11-15).

<sup>5</sup> T. Gautier, « Préface », in *Émaux et Camées* (première édition 1852), vers 12-14. Pour une lecture politique de ce sonnet, voir P. McGuinness, *Poetry and Radical Politics in Fin de siècle France. From Anarchism to Action Française*, Oxford, Oxford U. P., 2015, Introduction, « Poetry and Broken Windows I. Théophile Gautier ».

<sup>6</sup> Voir à ce propos le livre important et peu souvent cité de S. Whidden, *Leaving Parnassus. The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam, Rodopi, 2007. Sur le refus du Parnasse chez Rimbaud, voir les lectures de « *Credo in unam* », « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » et « Vénus anadyomène » au début du livre d'A.-E. Berger, *Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ Vallon, 1992. Sur les rapports entre Rimbaud et le Parnasse en général, la bibliographie est très abondante – outre les études déjà citées, voir notamment : L. Watson, « Rimbaud et le Parnasse », in *Ps*, colloque n° 1, *Rimbaud ou « la liberté libre »*, 1987,

poétiques – apparaît comme une valeur anti-parnassienne : à la fois un retour du refoulé et une machine de guerre contre l'esthétique impassible. Louis-Xavier de Ricard résumait la position des parnassiens lorsqu'il écrivait que

Le poète idéal n'est point ce *vates* épileptique que l'on nous peint échevelé, les yeux hagards, émettant indéfiniment et d'un seul jet, sous l'inspiration de je ne sais quelle muse bavarde, des vers faciles ou incohérents, mais un penseur sérieux, qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et longuement ciselées<sup>1</sup>.

Dans les deux lettres métapoétiques de mai 1871, Rimbaud promet, à l'inverse de cette esthétique sculpturale, une poésie du « dérèglement » qui réactive, sous une forme certes complètement transformée, des schèmes romantiques contre le néoclassicisme trop « réglé » des Heredia et des Leconte. L'« épilepsie » – reprenons le mot de L.-X. de Ricard – revient au centre de la poésie. Certes elle y revient sous une forme dont on verra qu'elle diffère considérablement de la folie poétique du romantisme : mais il faut néanmoins remarquer que la seule promotion de la folie constitue en tant que telle une machine de guerre contre l'esthétique de l'immobilité et de l'hellénisme apollinien que promouvaient les parnassiens :

Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit...  
(R, 344)

En parlant du poète comme du « grand malade »<sup>2</sup>, Rimbaud remet en avant une certaine forme d'irrationalité et d'altération de soi, qu'il place au cœur et à l'origine de l'activité poétique. Cette allégation des états-limites prend une dimension fortement chamanique, comme l'indiquent à la fois la référence au savoir (« le suprême Savant » : or, le chamane est « celui qui sait »<sup>3</sup>), et l'insistance sur la traversée de *tous* les états possibles (« Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie »),

---

pp. 18-29 ; S. Murphy, *Le premier Rimbaud et l'apprentissage de la subversion*, Paris et Lyon, C. N. R. S. et P. U. de Lyon, 1990, « Logiques du "Bateau ivre" », in *Littératures*, n° 54, 2006 (pp. 25-86), aux pp. 29-33, « "Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs" ou le Parnasse satyrique », in *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, pp. 137-187 (rééd. 2009) et « Versifications "parnassiennes" (?) », in *Romantisme*, vol. CXL, n° 2, 2008, pp. 67-84 ; les travaux de J. Bienvenu, notamment « Arthur Rimbaud – Alcide Bava », in *Ps*, n° 12, 1995, pp. 2-5 et « Ce qu'on dit au poète à propos de Rimbaud et Banville », in *La revue des ressources*, en ligne, nov. 2009 (<http://www.larevuedesressources.org/ce-qu-on-dit-au-poete-a-propos-de-rimbaud-et-banville,1355.html>) ; Y. Mortelette, « La lettre du 15 mai 1871 et les "seconds romantiques" », in A. Guyaux (éd.), *Cahiers de littérature française*, n° 2 (« Rimbaud »), Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 19-32 ; G. Kliebenstein, « Alcide B/bava et la galaxie Rimbaud », in *Ps*, numéro hors-série, 2008, « Hommage à Steve Murphy », pp. 155-168 ; A. Guyaux, « Ce qu'on dit au poète... Quelques remarques sur l'ironie chez Rimbaud », in *La revue des ressources*, en ligne, sept. 2009 (<http://www.larevuedesressources.org/ce-qu-on-dit-au-poete,1314.html>) ; et enfin l'article d'A. Cervoni, sur Rimbaud et Gautier : entrée « Gautier, Théophile » in J.-B. Baronian (éd.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, 2014.

<sup>1</sup> L.-X. de Ricard, in *L'Art*, Paris, Alphonse Lemerre, 1865.

<sup>2</sup> Voir le commentaire que nous proposons de cette expression au chapitre 2 ci-dessous.

<sup>3</sup> En langue toungouse (Sibérie orientale), *çaman* signifie « celui-qui-sait ». Voir note suivante.

traversée qui rappelle les vicissitudes des voyages psychiques du chamane, ces voyages dans le monde des esprits à propos desquels Roberte Hamayon parle d'« ensauvagement »<sup>1</sup>. Le chamane est l'exact contraire du ciseleur parnassien, « penseur sérieux qui conçoit fortement » et reste toujours extérieur à sa propre œuvre de pierre : il est, au contraire, l'être par excellence qui « arrive à l'inconnu » (R, 344)<sup>2</sup>.

Dans cette expérience-limite que devient alors la poésie, c'est le principe de rationalité lui-même qui se trouve récusé comme trop étroit. Pour comprendre cette nouveauté de la folie rimbaldienne, il est nécessaire de revenir un instant au romantisme.

### III. A. 3. De l'irrationnel : le réel et le rationnel

Dans l'idée de folie, deux aspects différents sont à distinguer : d'un côté le principe rationnel – en termes de diagnostic psychiatrique (par exemple dans la différence entre paranoïa et schizophrénie) : *l'entendement est-il lésé ?* – et de l'autre la relation au réel. Bergson insistera sur cette différence dans sa conférence sur « L'âme et le corps » :

Est-ce l'esprit même qui est dérangé, ou ne serait-ce pas plutôt le mécanisme de l'insertion de l'esprit dans les choses ? Quand un fou déraisonne, son raisonnement peut être en règle avec la plus stricte logique : vous diriez, en entendant parler tel ou tel persécuté, que c'est par excès de logique qu'il pèche.

---

<sup>1</sup> Voir R. Hamayon, « Religions de l'Asie septentrionale », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, t. XC, 1986-1987 (pp. 93-99), p. 95 et *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Université Paris X – Société d'ethnologie, 1990, p. 521. Voir également l'étude classique de L. de Heusch sur le chamanisme et les cultes à possession (qui revient, tout en les critiquant, sur les thèses d'Eliade dans *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951), « Possession et chamanisme », in *Pourquoi l'épouser ? et autres essais*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 226-244.

<sup>2</sup> Yoshikazu Nakaji, remarque dans son ouvrage sur la *Saison* que ce livre est écrit comme le compte rendu d'une initiation chamannique, passant par « une crise totale, proche de la "folie" » en tant que « mort initiatique », c'est-à-dire une « régression au chaos précosmogonique pour renaître à une nouvelle vie » (*Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 25). Sur le motif de la traversée de crise chamannique chez Rimbaud, voir aussi E. Ahearn, *Rimbaud. Visions and Habitations*, Berkeley, University of California Press, 1983, en particulier p. 156.



Son tort n'est pas de raisonner mal, mais de raisonner à côté de la réalité, en dehors de la réalité, comme un homme qui rêve<sup>1</sup>.

Or le romantisme a justement été à bien des égards une longue apologie pour la folie *comme rationalité* : pour reprendre les mots de Bergson, « l'esprit même » du fou n'est pas « dérangé », il serait plutôt, selon Nerval cette fois, *plus* lucide que l'esprit ordinaire. Le narrateur d'*Aurélia* ne cesse ainsi de répéter que le principe rationnel chez lui n'a jamais été lésé, et que seul le principe du rapport à la réalité positive lui a fait défaut. Proust en parlera à son tour à propos de Nerval :

Chez Gérard de Nerval la folie naissante et pas encore déclarée *n'est qu'une sorte de subjectivisme excessif*, d'importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la *qualité personnelle de la sensation*, qu'à ce que cette sensation signifie de commun à tous, de perceptible pour tous<sup>2</sup>.

Autrement dit, le raisonnement est toujours intègre, voire lui-même « excessif », mais la subjectivité du fou l'enferme en lui-même et le coupe du monde humain commun – définition qui anticipe sur ce point celle de la schizophrénie chez certains théoriciens actuels<sup>3</sup>. Le narrateur nervalien affirme que tout ce qu'il pense est conforme à la logique : ce n'est que dans sa relation à la réalité que quelque chose s'est rompu. Dans un texte chronologiquement plus proche de nos poètes, *Le Horla* de Maupassant (1887 pour la seconde version, sous forme de journal intime), on pourrait dire de même que tout est *logique* dans les raisonnements tortueux du narrateur-personnage, et pourtant ces raisonnements semblent avoir perdu leur prise sur la réalité des événements qui lui arrivent, et par lesquels il « est agi ». La logique, donc, est maintenue : seule la réalité positive, le monde de la « pratique » (Bergson), ce monde *partagé* de la communauté humaine, semble irrémédiablement tenu à distance. Nerval y insiste dans la lettre à Mme Alexandre Dumas de novembre 1841 :

Je suis toujours et j'ai toujours été le même, et je m'étonne seulement que l'on m'ait trouvé *changé* pendant quelques jours du printemps dernier (...) Au fond j'ai fait un rêve très amusant et je le regrette. J'en suis même à me demander s'il n'était pas plus *vrai* que ce qui me semble seul explicable et naturel aujourd'hui<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Bergson, « L'âme et le corps », in *L'énergie spirituelle*, Paris, Alcan, 1919, ch. II (pp. 29-60), p. 48.

<sup>2</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 234, nous soulignons.

<sup>3</sup> En particulier L. A. Sass, déjà mentionné : voir *Madness and Modernism*, *op. cit.* ainsi que *The Paradoxes of Delusion. Wittgenstein, Schreber, and the Schizophrenic Mind*, Ithaca (New York), Cornell U. P., 1995 (contrairement à *Madness in Modernism*, ce dernier ouvrage a été traduit en français : *Les paradoxes du délire. Schreber, Wittgenstein et l'esprit schizophrénique*, trad. P.-H. Castel, Paris, Ithaque, 2010).

<sup>4</sup> G. de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1989), p. 1383 (expressions soulignées par Nerval).

Il en est de même à la fin de la lettre-préface « À Alexandre Dumas » qui ouvre les *Filles du feu*, lorsque au sujet de l'expérience de la folie et du projet d'*Aurélia* le préfacier dit : « Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette “descente aux enfers”, et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison »<sup>1</sup>.

Or c'est en ce point que Rimbaud introduit une césure décisive. Car en parlant en mai 1871 de « raisonné dérèglement » (R, 340 et 344) des sens et de l'esprit, et en appelant le poète « malade » il indique que c'est l'intellect lui-même qu'il s'agit d'atteindre. Nerval disait que son aventure avait « manqué de raison », c'est-à-dire qu'elle s'était éloignée par excentricité et subjectivisme du bon sens pratique qui unifie la communauté des humains, mais sans jamais se séparer tout à fait du « raisonnement », qui est le principe de rationalité. En parlant de « raisonné dérèglement », Rimbaud affirme au contraire qu'il s'agit de faire jouer la raison *contre* elle-même. Ou, pour détourner une expression nervalienne, de « la faire servir à quelque usage impie »<sup>2</sup>. Si le poète doit être « le grand malade » (R, 344), il doit s'aventurer au-delà de la *rationalité* elle-même. On mesure l'écart qui sépare le jeune poète épistolier de 1871 de son prédécesseur Nerval, qui écrivait par exemple à Dumas le 14 novembre 1853 : « (...) vous m'avez demandé trois articles sur trois jours de ma vie que vous avez qualifiés vous-même par ce titre *trois jours de folie* et que j'appellerai, moi, *trois jours de raison* »<sup>3</sup>. Lorsque Rimbaud déclare le poète « grand malade », cette mention d'une *grandeur* dans la monstruosité réclame pour le poète un corps littéralement *merveilleux* – et de fait ce corps devra traverser « Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie » : il « cherche » et « épuise en lui tous les poisons » (R, 344). C'est un corps littéralement fou, corps illimité et fantastique que l'on retrouvera, déplacé et transfiguré, dans ce qui sera le corps *intégral* de « Génie », avec « ses souffles, – son corps, – son jour » :

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales. (...)  
Ô ses souffles, ses têtes, ses courses ; la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action. (R, 316)

Pour reprendre la polarité nervalienne et bergsonienne entre principe rationnel et relation au réel, on remarquera ici chez Rimbaud ce qui pourrait sembler un paradoxe. En effet, chez lui, l'attaque du principe rationnel se fait *précisément* dans le but de retrouver une relation au réel. La

<sup>1</sup> « À Alexandre Dumas », in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. III (1993), p. 458 ; c'est l'avant-dernier paragraphe de la lettre-préface, nous soulignons.

<sup>2</sup> « À la matière même un verbe est attaché... / Ne la fais pas servir à quelque usage impie ! » : « Vers dorés » (in *Les Chimères*), vv. 10-11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. III, p. 822, souligné par Nerval.

problématique romantique est complètement renversée. Mais c'est que ce *réel* n'est plus, justement, la « réalité » positive – Rimbaud la laisse aux mauvais romanciers qui cherchent à faire vrai, et à la littérature « fadasse » (R, 339) – mais un réel proprement « inouï » (R, 348). Jacques Rivière, et plus récemment – avec d'autres arguments – Jean-Marie Gleize ou Bruno Claisse ont insisté sur ce rapport au réel chez Rimbaud. Étiemble et Yassu Gauclère parlaient aussi d'un « esprit profondément *réaliste* qui anime l'œuvre de Rimbaud »<sup>1</sup> (il faudrait sans doute dire plutôt, avec J.-M. Gleize, « rééliste »).

### III. A. 4. Folie raisonnée : un « nouveau paradigme »

La seconde remarque préliminaire que nous devons faire à propos de Rimbaud a également trait à la phrase citée de la célèbre lettre à Paul Demeny : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* » (R, 344, souligné par Rimbaud). La folie s'articule ici à une véritable méthode, pour détourner le vers célèbre de *Hamlet*. Aussi la folie poétique prend-elle chez Rimbaud un visage complètement nouveau. Pour Jean-Louis Cabanès<sup>2</sup>, c'est même un « nouveau paradigme », qui « s'ouvre » avec lui. Le critique cite les lignes célèbres de « Délires, II », « Je m'habituais à l'hallucination simple », etc. C'est ici l'exact contraire de ce qui se passe dans le *Horla* ou chez Zola : l'hallucination, en effet, n'arrive plus au sujet de l'extérieur mais fait – ou doit faire – l'objet d'une maîtrise.

Ce visage nouveau de la folie est résumé dans la formule du prologue de la *Saison*, « Et j'ai joué de bons tours à la folie ». La folie devient ainsi, chez Rimbaud, une composante essentielle du

---

<sup>1</sup> R. Étiemble et Y. Gauclère, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1936, rééd. augmentée, 1950, p. 72. Voir le livre et tous les articles de J.-M. Gleize cités dans notre bibliographie, ainsi que B. Claisse, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

<sup>2</sup> J.-L. Cabanès, *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 289.

lyrisme, au point que le parcours d'*Une saison en enfer* s'identifie à un tel « jeu » avec la folie<sup>1</sup>. L'hallucination n'est plus *subie*, comme chez Maupassant par exemple : maîtrisée, elle devient une part de l'aventure poétique elle-même. Le présent travail étudiera<sup>2</sup> ce « nouveau paradigme » de la folie en poésie.

### *III. B. Laforgue : folie cosmique, folie du sujet, folie du langage*

#### **III. B. 1. « Et la terre roule en démence » : un cosmos insensé**

Chez Laforgue, la problématique de la folie est d'emblée omniprésente, mais cette fois sous la forme d'une folie cosmique : la folie du sujet s'inscrit dans une folie du monde – « Et toi, Silence, pardonne à la Terre ; la petite folle ne sait trop ce qu'elle fait », lit-on dans un passage de « Hamlet ou les suites de la piété filiale » qui parodie un passage célèbre des évangiles<sup>3</sup>. Ce monde est en effet un cosmos-chaos, sans but ni raison, en proie à l'absurdité et au vertige : « Et la terre *roule en démence* / Éteignant sa rumeur de cris / Par les espaces endormis / Dans la vaste

---

<sup>1</sup> Voir le titre du chapitre de P. Brunel, « Le jeu du poète avec la folie », in *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, ch. III, pp. 99-148.

<sup>2</sup> En particulier dans le chapitre 4 ci-dessous.

<sup>3</sup> *Luc*, 23, 34.

magnificence » (« Litanies nocturnes » : L, I, 405, nous soulignons). La folie s'identifie peu à peu à l'absence de sens, au caractère introuvable du sens : c'est pourquoi « fou » signifie d'abord chez Laforgue « insensé » – ainsi dans un poème fragmentaire et sans titre de 1881 : « Devant ce carnaval insensé de la vie... » (L, I, 445). Le monde est, selon l'expression des « Préludes autobiographiques » des *Complaintes*, une « géhenne à fous » (L, I, 547)<sup>1</sup>. Laforgue reprend ainsi à Shakespeare l'image de l'existence humaine comme « histoire contée par un idiot » : on pourrait lire la dernière phrase de « Dimanche (*Je ne tiens que des mois...*) », dans *Des Fleurs de bonne volonté* (L, II, 190), comme une paraphrase de ces vers de *Macbeth* : la Terre y devient un pur récit, une « légende » qualifiée de « folle » :

Il dit que la Terre est une simple légende  
Contée au Possible par l'Idéal...  
– Eh bien, est-ce un sort, je vous l'demande ?  
– Oui, un sort ! car c'est fatal.  
– Ah ! ah ! pas trop mal,  
Le Jeu de mots ! – mais folle, oh ! folle, la Légende...

Le monde n'est qu'une fable folle – ou un rêve fou : dans une lettre de 1882, Laforgue envisage, en un mouvement baroque qui fait songer à Calderon, Shakespeare ou encore Leibniz, que ce qu'on appelle « l'être » ne soit en fait que le rêve d'un esprit fou :

L'histoire est un vieux cauchemar bariolé (...) La Terre était parfaitement inutile. – Enfin, peut-être Tout n'est-il qu'un rêve ; seulement Celui qui nous rêve ferait bien de hâter le cuvage de son opium<sup>2</sup>.

Cette dernière remarque, qui fait de la vie le rêve d'un rêve, rapproche la cosmologie laforguienne des jeux de miroirs de Borges (« Les ruines circulaires »<sup>3</sup>) ou de Carroll (Tweedledum et Tweedledee dans *De l'autre côté du miroir*<sup>4</sup>).

<sup>1</sup> Voir le poème en prose de jeunesse (1880) « Les Fiancés de Noël » : « Paris qui passe, emporté par la terre, hurle sa folie d'une nuit vers les étoiles éternelles » (L, I, 244). Les exemples sont légions dans le projet du *Sanglot de la Terre* en particulier : voir « Curiosités déplacées » : « Mourir ! n'être plus rien ! Rentrer dans le silence ! / Avoir jugé les Cieux et s'en aller sans bruit ! / Pour jamais ! sans savoir ! Tout est donc en démence ! / – Mais qui donc a tiré l'Univers de la nuit ? » (L, I, 299) ; « Hue, carcan ! » : « Elle aussi [l'Humanité], folle aveugle, elle trotte sans trêve... » (L, I, 301-302) ; « Entêtement » : « Tout est donc fou ! stupide ! (...) » (L, I, 315) ; « Frère il faut mourir. Sonnet pour éventail » : « Chaque jour est un pas ! C'est vrai, pourtant ! Folie ! / Et nous allons sans voir, gaspillant notre vie, / Nous rapprochant toujours cependant du grand trou ! / Et nous "tuons le temps !" et si dans cette foule / J'avais alors hurlé : chaque jour qui s'écoule / Est un pas vers la Mort ! on m'eût pris pour un fou » (L, I, 326).

<sup>2</sup> J. Laforgue, lettre à Mme Mültzer, fin mars 1882, L, I, 763.

<sup>3</sup> « Un instant, il pensa se réfugier dans les eaux, mais il comprit aussitôt que la mort venait couronner sa vieillesse et l'absoudre de ses travaux. Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver » (*Fictions [Ficciones, 1944]*, trad. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, Paris, Gallimard, rééd. « Folio », 1974, p. 60).

<sup>4</sup> L. Carroll, *Through the Looking Glass, And What Alice Found There*, ch. 4 (nous traduisons) : « – À présent [le Roi Rouge] est en train de rêver, dit Tweedledee ; et de quoi crois-tu qu'il rêve ?

En raison de ce caractère anthropologique *et* cosmique de la folie laforguienne, la première et la plus évidente de ses manifestations sera la mélancolie. Chez le poète, la mélancolie est liée à la conscience primitive, viscérale et essentielle de la précarité de la condition humaine et de son absurdité sans remède. Comme Laforgue le note dans une page des *Mélanges posthumes*, la mélancolie vient aux humains par la conscience de leur précarité radicale de petits êtres faibles, précarité piètrement recouverte mais non pas supprimée par la civilisation, et qui refait surface de temps à autre dans la conscience humaine<sup>1</sup>. La folie, pour Laforgue, est avant tout le signe de la misère de l'homme : ceci relie notre poète à la tradition médiévale du pessimisme chrétien, qui court ensuite jusqu'à Beckett et son obsession pour le *Triomphe de la Mort* du Campo santo de Pise.

La thématique de la *vanité*, qui domine en particulier les premiers textes de Laforgue puis se retrouve jusque dans les poèmes en vers libres de la dernière année, est l'emblème de ce pessimisme – et Laforgue, qui connaissait les *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868) et la citation par Wagner d'un célèbre passage de l'*Ecclésiaste* (« *Wahn, Wahn, überall Wahn* »<sup>2</sup>) savait sans doute qu'en allemand le même mot *Wahn* signifie à la fois vanité et *délire*. Le monde de Laforgue est une vaste arène en proie à la démence. L'épigraphe de l'histoire humaine telle que la pense le jeune poète pourrait être cette phrase de François Leuret, aliéniste de la première moitié du siècle, « Les épileptiques amenées sur la scène du monde et les aberrations de leur esprit conduisant les hommes ! »<sup>3</sup>.

Cette vanité est directement articulée à la question du désir : pour le premier Laforgue, lecteur assidu de Schopenhauer, la folie désigne le fait de persister à *vouloir* alors même que tout est vain. Comme chez le philosophe allemand, la folie chez Laforgue consiste à ne pas pouvoir ne pas désirer. Ainsi dans « Rabâchages » (*Le Sanglot de la Terre*) :

Rien qui ne soit sujet d'insondables stupeurs :  
L'Art, l'Amour, et la Mort, la planète et la vie,

---

– Personne ne peut deviner cela, dit Alice.

– Mais de toi enfin !, s'exclama Tweedledee, en battant des mains d'un air triomphal. Et s'il cessait de rêver de toi, où penses-tu que tu serais ?

– Où je suis maintenant, c'est évident, dit Alice.

– Absolument pas ! rétorqua Tweedledee avec mépris. Tu ne serais nulle part. Eh, tu n'es rien qu'un élément de son rêve !

– Si ce roi venait à s'éveiller, ajouta Tweedledum, tu disparaîtrais – pfuitt ! – comme la flamme d'une chandelle ! »

<sup>1</sup> Voir en particulier les *Mélanges posthumes*, éd. C. Mauclair, rééd. avec une présentation de P. Bonnefis, Genève, Slatkine, 1979, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Acte III, scène 1 : littéralement « Vanité, vanité, partout vanité ». Il s'agit d'une scène très faustienne où Sachs, d'abord plongé dans la lecture d'un grimoire, monologue sur le vide de toutes choses.

<sup>3</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, p. 304.

*Et surtout cette soif de vivre inassouvie  
Malgré sa déraison !  
Oui, tout est étonnant. (L, I, 368, nous soulignons)*

S'adossant à cette mélancolie fondamentale, la poésie doit – d'après un fragment des *Mélanges posthumes* – « réunir toute la misère de la planète », en particulier « ...la folie, la Salpêtrière... »<sup>1</sup>. La poésie laforguienne prend ainsi en compte tous les aspects de ce que Rimbaud appelait la « folie qu'on enferme », et ce dès les premiers poèmes – ainsi dans la « Marche funèbre pour la mort de la Terre » (projet du *Sanglot de la Terre* : L, I, 343) : « Et les bûchers, les plombs, les tortures, les bagnes... / Les hôpitaux de fous, les tours, les lupanars?... » Ou encore dans « Recueillement du soir », où chaque quatrain est une vignette qui peint le triste sort, au crépuscule, d'une victime de la ville et de la vie : la jeune fille, le vieillard, le mendiant, etc. Avant que l'on ne revienne au « penseur navré », double du sujet lyrique, la strophe 13 (antépénultième du poème) est consacrée aux aliénés enfermés à l'asile : « Et las de tout un jour de délires sauvages / L'écume encore aux dents, près de leurs rations, / Les fous camisolés s'endorment dans leurs cages, / Bercés et consolés de douces visions »<sup>2</sup>.

### **III. B. 2. « Prophète n'est plus un métier » : de la folie enthousiaste à la folie pierrotique**

De cette dimension anthropologique de la folie, et de son affinité avec l'activité poétique, vient le fait que le sujet lyrique lui-même est fréquemment figuré en fou – « C'était un jeune homme très fou » (L, I, 254), « Un pauvre fou qui veille » (L, I, 355), « Un fou / S'avance / Et danse » (L, I, 622). À partir des *Complaintes* cependant, Laforgue, en renonçant aux « vers philo » (L, II, 729), abandonne en même temps une certaine conception romantique du poète et de la folie.

---

<sup>1</sup> L, III, 151. Voir le commentaire de ce passage dans notre chapitre 6 ci-dessous.

<sup>2</sup> L, I, 359-361. Voir aussi « L'oubli » (L, I, 365).

« Prophète n'est plus un métier »<sup>1</sup>, et la folie poétique romantique avec ses « ... enthousiasmes de prophète »<sup>2</sup> doit céder la place. Comme son Hamlet des *Moralités légendaires*, Laforgue pourrait ainsi soupirer : « Et dire que j'ai eu un instant ma folie d'apôtre, comme Çakya-Mouni fils de roi » (L, II, 388-389).

La figuration du poète en fou se transforme conformément à cette nouvelle posture : cette figuration passe dès lors par les catégories mêmes de l'aliénisme, ainsi dans les *Derniers vers* lorsque le « je » poète se dit *monomane* :

Non, non ! C'est sucer la chair d'un cœur élu,  
Adorer d'incurables organes  
S'entrevoir avant que les tissus se fanent  
En monomanes, en reclus !  
(« Dimanches [*Bref, j'allais me donner...*] », vv. 47-50 : L, II, 307)<sup>3</sup>

Ailleurs, et suivant une définition de la folie qui est caractéristique des années 1870-1890, la folie laforguienne prend la forme d'une aliénation et d'une dissolution du moi, qui se découvre atomisé, pluriel, et finalement introuvable. Cependant, comme on le verra, ce n'est pas seulement le « moi » au sens des psychologues qui se trouve dissout par la folie laforguienne, mais également le *sujet de l'énonciation* lui-même. Ce dernier se trouve en effet disséminé dans le discours par l'écriture poétique, lorsque le texte se fait collage, agencement de bribes, entremêlement de langages multiples. Pierrot, apôtre du non-sens et danseur solitaire du grand bal masqué de la poésie laforguienne, sera la figure nouvelle de cette folie qui passe par une diffraction de soi en différentes figures – pitre, fou, histrion, décadent, monomane.

On retracera l'évolution de la question de la folie dans le parcours de Laforgue : mélancolie cosmique dans les premiers poèmes, puis apparition d'une folie « littérale » à partir des *Complaintes* – un des aspects que Ezra Pound ou T. S. Eliot retiendront de Laforgue : cet affolement du texte disloqué, désajointé –, qui est aussi une folie mise à distance en ce qu'elle est mise en scène et qu'elle n'avance que masquée. On envisagera aussi la persistance et les transformations de la « mélancolie » dans ces chemins du lyrisme laforguien qui conduisent d'une folie tragique à une folie langagière et théâtralisée.

---

<sup>1</sup> Lettre à Mme Mültzer, fin mars 1882 : L, I, 763.

<sup>2</sup> À la même correspondante, 5 février 1882 : L, I, 753.

<sup>3</sup> Sur ces vers, voir notre ch. 2.



### III. C. Études sur Rimbaud, Laforgue et la folie

Si la bibliographie de littérature secondaire sur Rimbaud est extrêmement fournie, ce n'est pas le cas pour Laforgue. Le poète a pourtant fait l'objet d'un regain d'intérêt depuis une vingtaine d'années, et plusieurs recueils d'articles parus ces derniers temps sont venus faire le point sur les apports de ces études récentes<sup>1</sup>. Parmi les travaux parus ces dernières années, les études linguistiques, génériques et thématiques de M. Dottin-Orsini, D. Grojnowski, J.-P. Bertrand, H. Scepi ou C. White<sup>2</sup>, en particulier, nous ont fourni des éléments de réflexion précieux sur la présence de certains éléments sémantiques et esthétiques (la place de l'art, l'altération du discours, la mort, la sexualité, le sujet, l'ironie, le travail et la vacance) et leur récurrence, ainsi que sur les transformations de la poésie opérées par Laforgue. Plus proches thématiquement du sujet de cette thèse, certaines études ont interrogé la question de la maladie chez ce poète<sup>3</sup>. Le rapport de Laforgue à l'histoire des savoirs a également fait l'objet de plusieurs articles ou chapitres<sup>4</sup> : notre

---

<sup>1</sup> Notamment S. Bootle et C. White (éds.), *Dix-Neuf*, vol. XX, n° 1, « Laforgue », 2016 ; ainsi que H. Scepi (éd.), *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2017-2, « Laforgue et les philosophes », mai 2017.

<sup>2</sup> Voir l'ensemble de ces études citées dans notre bibliographie.

<sup>3</sup> Notamment G. Briche, « Entre phtisie et tuberculose : l'écriture de Jules Laforgue », in *Revue des sciences humaines*, n° 208, 1987, pp. 141-160 et, du même, « Mal de mère. Portrait de l'artiste en malade : Jules Laforgue », in M. Milner (éd.), *Littérature et pathologie, op. cit.*, pp. 205-212 ; voir les divers passages sur la maladie dans P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000. Sur cette même thématique de la maladie et du corps souffrant, on peut citer aussi l'étude ancienne de V. Rolle, *A. Watteau, J. Laforgue, K. Mansfield. Génie et tuberculose*, Angers, Éditions de l'Ouest, 1945, et les pages sur Laforgue dans la thèse de G. Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Jules Laforgue*, Paris, Armand Colin, 1969.

<sup>4</sup> Sur Laforgue et l'histoire des savoirs, voir tout particulièrement D. Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, notamment pp. 129-149 ; « Laforgue et le “monde changeant des phénomènes” », in *Modernités*, n° 8, 1996, pp. 129-143 ; voir aussi « Le démon de l'“originalité” », in J. A. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui, op. cit.*, pp. 11-23 ; H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, notamment pp. 55-60. Voir également D. Combe, « “En deuil d'un Moi-le-Magnifique...” », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & C<sup>ie</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. du 7 oct. 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000, pp. 45-57 ainsi que J.-P. Bertrand, « Discours médical et commercial dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue », in A. Vaillant (éd.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissance à l'époque*

thèse s'inscrit dans cette lignée, plus épistémologique. Cependant, aucune étude n'a encore envisagé spécifiquement la question de la folie laforguienne<sup>1</sup>, alors même que, on vient de le voir brièvement, il s'agit d'une dimension centrale de l'œuvre. En revanche, certaines analyses linguistiques, stylistiques et poétiques de l'écriture de Laforgue, du sujet lyrique laforguien ou du régime de la parole dans les poèmes postérieurs à 1884<sup>2</sup> constituent pour notre réflexion une base théorique et critique solide.

Pour ce qui concerne Rimbaud, on remarquera qu'il n'existe pas non plus de monographie consacrée à la question de la « folie » dans son œuvre. Le problème est abordé, parfois de biais, parfois de front, dans plusieurs études – pour prendre un seul exemple, le chapitre « Le jeu du poète avec la folie » dans l'ouvrage de P. Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*<sup>3</sup> –, mais rares sont les travaux qui envisagent la folie rimbaldienne comme objet d'étude spécifique. Surtout, aucune thèse ou ouvrage n'a encore cherché à construire la « folie » comme un objet propre à ces textes-là et produit par eux. Certaines études plus brèves ont pu en revanche poser des bases qui nous seront utiles à plusieurs titres : pour ne citer que trois exemples, le chapitre de S. Felman, « Rimbaud. Folie et modernité »<sup>4</sup>, l'article de P. Brunel « La folie dans *Une saison en enfer* »<sup>5</sup> et celui plus récent de Y. Frémy, « Toutes les formes de folie »<sup>6</sup>. Un certain nombre d'articles a également été consacré à des aspects particuliers de la folie chez Rimbaud : citons comme exemplaires les questions, aujourd'hui bien balisées, de l'hystérie<sup>7</sup>, du délire<sup>8</sup>, ou encore de l'hallucination<sup>1</sup>.

---

moderne, éd. Printer, 1996. Voir enfin la thèse récente de S. Bootle, *Jules Laforgue and German Philosophy. Ideas of Otherness*, Londres, Legenda, à paraître.

<sup>1</sup> Quoique certains commentateurs abordent ce problème en passant : voir par exemple, outre les travaux de D. Grojnowski et H. Scepi déjà cités, l'article de J. E. Jackson, « Laforgue. Portrait de l'artiste en Hamlet », in *Souvent dans l'être obscur*, op. cit., ch. 8, pp. 191-208.

<sup>2</sup> Voir à nouveau, tout particulièrement, les travaux de D. Grojnowski, J.-P. Bertrand et H. Scepi.

<sup>3</sup> P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, « Le jeu du poète avec la folie », chapitre cité.

<sup>4</sup> S. Felman, « Arthur Rimbaud. Folie et modernité – “Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud” », première publication in *Littérature*, n° 11, 1973, repris in *La folie et la chose littéraire*, op. cit., pp. 99-121.

<sup>5</sup> P. Brunel, « La folie dans *Une saison en enfer* », art. cit.

<sup>6</sup> Y. Frémy, « “Toutes les formes de folie...” : enquête sur *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 293-304. Deux articles plus récents abordent, de deux points de vue différents, la question de la « folie » dans la poésie de Rimbaud : G. Macklin, « Madness and Modernity in Rimbaud's *Une Saison en enfer* », in *Neophilologus*, vol. 95, n° 3, juillet 2011, pp. 379-394 ; B. Claisse, « “Guerre” et “À une raison” : de la providence tragique à la folie métaphysique », in Coll., *Rimbaud « littéralement et dans tous les sens ». Hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 99-108.

<sup>7</sup> Voir à ce propos les études de M. Ascione, A.-E. Berger, J.-P. Chambon, S. Murphy, Chiaki Sato, J.-L. Steinmetz et L. Watson citées dans notre chapitre 6 (*ad loc.*), et dans la bibliographie en fin de volume.

<sup>8</sup> Sur la question du « délire » chez Rimbaud, voir notamment Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ?*, op. cit., ch. sur « Délires, I » et « Délires, II » ; P. Brunel, édition critique d'*Une saison en enfer*, Paris,

D'autres analyses nous ont été précieuses parce qu'elles portent sur des problématiques connexes à la nôtre : l'éclatement du sujet<sup>2</sup>, l'ambivalence<sup>3</sup>, la drogue<sup>4</sup>, l'onirisme<sup>1</sup>, l'anomie<sup>2</sup>.

---

José Corti, 1987, pp. 267-269 ; H. Yuasa, « Lecture de "Délires I" », in *Dix études sur Une saison en enfer*, op. cit., pp. 83-92 ; J.-L. Steinmetz, « Phases d'un délire », in *Cahiers de littérature française*, n° 2 (« Rimbaud »), op. cit., pp. 81-95 ; M. Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, rééd. 2013, notamment pp. 418-424 ; S. Murphy, « Une saison en enfer et "Derniers vers" : rupture ou continuité ? » (1995), in *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., pp. 421-442 (rééd. 2009) et la deuxième partie de l'article du même S. Murphy « Logiques du "Bateau ivre" », art. cit., pp. 33 sqq. (« 2. Logiques du délire »).

<sup>1</sup> La bibliographie sur l'hallucination rimbaldienne est considérable et ne saurait être reproduite ici (on trouvera de nombreuses références dans notre chapitre 4 ci-dessous), sans compter que beaucoup d'études ou de commentaires à ce sujet sont anecdotiques. Signalons seulement ici comme importants les quelques travaux suivants : J. Plessen, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye et Paris, Mouton, 1967, ch. VI ; J.-C. Lapp, « "Mémoire" : art et hallucination chez Rimbaud », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23, 1971, pp. 163-179 ; B.-P. Robert, « Rimbaud lecteur de Brierre de Boismont et de Taine ? », in *Revue des Lettres modernes*, vol. *Arthur Rimbaud, IV*, Minard, 1980, pp. 87-94 ; T. James, *Vies secondes*, op. cit., pp. 252-260 (« Hallucination simple et opéra fabuleux ») ; J. Bienvenu, « Rimbaud, Taine et le dérèglement de tous les sens », in *Ps*, n° 20, déc. 2004, pp. 16-19 ; J.-L. Steinmetz, « Rimbaud et l'hallucination », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, op. cit., pp. 151-159. Les études sur l'hallucination chez Rimbaud tendent souvent à se répéter et n'apportent pas souvent de nouvelles perspectives ; deux commentaires récents sont précieux en ce qu'ils échappent à cette règle : J.-L. Cabanès, *Le négatif*, op. cit., pp. 288-289 et surtout A. Israel-Pelletier, *Rimbaud's Impressionist Poetics. Vision and Visuality*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, ch. « Vision, Visuality and Affect », pp. 121-152. La bibliographie en anglais sur l'hallucination chez Rimbaud est très riche : voir notamment, parmi les études déjà anciennes, *ad loc.* dans chaque cas : J. P. Houston, *The Design of Rimbaud's Poetry*, New Haven et Paris, Yale U P. et P. U. F., 1963 ; W. M. Frohock, *Rimbaud's Poetic Practice. Image and Theme in the Major Poems*, Oxford, Oxford U. P., 1963 ; N. Wing, *Present Appearances. Aspects of Poetic Structure in Rimbaud's Illuminations*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1974 ; E. Ahearn, *Rimbaud. Visions and Habitations*, op. cit.

<sup>2</sup> Voir notamment L. Bersani, « Rimbaud's Simplicity », in *A Future for Astyanax*, op. cit., pp. 230-258 et, plus récemment, S. Harrow, *The Material, the Real and the Fractured Self. Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*, Toronto, Toronto U. P., 2004, ch. 1, « Debris, Mess, and the Modernist Self. Rimbaud from Poésies to the Illuminations ». Sur la même question du sujet éclaté, voir aussi (la liste est loin d'être exhaustive) : M. Jutrin, « Parole et silence dans *Une saison* : l'expérience du moi divisé », in *Arthur Rimbaud 3, Revue des Lettres modernes*, Paris et Caen, Minard, 1976, pp. 7-23 ; P. Lapeyre, « Le drame du moi divisé dans *Une saison en enfer* », in *Le vertige de Rimbaud. Clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1981, pp. 189-207 ; J. Biard, « "Délires I" ou le théâtre du double », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, op. cit., pp. 117-124 ; K. J. Dillman, *The Subject in Rimbaud. From Self to « Je »*, New York, Peter Lang, 1984 ; J.-L. Steinmetz, « Le chant traverse l'identité », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 39-50 ; Hiroo Yuasa, « La tentative du "Je-autre" ou l'approche de l'"inconnu" », in *Rimbaud multiple*, colloque de Cerisy, éd. A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1985, pp. 228-244 ; P. Plouvier, « Le sujet divisé », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, colloque de Marseille, nov. 1991, Paris, Champion, 1994, pp. 73-78 ; A. M. Paliyenko, *Mis-reading the Creative Impulse. The Poetic Subject in Rimbaud and Claudel, Restaged, Carbondale*, Southern Illinois U. P., 1997, pp. 35-37, 41-45, 47-48, 57-63, 74-77 et 82 sq. ; A. Thiher, *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, pp. 218-219. L'ouvrage de S. Whidden, *Leaving Parnassus. The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, op. cit., aborde aussi cette question du sujet éclaté : voir le chapitre sur Rimbaud (« Rimbaud, Beyond Time and Space », pp. 119-205).

<sup>3</sup> Voir l'article important de L. Forestier, « Rimbaud et l'ambivalence », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 45-60. Sur l'ambivalence, non plus au sens psychiatrique qu'utilise Forestier, mais au sens psychanalytique, voir notamment A.-E. Berger, *Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, op. cit., en particulier les parties « Fragments d'une esthétique du dégoût » et « Un enfant à la mère ».

<sup>4</sup> La littérature secondaire sur ce sujet est très abondante (et souvent, peu utile) : voir à ce propos notre chapitre 4 et la bibliographie. Mentionnons ici comme l'une des plus suggestives l'étude de M. Milner, « Le cas Rimbaud », in *L'imaginaire des drogues, de Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 150-175.

Le principal défaut de beaucoup d'études sur Rimbaud et la folie est qu'elles tendent à négliger soit la dimension historique du problème de la folie poétique, soit la spécificité de la poésie rimbaldienne. Certains travaux s'appuient sur une connaissance très détaillée de l'histoire de la folie et de la psychiatrie, mais ne semblent évoquer Rimbaud que pour exemplifier des considérations plus générales, donc sans prendre en compte les transformations que le poème rimbaldien fait subir à la problématique de la folie<sup>3</sup>. D'autres, au contraire, reposant sur une connaissance détaillée de la poésie de Rimbaud et de la bibliographie secondaire sur le poète, proposent une lecture très fine et informée des textes du poète mais demeurent vagues quant à l'épaisseur historique de l'histoire de la folie, de l'analyse du délire, des hallucinations<sup>4</sup>. Ce second défaut, symétrique inverse du premier, conduit à des études du problème de la folie qui restent trop anhistoriques. Notre travail propose d'articuler les aspects historiques de la folie avec la prise en compte de la densité du texte rimbaldien.

Historiquement, le problème de la folie de Rimbaud s'est souvent trouvé tirailé, dans le métadiscours rimbaldien, entre des lectures que l'on pourrait dire ultra-romantiques, célébrant la folie du poète comme hyper-lucidité, initiation, saisissement pythique<sup>5</sup>, et des études au contraire ultra-positivistes, voire scientistes, réduisant la question de la folie à sa dimension non seulement

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos les études de J. Hartweg, A. M. Paliyenko, A. Guyaux et F. Canovas citées dans notre chapitre 4, *ad loc.* et dans la bibliographie.

<sup>2</sup> Sur l'anomie, voir les études de M. Eigeldinger, Y. Frémy, P. Laforgue, S. Murphy C. Saminadayar-Perrin et H. Scepi citées dans notre chapitre 6, *ad loc.* et dans la bibliographie. Sur l'anomie et la catégorie de l'abjection, apparentée à la psychose, voir à nouveau A.-E. Berger, *Le banquet de Rimbaud, op. cit.*, en particulier « Fragments d'une esthétique du dégoût ».

<sup>3</sup> Ainsi dans le livre d'A. Thiher, *Revels in Madness, op. cit.* Le livre est très détaillé quant à l'histoire des pensées de la folie, mais le chapitre sur Rimbaud (aux pp. 218-223) propose une vision trop romantique et à certains égards erronée de la poétique rimbaldienne. Pour ne prendre qu'un exemple, le « je est un autre » est commenté ainsi : « [cette formule] correspond à la croyance romantique selon laquelle un soi véritable est dissimulé à la conscience dans son fonctionnement ordinaire », p. 218, nous traduisons). On pourrait adresser une critique similaire, par exemple, aux pages d'A. de Liedekerke sur la folie toxique rimbaldienne dans *La belle époque de l'opium*, Paris, La Différence, 1984, pp. 140 *sqq.*

<sup>4</sup> Voir par exemple la deuxième partie (« Ecstatic Realizations ») de l'ouvrage remarquable de E. Ahearn, *Rimbaud. Visions and Habitations, op. cit.*, pp. 103-237, partie consacrée au problème des états altérés de la conscience ; voir également le chapitre sur l'hallucination dans N. Wing, *Present Appearances, op. cit.* Il nous semble que de tels ouvrages, malgré la qualité de leur commentaire des textes rimbaldiens, présentent une vision du problème de la folie qui n'est pas assez située historiquement.

<sup>5</sup> C'est le cas en particulier, dans la première réception de Rimbaud, des défenses du Rimbaud irrationaliste de certains surréalistes (les positions du Grand Jeu – Daumal, Rolland de Renéville, Gilbert-Lecomte – sont légèrement différentes et, à propos de la folie, mettent plus l'accent sur la dimension *méthodique* : nous y reviendrons au chapitre 4 ci-dessous). Sur l'invention d'un Rimbaud occulte, initié et anti-rationaliste, voir notamment O. Bivort, « Remarques sur l'alchimie du verbe », in *Littératures*, n° 54, Toulouse, 2004, pp. 133-146 (en particulier les rappels historiques : pp. 135-137) et P. Brunel, *Rimbaud sans occultisme*, Fasano et Paris, Schena-Didier érudition, 2000.

biographique mais psychiatrique<sup>1</sup>. Le présent travail se tient à l'écart des premiers en ce qu'il cherche à construire la folie rimbaldienne comme éloignement par rapport à toutes les problématiques de l'inspiration, et au contraire comme confrontation avec la folie « qu'on enferme » (R, 268), dans une dimension proprement méthodique (« Nous t'affirmons, méthode ! », R, 298) qui sépare le poète des mysticismes de l'enthousiasme. Quant au second aspect, les études sur la « folie » dans la vie de Rimbaud n'entrent pas, en tant que telles, dans notre problématique, qui demeure strictement du côté de la poétique des textes. En revanche, nous prendrons de telles approches en considération en tant que *documents*<sup>2</sup>. Bien que la mode en soit quelque peu passée (nous essaierons aussi de montrer les enjeux de ce relatif recul), les monographies psychologiques ou psychiatriques consacrées à la folie de Rimbaud ne sont pas seulement, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une chose du passé : il s'en écrit encore aujourd'hui<sup>3</sup>.

À l'intérieur de la poésie et indépendamment de l'écueil biographique dont on vient de parler, la folie est souvent envisagée chez les commentateurs d'un point de vue qui nous semble trop étroit : celle d'une présence en tant que « thème » du poème (dans « Ophélie », dans *Une saison en enfer*, dans « Matinée d'ivresse », etc.). La folie, on l'a vu, ne sera pas ici réduite à un

---

<sup>1</sup> Sur ces approches, voir note suivante et chapitre 1. Indiquons ici pour mémoire les plus extrêmes de ces lectures, qui prétendent déchiffrer dans les textes et la vie de Rimbaud les signes d'une véritable psychose : L. Lagriffe, « Un problème psychologique, les deux aspects d'Arthur Rimbaud », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, VII<sup>e</sup> année, nov.-déc. 1910, pp. 499-523 ; J.-L.-P. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Paris, Le François, 1928 ; E. Jacquemin-Parlier, *Un diagnostic médico-littéraire : le poète ardennais Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*, Strasbourg, Éditions universitaires de Strasbourg, 1929 ; J. Fretet, *L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust, op. cit.* ; E. Verbeek, *Arthur Rimbaud. Een Pathographie*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1957.

<sup>2</sup> Voir notre premier chapitre ci-dessous, où nous citons et étudions de près ces approches aliénistes et psychiatriques du texte poétique. Il existe un grand nombre de telles études sur Rimbaud (voir notre bibliographie) : or, elles ont rarement été étudiées par les historiens de la littérature ; voir cependant les travaux cités et brièvement commentés par R. Étiemble, *Le mythe de Rimbaud, I. Genèse du mythe. 1869-1949*, Paris, Gallimard, 1954, rééd. 1968. Une autre exception est la thèse de M. Quaghebeur, *L'œuvre nommée Arthur Rimbaud*, thèse de doctorat, Louvain, Université catholique de Louvain, 1975. Contrairement au cas Mallarmé, étudié très précisément par Pascal Durand dans l'article mentionné plus haut (« La folie Mallarmé », art. cit.), le Rimbaud des aliénistes n'a pas jusqu'à aujourd'hui fait l'objet d'une étude systématique, sinon dans une conférence de Jean-Jacques Lefrère à l'hôpital Sainte-Anne à l'automne 2009 (« Rimbaud et les psychiatres »), à laquelle nous n'avons malheureusement pas pu assister et qui demeure inédite. Voir également la conférence du Dr Albert Picquart, « Rimbaud vu par les médecins », conférence faite à Charleville le 21 décembre 1948 et restée inédite mais dont on peut lire le compte rendu dans le *Bulletin des amis de Rimbaud* (numéro de janvier 1949, p. 9) ; on trouve aussi un article anonyme, « Rimbaud, vu par les médecins » (in *Le Rimbaldien. Études ardennaises*, cahier n° 14, hiver 1948-1949, Charleville, pp. 41-42), qui consiste en un compte rendu – élogieux – de la conférence d'A. Picquart.

<sup>3</sup> Pour ne prendre que deux exemples du XXI<sup>e</sup> siècle, voir le chapitre sur Rimbaud dans G. Lazorthes, *Les hallucinés célèbres*, Paris, Masson, 2001, pp. 48-56 et, plus récemment, N. Oxenhandler, *Rimbaud. The Cost of Genius*, Columbus, Ohio State U. P., 2009.

contenu ou un objet du texte, comme c'est souvent le cas dans les approches thématiques<sup>1</sup> ou phénoménologiques<sup>2</sup> de la folie rimbaldienne, mais sera envisagée en tant que perturbation du texte et de son fonctionnement. C'est pourquoi les travaux sur lesquels nous prendrons plus volontiers appui sont ceux qui envisagent la place de la folie dans le texte rimbaldien à travers cette dimension littérale : J.-L. Baudry, S. Felman et A. Kittang<sup>3</sup> bien sûr, mais aussi, plus récemment et avec d'autres outils de lecture, L. Zimmermann ou S. Harrow<sup>4</sup>. L'analyse stylistique désormais classique de D. Bandelier, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer*<sup>5</sup> ainsi qu'un article fondamental de S. Murphy, « Une saison en enfer et “Derniers vers” : rupture ou continuité ? »<sup>6</sup>, nous permettront de poser de manière précise le problème des rapports entre récit et discours, entre écriture *sur* le délire et écriture *du* délire, entre sujet lyrique et épreuve de la folie, dans ce texte vertigineux qu'est *Une saison en enfer*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir en particulier P. Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*

<sup>2</sup> À titre d'exemple, voir les pages sur la folie dans P. Lapeyre, *Le vertige de Rimbaud. Clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1981.

<sup>3</sup> Voir J.-L. Baudry, *Le texte de Rimbaud* (première parution dans deux livraisons successives de *Tel Quel*, 1968), rééd. Nantes, Cécile Defaut, 2009 ; S. Felman, « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud », art. cit. ; A. Kittang, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen et Grenoble, Universitetsforlaget et P. U. de Grenoble, 1975.

<sup>4</sup> Voir L. Zimmermann, *Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009 ; S. Harrow, « Debris, Mess, and the Modernist Self. Rimbaud from *Poésies* to the *Illuminations* », in *The Material, the Real and the Fractured Self*, *op. cit.*

<sup>5</sup> D. Bandelier, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988.

<sup>6</sup> S. Murphy, « Une saison en enfer et “Derniers vers” : rupture ou continuité ? », art. cit.

<sup>7</sup> Sur ce rapport complexe entre sujet, délire et écriture dans *Une saison en enfer*, outre ces études de S. Murphy et D. Bandelier, voir : C. A. Hackett : « Une saison en enfer : frénésie et structure », *Revue des lettres modernes, Rimbaud 2*, Paris et Caen, Minard, 1973, pp. 7-15 ainsi que, du même, *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 11-15 (sur le délire dans « Nuit de l'enfer »). Voir également les analyses de M. Murat dans la troisième partie (« La prose ») de son livre *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 367-458 ; la thèse de Y. Frémy, « *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009 ; et bien sûr les travaux de Yoshikazu Nakaji, non seulement dans son ouvrage déjà cité *Combat spirituel ou immense dérision ?*, mais également dans deux articles plus récents : « Les lignes de force de “Nuit de l'enfer” », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, colloque de la Sorbonne, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 239-257 et « Rimbaud autocritique », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, *op. cit.*, pp. 91-99.

## IV. Structure

On observera donc d'abord comment la « folie » devint une étiquette de réception d'un corpus de poésie qui était « illisible » pour une grande partie du public contemporain. Comme le souligne Gérard Dessons, « la folie a fonctionné – et continue de fonctionner – comme une catégorie de la réception esthétique, qui *sanctionne* l'intempestivité artistique et la désigne comme un acte scandaleux »<sup>1</sup>. On examinera ainsi une telle « sanction », dans la réception des deux poètes de notre corpus, pour voir ce qui l'a rendue possible, tant du côté des évolutions du savoir psychiatrique que des transformations de l'écriture poétique. Dégager les enjeux de cette réception « pathologisante » de la poésie permettra de mieux poser le problème des rapports entre poésie et folie chez Rimbaud et Laforgue.

À partir de l'explicitation de ces enjeux, on pourra envisager dans un deuxième temps comment, du côté des écrivains cette fois, les accusations de délire, de dégénérescence ou de démence se sont trouvées à leur tour « reçues ». L'incrimination de folie est toujours *travaillée* par les poètes : anticipée, refusée, ironisée, détournée, ou encore revendiquée, elle n'est jamais seulement extérieure ou postérieure aux textes eux-mêmes. C'est que les poètes sont eux aussi partie prenante de ce moment historique et de cet état des discours sur la folie<sup>2</sup> : leur travail poétique prend sa place dans ce contexte discursif, sous la forme d'un dialogue polémique et parfois parodique avec tous les aspects de la réception littéraire.

Si l'étiquette de pathologie est venue, dans la modernité, nommer une certaine « reconnaissance négative », pour reprendre une autre formule de G. Dessons<sup>3</sup> – reconnaissant

---

<sup>1</sup> G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage, op. cit.*, p. 175, nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir la cinquième partie de l'étude de M. Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, G. Narr Verlag, 2002, « Biologisierung der Medizin und Wechsel des Erzählmodells (Lucas, Morel, Zola) », qui montre comment s'articulent discours littéraire et discours médical à partir du cas de l'histoire du roman. La narration romanesque évolue au contact du discours de la dégénérescence (Morel, Nordau).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 178

l'intempestivité de l'œuvre mais prononçant en même temps et dans un même geste sa « condamnation » en tant qu'« aliénation » –, du moins nous permet-elle de comprendre, en creux, la nature d'une telle intempestivité. Ayant montré que la folie vient nommer le caractère d'abord illisible de ces textes, on comprendra ainsi que la méprise de toutes ces lectures n'était pas tant dans le fait de voir de la folie dans ces textes que de réduire cette folie à une *pathologie*, et de la rabattre sur les auteurs au lieu d'y voir un déploiement du poème en tant qu'événement, déplacement des catégories de lecture. Il faudra procéder alors à une nouvelle théorisation de la notion de folie, qui n'est plus affaire de psychologie ou de psychiatrie, mais de poétique. La folie consiste à la fois en un certain bougé du *texte*, et en un déploiement de la force du *poème*. On entendra l'idée de « poème », avec Henri Meschonnic, comme recreation et transformation de la langue (on lit dans *Éthique et politique du traduire* : « J'appelle poème la transformation... »<sup>1</sup>). Le poème est déploiement d'une liberté – selon le slogan, détourné d'une célèbre phrase de Desnos : « Non le vers libre, mais le poème libre »<sup>2</sup> – en ce qu'il transforme la langue dans laquelle il est écrit : « La transformation de son propre langage est l'acte le plus historique que le poème accomplit »<sup>3</sup>. Transformant le langage, le poème travaille la lecture : sa folie réside dans ce bouleversement, et en cela la question de la folie permet de penser l'historicité de l'œuvre. Tout poème est en un sens nécessairement « fou » dans son surgissement, car il invente les catégories dans lesquelles il pourra devenir lisible.

La folie en ce sens nouveau, altération du texte et déploiement du poème, fera l'objet du second volet de ce travail. La dimension de la poésie comme événement – surgissement, déplacement, transformation – sera appréhendée selon trois points de vue successifs, celui du sujet, celui de la langue et de l'écriture, et enfin celui du politique. De chacun de ces points de vue, c'est la dimension de perturbation qui sera mise en avant : la folie est une inquiétude du texte, à la manière dont elle est selon Foucault une inquiétude de notre histoire, la doublant comme une part maudite et une sourde récusation. En tant qu'altération du sujet, la folie apparaît comme le centre d'un lyrisme de l'aliénation, au sens littéral du terme. En tant que délire, la folie déplace le texte, elle déploie ses effets sur la linéarité de ce dernier, son rapport à la langue, au sens, au non-sens. En

---

<sup>1</sup> H. Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 26. Cette *transformation* est un devenir-sujet au sein de la langue, comme le précise la définition donnée par G. Dessons dans *L'art et la manière*, *op. cit.* : « Le poème désigne le lieu où le langage prend le plus de risques, où la subjectivation et la signification se trouvent liés à ce point qu'un mode de dire y est à la fois un mode de signifier et un mode d'exister » (p. 371).

<sup>2</sup> *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, ch. XII, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 591-615.

<sup>3</sup> *Pour la poétique, IV. Écrire Hugo (I)*, Paris, Gallimard, 1977, p. 286.



tant que « folie qu'on enferme » enfin, elle constitue une résistance – parfois désespérée –, qui ne peut exister que comme lutte contre la société et la norme.

Entendant parler de folie « dans une sonate », Swann – écrit le Narrateur – « ne trouva pas cette remarque absurde, *mais elle le troubla* ». C'est le sens d'un tel « trouble » que le présent travail voudrait explorer.

# Chapitre 1. Clinique et critique : la folie comme prisme de lecture du texte poétique dans le second XIX<sup>e</sup> siècle

Il faut (...) analyser Rimbaud ou Hölderlin non à travers ce que nous en savons, mais dans l'excessive incompréhension de leurs contemporains.

(Jean Duvignaud)<sup>1</sup>

Pour ces messieurs *a* est noir, *e* blanc, *i* bleu, *o* rouge, *u* jaune. (...) Comprenez-vous ?... Moi non plus. Il faut être ivre pour comprendre. Je conçois seulement que la poésie que j'essaie de définir est celle d'un solitaire, d'un névropathe et presque d'un fou (...). Et cette poésie se jouerait sur les confins de la raison et de la démence.

(Jules Lemaître)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Duvignaud, *L'anomie. Hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973, p. 183.

<sup>2</sup> Cité par Cesare Lombroso dans *L'homme de génie*, trad. F. Colonna d'Istria (à partir de la 6<sup>e</sup> édition italienne), préface de C. Richet, Paris, Alcan, 1889, pp. 342-343. Lombroso a significativement supprimé la fin d'une phrase de Lemaître : « Je conçois seulement que la poésie que j'essaie de définir serait celle d'un solitaire, d'un névropathe et presque d'un fou, qui serait néanmoins un grand poète. Et cette poésie... » (« M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents », in *Revue bleue*, 7 janvier 1888, rééd. in *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Quatrième série*, Paris, Lecène et Oudin, 1889, p. 75).

# Le poète fou : avatars d'un lieu commun

On contait d'[Ursus] qu'il avait été jadis un  
peu enfermé à Bedlam ; on lui avait fait  
l'honneur de le prendre pour un insensé, mais  
on l'avait relâché, s'apercevant qu'il n'était  
qu'un poète.

(Victor Hugo)<sup>1</sup>

Cette pléiade singulière de poètes, qu'ils se  
nomment hydropathes, parnassiens, décadents  
ou symbolistes, peu importe, s'est donné de  
telles latitudes avec le sens commun qu'elle a  
attiré l'attention de nos psychologues. (...) Il  
faut reconnaître que nos décadents lui  
fournissent un beau champ d'observation, et  
ne démentent pas son diagnostic.

(Hippolyte Martin)<sup>2</sup>

Mais qu'est-ce que vous avez ?... Rien... Vous  
êtes malade comme tous les gens de lettres...

(Edmond et Jules de Goncourt)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> V. Hugo, *L'Homme qui rit* (1869), chapitre I, éd. M. Roman et D. Gleizes, Paris, L. G. F., 2002, p. 43.

<sup>2</sup> H. Martin, « Névrose et poésie », in *Études*, trente-cinquième année, vol. LXXIV, Paris, 1898 (pp. 145-167 et 338-361), p. 147.

<sup>3</sup> E. et J. de Goncourt, *Charles Demailly* (1860 ; premier titre : *Les Hommes de lettres*, modifié en 1868), éd. Adeline Wrona, Paris, GF-Flammarion, 2006, p. 261.

La figure du poète fou relève de l'image d'Épinal. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est déjà depuis longtemps un cliché. Il en existe une version populaire – le grain de folie du poète –, à laquelle se réfèrent par exemple certaines répliques de *Cromwell* de Victor Hugo<sup>1</sup>. La version savante de ce lieu commun nous renvoie au *vates*, le poète-Pythie inspiré par Apollon. C'est à cette seconde tradition que Rimbaud se réfère lorsqu'il cite Montaigne dans un propos que lui prête son ancien professeur de rhétorique Georges Izambard :

Le poète assis sur le trépied des Muses, verse de fureur tout ce qui lui vient à la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, et luy échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance, et d'un cours rompu<sup>2</sup>.

Or cette idée, vague et presque sans âge, d'un apparentement de la littérature et de la folie, va connaître à l'époque du second Empire un renouvellement et une actualité<sup>3</sup> tels que le *topos* va se trouver chargé d'enjeux tout à fait inédits<sup>4</sup>. Ce renouveau du cliché du poète fou est

---

<sup>1</sup> V. Hugo, *Cromwell* (1827), acte II, scène 11 : « WALLER – Je demande une place... / CARR – À l'hôpital des fous ? / LE COLONEL GRACE (*riant*) – C'est bon pour un poète ! » (éd. A. Ubersfeld, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 217). Voir aussi V, 8 : « ELESURU – Ce sont plaisirs des dieux quand nous sommes ensemble, / Tous les fous réunis (...). / GRAMADOCH – Voici maître Milton : nous sommes au complet » (*ibid.*, p. 427).

<sup>2</sup> Voir G. Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris, Mercure de France, 1946, rééd. Rennes, La Part Commune, 2008, p. 180. Il s'agit d'une citation tronquée d'un passage des *Essais* (III, 9). Voici le texte exact : « Le poète, dit Platon, assis sur le trépied des Muses, verse de fureur tout ce qui luy vient en la bouche : comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et poiser : et luy échappe des choses, de diverse couleur, de contraire substance, et d'un cours rompu » (« De la vanité », *Essais*, éd. P. Villey, Paris, P. U. F., rééd. 1999, t. III, p. 995).

<sup>3</sup> La récente thèse de philosophie de l'art de Julie Cheminaud montre qu'un autre *topos* très ancien, celui du « génie malade », prend dans le second XIX<sup>e</sup> siècle un visage nouveau, visage qui commande les discours et les pratiques d'une « physiologie de l'art » : *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université de Paris IV, 2012, Introduction, ch. 1 et *passim*. – L'image du génie fou est en effet un lieu commun. Une de ses formulations les plus célèbres en français à l'époque moderne est l'exclamation de Diderot : « Que le génie et la folie se touchent de bien près ! » (voir notre Introduction). Pour le second XIX<sup>e</sup> siècle, voir par exemple Maupassant, « La peur » (1884) : « Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ? » (éd. M. Bury, Paris, L. G. F., 2000, p. 163), qui reprend l'incipit d'un célèbre conte de Poe, « Eleonora » : « Les hommes m'ont appelé fou ; mais la Science ne nous a pas encore appris si la folie est ou n'est pas le sublime de l'intelligence » (trad. Baudelaire in *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1871, p. 168).

<sup>4</sup> Les deux premiers chapitres de *L'homme de génie* de Lombroso tracent une telle courbe, qui conduit du *topos* millénaire du génie malade (Lombroso cite notamment les *Problemata XXX* du Pseudo-Aristote et le *Phèdre* de Platon) à la relecture de ce *topos* par les théories de la dégénérescence (*L'homme de génie*, *op. cit.*, pp. 1-51). Du côté de la littérature, le motif du poète fou est également remis au centre des préoccupations, comme le remarque – pour le critiquer – Ribot, qui note de son côté à la fin du siècle que si « la remarque sur le *genus irritabile uatum* est de vieille date », elle « a trouvé son expression suprême dans ce siècle dans la doctrine de la “divinité de l'art” proclamée par l'école de Schelling et qui survit chez les “esthètes” contemporains. (...) On a été plus loin depuis [Friedrich Schlegel] et l'on ferait un joli recueil des folies imprimées sur ce sujet » (T. Ribot, *La psychologie des*

essentiellement dû à la conjonction historique de deux évolutions : du côté de la poésie, une pratique de plus en plus assumée de l'obscurité ; du côté du « discours social » (M. Angenot)<sup>1</sup> et de l'idéologie, l'imposition de la médecine aliéniste comme seule vérité de la folie<sup>2</sup>.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la médecine mentale ou plutôt l'aliénisme – que l'on appelle rarement psychiatrie avant les dernières années du siècle<sup>3</sup> – impose peu à peu sa « dominance » (pour reprendre un autre concept de Marc Angenot) idéologique et institutionnelle<sup>4</sup>. Elle a l'ambition d'être une médecine du corps social tout entier<sup>5</sup>. Elle prétend même, dès lors, délivrer la vérité de tous les champs du social, en quelque sorte de tous les personnages sociaux : non seulement, donc, de détenir la vérité du « fou » mais aussi bien celle du « normal » – non seulement celle des aliénés d'asiles, mais celle de toutes ces figures que l'on pourrait considérer *a priori* comme étrangères à son domaine que sont les criminels, les enfants, les femmes. Et les écrivains<sup>6</sup>. C'est dans ce contexte que va émerger une véritable lecture aliéniste de la littérature. Une telle lecture n'est, au départ, *qu'une* application parmi d'autres des catégories nosologiques à certains champs de la culture (au même titre, par exemple, que l'interprétation pathologisante de

---

*sentiments*, Paris, Alcan, 1896, p. 353). Voir aussi H. Vigen, *Le talent poétique chez les dégénérés*, Bordeaux, 1904, ch. I ; et P. Voivenel, *Littérature et folie. Étude anatomo-pathologique du génie littéraire*, Toulouse, Gimet-Pisseau, 1908, p. 17.

<sup>1</sup> Sur cette notion, que nous empruntons à M. Angenot (*1889. Un état du discours social*, Longueuil [Montréal], Le Préambule, 1989), voir l'introduction du présent travail.

<sup>2</sup> « La médecine mentale a droit de parole exclusif sur la folie » (M. Angenot, *op. cit.*, p. 871).

<sup>3</sup> Le mot existe en allemand, mais ne s'impose en France qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, et ce au sein d'un contexte complexe qu'a retracé A. Fauvel dans deux articles : « Les mots des sciences de l'homme. "Psychiatrie" », in *Bulletin de la Société française pour l'histoire des sciences de l'homme*, n° 29, Paris, 2006, pp. 43-51 et « De l'aliénisme à la psychiatrie : triomphes et déboires de la médecine de la folie au XIX<sup>e</sup> siècle », in C. Barillé et F. Démier (éds.), *Les maux et les soins. Médecins et malades dans les hôpitaux parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2007, pp. 213-224.

<sup>4</sup> M. Angenot parle de « psychiatrisation [des] problèmes sociaux » (*1889. Un état du discours social, op. cit.*, p. 353). Sur cette place de l'aliénisme dans le discours social de l'époque, voir à nouveau notre introduction.

<sup>5</sup> Robert Castel, en particulier l'a montré avec beaucoup de précision : voir « Le traitement moral. Thérapeutique mentale et contrôle social au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Topique*, n° 2, Paris, février 1970, pp. 109-129 et *L'ordre psychiatrique. L'âge d'or de l'aliénisme*, Paris, Minuit, 1976 (notamment le ch. III et plus particulièrement les pp. 138-152).

<sup>6</sup> « Il est bien vrai que la psychiatrie étend de plus en plus les limites de son domaine, et rencontre un peu partout matière à thérapeutique dans le cerveau de nos contemporains », écrit Hippolyte Martin en 1898 (« Névrose et poésie », art. cit., p. 147). Comme l'explique P. de Saint-Martin, « L'élargissement de la pratique psycho-aliéniste à l'écrivain n'est que le terme d'une extension plus générale à la déviance qui va de l'alcoolique au criminel, du mystique au Communiste, en passant par la prostituée. (...) [La] pathologisation du monde littéraire illustre bien le rôle primordial de la médecine dans la résistance à la décomposition sociale. (...) [E]lle va fournir, jouant sur une savante corrélation des divers ordres (morale, savoir, politique), des arguments dans de multiples domaines : sa rhétorique, qui envahit le discours social, participe directement à la construction d'une anthropologie bourgeoise et matérialiste avisée de contrôle et de légitimation de l'ordre établi » (*Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, thèse d'Histoire, Paris, Université de Paris VII, 1986, pp. 317 n. 1, et 323 ; voir aussi pp. 77 sqq.).

l'histoire religieuse<sup>1</sup>, ou que les relectures aliénistes de l'histoire<sup>2</sup>, ou encore de l'histoire de l'art<sup>3</sup>). Pourtant, à en juger par la quantité de travaux d'aliénistes sur la littérature à l'époque, il semble que la littérature ait été pour les médecins un champ d'investigation privilégié :

Il y aurait un beau livre à écrire, note Henri Fauvel à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, où la science serait éclairée par la littérature ; je veux parler d'un traité, pittoresque et saisissant, de psychiatrie, où les exemples et les types seraient pris dans les chefs-d'œuvres de tous les âges et de tous les pays. C'est là une idée que je livre aux confrères en quête d'un sujet, une mine à exploiter, et je ne doute pas que quelque aliéniste qui aurait des lettres – et il s'en trouve, – et du loisir, n'en tire profit et gloire.

Le plan du travail est tout indiqué ; il est d'une simplicité, d'une limpidité cristallines. D'un côté on pourrait se contenter de transcrire la table des matières d'un manuel de psychiatrie (...) et en regard, l'exemple bien en relief et immortel, où l'art ne fait que renforcer l'observation médicale<sup>4</sup>.

Pour étudier ce champ aux contours mal définis qu'est la lecture médicale de la littérature, il faut d'abord distinguer entre plusieurs emplois et valeurs de la qualification de « folie ». Bien souvent, il ne s'agit là que d'une étiquette, un jugement populaire et profane qui marque une incompréhension, sanctionne un écart par rapport à la norme. Le mot de « folie » indique alors un excès – par exemple, lorsque W. G. C. Byvanck écrit dans un chapitre sur Verlaine qu'« un jeune homme [Rimbaud], d'un génie violent, qui touchait presque à la folie (...), avait pris dans le cœur du

---

<sup>1</sup> Sur la lecture médicale de l'histoire religieuse, voir par exemple Lombroso, *L'homme de génie*, op. cit., partie IV, ch. 3, pp. 465-485, et les critiques de William James (*Varieties of Religious Experiences*, trad. F. Abauzit, *Les formes multiples de l'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*, rééd. préfacée par B. Méheust, Chambéry, Exergue, 2001, p. 55). De telles relectures de l'histoire sous l'angle psychiatrique peuvent nous paraître baroques et datées : elles se poursuivent pourtant aujourd'hui (P. Nouvel, dans l'introduction du volume *Est-ce qu'on naît fou ?*, Paris, P. U. F., 1999, p. 11, critique des analyses psychiatriques contemporaines similaires).

<sup>2</sup> S'invente donc à notre période ce que nous appellerions aujourd'hui « psychiatrie rétrospective » : voir T. James, *Vies secondes* (1995), trad. S. Doizelet, Paris, Gallimard, 1997, pp. 51 et 88-102. Voir dans la bibliographie les travaux célèbres de Lélut ou de Moreau de Tours, mais aussi de Calmeil. Littré parle dès 1869 de « médecine rétrospective » ; il semble que ce soit lui qui invente l'expression (R. Plas, *Naissance d'une science humaine, la psychologie*, Rennes, P. U. R., 2000, p. 78). L'aliénisme a prétendu, dès les années 1850, délivrer la vérité de l'histoire elle-même – Maupassant se moque de la naïveté de ces discours dans certaines de ses chroniques du *Gil Blas*. J. Starobinski a lui aussi insisté sur ces ambitions historiographiques de l'aliénisme : « L'histoire humaine devenait un musée pathologique (...) Les siècles passés devenaient un vaste hôpital où se mettaient à foisonner les "tares" et les "dégénérescences" des manuels des années 1880 » (« Segalen aux confins de la médecine », in V. Segalen, *Les cliniciens ès Lettres*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1980, pp. 21 et 22). Sur les enjeux philosophiques de ces diagnostics rétrospectifs, voir I. Hacking : *L'âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, trad. J. Brumberg-Chaumont et alii, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998, ch. XVII.

<sup>3</sup> On pense surtout aux travaux de Charcot – qui n'était pas aliéniste, mais neurologue – et de certains de ses collaborateurs sur l'histoire de la peinture : Charcot et Richer, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887 (voir l'édition commentée de G. Didi-Huberman et P. Fédida : Paris, Macula, 1984, rééd. 2014) et *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889. Voir D. Silverman, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, trad. D. Collins, Paris, Flammarion, 1994.

<sup>4</sup> H. Fauvel, « Les maladies mentales et la littérature », in *La chronique médicale. Revue bi-mensuelle de médecine historique, littéraire et anecdotique*, n° 11, Paris, 1904 (pp. 165-169), p. 165.

poète la place qui avait appartenu à l'épouse »<sup>1</sup> ; le comportement « fou » est simplement une sortie hors des bornes de la normalité bourgeoise : « Et ces deux natures exagérées, Verlaine et Rimbaud, rivalisaient à qui surpasserait l'autre dans les excès d'une vie dérégulée... ». C'est aussi cet écart par rapport à la norme qui fait écrire à un critique, devant un recueil de Verlaine : « C'est tournoyant, vertigineux, fou et grave »<sup>2</sup>. Ces lectures se contentent le plus souvent de renvoyer le lecteur à une sorte de reconnaissance spontanée<sup>3</sup> de l'« aliénation », jugée évidente par elle-même, dont témoignerait tel ou tel texte, tel ou tel vers, voire telle tournure de phrase. D'autres fois, les lecteurs envoient livre et auteur dans l'enfer de l'hôpital – ainsi Urbain Fargès écrivant des *Poèmes saturniens* que le lecteur « ferme le livre et envoie cordialement [sa] muse à Charenton »<sup>4</sup>. Mais dans d'autres cas, c'est la pathologie mentale au sens médical qui devient une grille de lecture, et l'on prétend lire et déchiffrer les textes poétiques à l'aide des catégories issues de la clinique aliéniste, ou plus largement de l'anthropologie médicale. Pour prendre ici un seul exemple, le Dr Eifer voit dans la poésie « décadente » un ensemble de « tares » qui sont selon lui caractéristiques des écrits que produisent les « dégénérés »<sup>5</sup>. Dans ces cas-là, le discours – qu'il soit dû aux médecins eux-mêmes ou aux journalistes, critiques, littéraires, etc. – ne se contente plus d'une simple référence à la « folie » comme excentricité, mais recourt au vocabulaire médical (ou pseudo-médical) et mobilise, de près ou de loin, les catégories de l'aliénisme<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> W. G. C. Byvanck, *Un hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art*, Paris, Didier, Perrin et Cie, 1892, ch. « Paul Verlaine » (pp. 99-143), p. 110 ; la citation suivante est à la même page.

<sup>2</sup> Anatole Thibault (pseudonyme d'Anatole France), recension des *Poèmes saturniens* dans *Le Chasseur bibliographe*, fév. 1867, cité par O. Bivort dans *Verlaine. Mémoire de la critique*, Paris, P. U. P. S., 1997, p. 35.

<sup>3</sup> Foucault, dans un chapitre important de *l'Histoire de la folie*, établit une quadripartition de ce qu'il appelle les « formes de conscience » de la folie (*Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, rééd. « Tel », pp. 181-186). La plus immédiate est celle que Foucault appelle « conscience énonciative » de la folie : il s'agit du jugement qui fait dire *celui-là est un fou* (p. 184). C'est un partage quasi spontané, quasi antéprédicatif : « Ici, pas question de qualifier ou de disqualifier la folie, mais seulement de l'indiquer (...) ; il y a là, devant le regard, quelqu'un qui est irrécusablement fou, quelqu'un qui est évidemment fou » (*ibid.*). Dans cette perception de sens commun, l'écriture illisible est une écriture déviante, et une écriture folle : voir également à ce propos M. Plaza, *Écriture et folie*, Paris, P. U. F., 1986, pp. 55-112.

<sup>4</sup> Cité par S. Murphy dans son édition des *Poèmes saturniens* de Verlaine, Paris, Champion, 2007, p. 234.

<sup>5</sup> Dr Eifer, « La poésie décadente », in *Le correspondant médical*, 31 mars 1897, pp. 7-10. Pour le journaliste Simon Boubée, tous les décadents sont dignes du *Journal d'un fou* de Gogol (« Les Décadents », in *La Gazette de France*, Paris, 21 déc. 1888, cité in R. Étiemble, *Le mythe de Rimbaud, I. Genèse du mythe. 1869-1949*, Paris, Gallimard, 1954, rééd. 1968, p. 52).

<sup>6</sup> Remy de Gourmont, dans un article célèbre sur Lautréamont, opposait déjà les deux usages de l'étiquette, référence vague à la « folie » ou diagnostic d'une véritable maladie mentale : « L'auteur, écrivain de dix-sept ans (point vérifié et peu contestable), dépassait en folie, de très loin, cette sorte de déséquilibre que les sots de l'aliénation mentale qualifient de ce même mot : *folie*, et attribuent à de glorieuses intelligences, telles que sainte Thérèse, Edgar Poë, à des artistes d'une sensivité [*sic*] suprême, tel Schumann ». Il concluait : « Partage à faire entre le génie et la maladie cérébrale » (« La littérature Maldoror », première version [février 1891], citée par D. Grojnowski dans son édition du *Livre des masques*, Houilles, Manucius, 2007, p. 102, n. 1). Les flottements entre version populaire et version médicale de l'étiquette de folie – simple excentricité ou démence clinique – sont étudiés par G. Dessons

À l'intérieur de ce second vaste ensemble, qui rejoint bien souvent ce qu'on a appelé la « médico-littérature »<sup>1</sup>, deux grands types d'approches peuvent être distingués. On trouve d'un côté, les lectures franchement biographiques, donnant lieu à des études où le médecin recherche, dans les ouvrages de tel ou tel écrivain, les indices de la nature et de la progression d'une maladie mentale – que celle-ci soit ou non historiquement avérée chez l'écrivain en question. On ne compte plus, ainsi, les études consacrées à la folie de Rousseau ou de George Sand (et ce souvent au prix, dans le cas de la littérature narrative en particulier, de confusions vertigineuses entre narrateurs, personnages et auteurs, confusions qui autorisent d'opportunes et hâtives conclusions)<sup>2</sup>. Appelons cette première catégorie : lectures pathographiques. Les pathographies deviennent, vers la fin de notre période, un exercice à la mode chez les médecins<sup>3</sup>, notamment en Allemagne et en France, en particulier chez

---

à propos de la réception du Greco (*L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, pp. 174 sq. ; *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010, pp. 164-172).

<sup>1</sup> Nous reprenons ici une expression d'époque. Voir à ce propos L. de la Tour, « L'idée de "document humain pathologique" dans *Les cliniciens ès Lettres* de Segalen », colloque en ligne *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, 2012 (<http://www.fabula.org/colloques/document1754.php>), consulté le 23 mars 2014. La médico-littérature connaît une certaine consécration quelques années après notre période, en 1907, lorsqu'est fondée (sous l'égide du Dr Cabanès) la Société médico-historique pour l'étude de l'histoire de la littérature et de l'art dans leurs rapports avec la médecine. En font partie notamment Bourget, Sardou, Claretie, France.

<sup>2</sup> Dans l'histoire de la littérature, Rousseau est sans conteste l'objet d'étude favori des psychiatres de l'époque (s'y ajoutent, un peu plus tard, Sand, puis Flaubert, Nerval, Poe, Maupassant), comme l'ont montré C. Wacjman (*Fous de Rousseau. Le cas Rousseau dans l'histoire de la psychopathologie*, Paris, L'Harmattan, 1992) et *Les jugements de la critique sur la folie de J.-J. Rousseau. Représentations et interprétations, 1760-1990*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996) ainsi que F. Gros (*Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P. U. F., 1998, pp. 73-77). Sur ces confusions entre œuvres et biographies, voir notamment J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, op. cit., p. 213.

<sup>3</sup> Cet exercice en vogue dans le second XIX<sup>e</sup> siècle fut – J. Garrabé le signale (*Histoire de la schizophrénie*, Paris, Seghers, 1992, p. 53) – inventé par Paul Julius Moebius (1853-1907). Les *Ausgewählte Werke* de Moebius furent publiées à Leipzig en 1903-1905 et comportent les pathographies de Rousseau (vol. I), de Goethe (vol. II et III), de Schopenhauer (vol. IV) et de Nietzsche (vol. V). Sur la préhistoire de ces approches au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir A. C. Vila, « Somaticizing the Thinker. Biography, Pathography, and the Medicalization of "Gens de Lettres" in Eighteenth-Century France », in A. Carlino et A. Wenger (éds.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2007, pp. 89-111. – Sur la question des pathographies, voir aussi J. Starobinski, « Segalen aux confins de la médecine » (art. cit.), qui note en particulier la pauvreté de ces mémoires : « Au mieux, c'était l'esquisse d'une histoire des images et des représentations de la maladie à travers les âges. Au pis (et le pis était fréquent), c'était l'outrecuidance du diagnostic rétrospectif, plaqué sur des âges révolus, au nom d'une science qui refusait de se reconnaître elle-même datée et dépassable, sujette à des modes, non pertinente à l'égard des documents qu'elle prétendait élucider » (p. 21). Il est vrai que ces études sont le plus souvent insipides et caricaturales : les contre-exemples à cela sont rares mais existent, et on pourrait citer par exemple la belle étude du Dr V. Rolle, en 1945, *A. Watteau, J. Laforgue, K. Mansfield. Génie et tuberculose* (Angers, Éditions de l'Ouest ; la préface de cet ouvrage, due au Dr Roger Amsler, porte d'ailleurs sur la question de la médico-littérature : voir pp. IX-XI). – Sur les pathographies d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment : P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, op. cit. ; J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 586 et passim ; I. Sirotkina, *Diagnosing Literary Genius : A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880-1930*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 2003) et N. Richard, *Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 231 sqq. Pour quelques exemples précis de construction rétrospective de diagnostics, voir par exemple N. Topping Bazin, « Post Mortem Diagnoses of Virginia Woolf's "Madness" : The Precarious Quest for Truth », in B. M. Rieger (éd.), *Dionysus in Literature. Essays on Literary Madness*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press,



les élèves du Dr. Lacassagne à Lyon (c'est aussi dans cette ville que parut en 1923 la thèse du Dr J.-H. Lacambre, *L'instabilité mentale de Jean-Arthur Rimbaud*<sup>1</sup>). Cette mode – aujourd'hui datée quoique non éteinte<sup>2</sup> – sera très vivace au moins jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Frédéric Gros ou Pierre de Saint-Martin ont souligné la monotonie de ces études, qui (à de rares exceptions près) suivent toutes un plan d'exposition similaire : d'abord sont détaillés les atavismes domestiques, puis les antécédents personnels ; suit une étude du caractère psychologique de l'écrivain, et enfin une étude des rapports entre l'œuvre et la vie<sup>4</sup>. Dans ces études, les positions ne cessent évidemment de s'échanger, dans un cercle herméneutique manifeste où l'œuvre devient une pure et simple expression de la vie, *c'est-à-dire* de la maladie – et la vie devient de son côté un corrélat de cette folie supposée que l'on traque dans les textes<sup>5</sup>. C'est encore le cas, par exemple, dans la thèse du Dr Delattre en 1928, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*<sup>6</sup>.

Le second ensemble de ces lectures aliénistes de la littérature est beaucoup moins défini mais plus intéressant pour notre propos. Cet ensemble est constitué de toutes les interprétations qui,

1994, pp. 133-148 et M. Conforti, « The Poet Who Lost His Head : Giacomo Leopardi's Pathographies », in A. Carlino et A. Wenger, éd., *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., pp. 135-155.

<sup>1</sup> J.-H. Lacambre, *L'instabilité mentale à travers la vie et l'œuvre littéraires de Jean-Arthur Rimbaud. Essai de psychologie pathologique* (dorénavant cité : *L'instabilité mentale d'Arthur Rimbaud*), thèse de médecine, Lyon, La Source, Neveu et Cie, 1923.

<sup>2</sup> À titre d'exemple, on peut penser aux chapitres pathographiques du livre de Guy Lazorthes, *Les hallucinés célèbres*, Paris, Masson, 2001. Pour d'autres études similaires postérieures à 1945, voir notre bibliographie.

<sup>3</sup> On peut prendre pour repères deux grandes études parues après la Seconde Guerre mondiale : l'essai du Dr Jean Fretet, *L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust*, Paris, J. B. Janin, 1946 et l'année suivante le monumental *Arthur Rimbaud. Een Pathographie* du Dr E. Verbeek (Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1957). Voir également H. Aubin, « Le cas Rimbaud », in *L'évolution psychiatrique*, n° 15, 1955, pp. 329-347.

<sup>4</sup> Voir F. Gros, op. cit., p. 84 et P. de Saint Martin, op. cit., pp. 131-143. Un exemple paradigmatique serait l'article de Voivenel et Rémond, « La folie de Maupassant » (*Bulletin du progrès médical*, mai 1908) avec sa reconstitution précise des différentes phases de la leuco-encéphalite de l'écrivain. En 1938 encore, un psychanalyste commence ainsi un article sur Rimbaud : « Nous avons cru utile d'étudier d'abord les antécédents de Rimbaud, puis sa vie et en même temps son œuvre » (Garma, « Essai de psychanalyse d'Arthur Rimbaud », in *Revue française de psychanalyse*, t. X, n° 3, Paris, 1938 [pp. 383-420], p. 384). Le livre de J.-P. Soulier sur Lautréamont, en 1964, suit toujours ce même plan. Un autre plan affectueux des médecins est celui qui commence par la biographie, pose ensuite une théorie de la dégénérescence, de la névrose ou de la schizophrénie, avant de l'appliquer à l'écrivain : voir par exemple E. Jacquemin-Parlier (*Un diagnostic médico-littéraire : le poète ardennais Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*, Strasbourg, Éditions universitaires de Strasbourg, 1929) ou par E. Verbeek (*Arthur Rimbaud. Een Pathographie*, op. cit.).

<sup>5</sup> Voir p. ex. J.-H. Lacambre, op. cit., pp. 24-40 ; J.-L.-P. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Paris, Le François, 1928, pp. 26-38 ; L.-F.-P. Auvinet, *Aspects psychologiques d'Arthur Rimbaud*, Bordeaux, Delmas, 1941 (pp. 25-53 et 80-92) ; Garma, « Essai de psychanalyse d'Arthur Rimbaud », art. cit., pp. 387, 409 et 414 ; J. Fretet, *L'aliénation poétique*, op. cit., pp. 144 et 155 ; E. Wolff, « Arthur Rimbaud fut-il schizophrène ? », in *AMP*, 114<sup>e</sup> année, t. II, n° 3, Paris, octobre 1956, pp. 429-444. Une des rares exceptions est l'étude d'Antheaume et Dromard, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de clinique*, Paris, Doin, 1908 : voir pp. 278-284 et 444 *sqq.* Sur cette double réduction – l'œuvre réduite à une simple traduction d'un biographique souverain, la vie à un reflet rétrospectif projeté à partir d'une œuvre jugée malade –, voir G. Dessons, *L'art et la manière*, op. cit., pp. 177 *sqq.* et *La manière folle*, op. cit., pp. 15 (l'œuvre « convertie en document clinique »), 16 et 19.

<sup>6</sup> J.-L. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, op. cit.

sans chercher à reconstituer les phases cliniques d'une maladie chez l'auteur examiné, ont néanmoins en commun de lire les textes littéraires en mobilisant des catégories qui les apparentent à l'aliénation mentale. Ainsi Rimbaud est-il, selon le Dr Lagriffe, un « paranoïaque larvé ». Quant aux « *Illuminations*, d'une obscurité souvent déconcertante », elles présentent manifestement « les caractères des écrits des dégénérés et des tarés qui seuls se comprennent »<sup>1</sup>. Les médecins au sens strict n'ont pas du tout le monopole de ce type d'études : critiques et journalistes, en particulier, recourent volontiers pour parler de certains auteurs à des étiquettes pseudo-médicales pathologisantes<sup>2</sup>. Du point de vue de la question de la réception de la poésie, question qui nous occupe ici, la principale conséquence de la *dominance* de l'aliénisme – et plus largement de la médecine – dans le discours social est l'omniprésence du vocabulaire médical dans le métadiscours sur la littérature. Que signifie en effet pour un certain type de discours social de devenir « dominant » ? D'abord que ses catégories, ses concepts, ses métaphores – et plus simplement d'abord son lexique lui-même – pénètrent tous les autres domaines de discours et de pratiques de la société. La lecture de la poésie est l'un de ces domaines. Tout en vient peu à peu à être perçu à travers les lunettes du discours médical, tant il est vrai, comme l'écrit Mark Micale, que « L'emploi du lexique de la pathologie nerveuse et mentale (...) devint un trait commun des discours sur la société, la culture et la politique en France entre 1870 et 1914 », notamment du fait que « pour la première fois, la lecture d'ouvrages médicaux par des profanes devint un passe-temps ». Or « cette littérature médicale était considérable, et véhiculait en général un discours alarmiste sur les troubles nerveux »<sup>3</sup>.

Une telle dominance des catégories de l'aliénisme dans le discours social devint telle que toute déviation par rapport aux règles de la grammaire, du bon goût et plus encore du sens commun, en littérature, devait immédiatement être constituée en symptôme d'une maladie mentale supposée frapper l'auteur (par exemple, Moréas), ou l'école littéraire (par exemple, les symbolistes). Aussi les romanciers naturalistes, manifestement fascinés par les bas-fonds, le crime et l'ordure,

---

<sup>1</sup> Dr L. Lagriffe, « Un problème psychologique, les deux aspects d'Arthur Rimbaud », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, VII<sup>e</sup> année, nov.-déc. 1910 (pp. 499-523), p. 516.

<sup>2</sup> Comme le souligne M. Angenot, « en ce secteur thématique (...), c'est la *coopération* des champs scientifique, journalistique et littéraire et de leurs logiques propres qui engendre le sociogramme des "détraquements moraux" ; c'est la médicalisation du discours social qui procure (...) la dynamique de leur synthèse » (1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 409.

<sup>3</sup> M. Micale, *Approaching Hysteria. Disease and its Interpretations*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1995, p. 201, nous traduisons.

présentent-ils tous les symptômes de la folie morale<sup>1</sup>. Mallarmé, lui, est de toute évidence dément : il écrit des poèmes sans ponctuation et se complaît dans le monde désincarné des Notions<sup>2</sup>. Pour Lombroso, tous les poètes symbolistes sont des mattoïdes ; pour Émile Laurent, des déments ; pour Nordau, des dégénérés.

Ce second type d'application des catégories pathologiques à la littérature, beaucoup plus lâche que la rigide et biographique pathographie<sup>3</sup>, n'a plus pour destination première l'élaboration d'un portrait psychopathologique de l'auteur : il s'agit plutôt de rechercher des traits pathologiques transindividuels qui peuvent se loger à tous les niveaux du texte (thèmes, style, récurrences, etc.). Ainsi qu'on le verra plus bas, tout écart par rapport à la norme sera considéré par ces discours comme relevant d'une pathologie<sup>4</sup>. Du point de vue de cette opposition entre deux types d'application des catégories médicales à la littérature, il faut remarquer dès maintenant un contraste entre la réception de Rimbaud et celle de Laforgue. Si Rimbaud a donné lieu à de nombreuses lectures de type pathographique, et ce tout particulièrement au XX<sup>e</sup> siècle (entre les années 1920 et les années 1950)<sup>5</sup>, la réception de Laforgue n'offre pas de tels exemples. Un grand nombre de textes

---

<sup>1</sup> La description du romancier naturaliste que donne, par exemple, Brunetière, rapproche les disciples de Zola des « fous moraux » d'Henri Dagonet. Voir F. Brunetière, « À propos de *Pot-Bouille* », in *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, pp. 347-370 (pp. 369-370 : « M. Zola (...) manque de sens moral, en même temps que de sens psychologique et de sens littéraire. Car c'est le sens moral (...) qui donne à la représentation du vice sa valeur esthétique »). On rapprochera le portrait de Zola par Brunetière des portraits de criminels qui sont tracés dans l'étude de Dagonet (*La folie morale*, Paris, 1878), le traité de Régis, *Manuel pratique de médecine mentale* (Paris, O. Doin, 2<sup>e</sup> édition 1892, p. 116 en particulier) ou encore le livre de Ferri (*Les criminels dans l'art et la littérature*, trad. E. Laurent, Paris, Alcan, 1897, Introduction).

<sup>2</sup> Une telle complaisance est caractéristique des *dégénérés*, si l'on en croit H. Vigén : ces derniers sont « entièrement détach[és] des choses de ce monde. Rêvant de chimères éthérées, (...) ils vivent avec un inconscient parti pris en dehors de la vie réelle » (*Le talent poétique chez les dégénérés*, *op. cit.*, p. 39).

<sup>3</sup> Cette distinction entre pathographies et utilisation lâche des catégories pathologiques ne recouvre donc pas celle (que nous avons introduite plus haut) qui distingue l'emploi de l'étiquette populaire de « folie » et la mobilisation de notions proprement médicales issues de l'aliénisme. Dans les deux cas en effet, il s'agit ici de vocabulaire issu de la médecine. Les pathographies peuvent tout à fait ne pas s'intéresser aux textes et se contenter de reconstituer les phases d'une maladie sans procéder à une lecture des productions littéraires (quoiqu'en pratique ce cas soit rare) ; et, symétriquement, beaucoup d'études qui ne sont pas des pathographies au sens strict – et bien souvent ne sont pas écrites par des médecins –, recourent cependant aux catégories de l'aliénisme de manière répétée, au point que les catégories psychiatriques deviennent un interprétant universel des textes de tel ou tel auteur.

<sup>4</sup> À propos des arts plastiques, M. Thévoz remarque que chez les critiques opposés à l'art moderne, tout écart par rapport à la norme académique est interprété comme symptôme de maladie (« Il n'y a pas d'art psychopathologique », in *Art, folie, graffiti, LSD, etc.*, Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], pp. 19-30). L'historien prend l'exemple de l'étude du docteur Rennert, *Die Merkmale Schizophrener Bildneri* (1966) : la description du type du « dessin psychotique » (absence de souci réaliste, de règles esthétiques, de perspective, ornementation du fond) s'appliquerait parfaitement à la plupart des œuvres d'avant-garde depuis Manet !

<sup>5</sup> Voir la bibliographie en appendice de ce travail. Six thèses de médecine ont, à notre connaissance, été consacrées intégralement à Rimbaud, entre 1923 et 1957. Voir aussi nos remarques ci-dessus dans l'Introduction. Notons que, jusque dans les années 1920 au moins, la réception médicale de Rimbaud est dominée par la (trop) fameuse

montrent cependant que la réception disqualifiante du poète s'est fréquemment faite par référence à la pathologie mentale ou nerveuse, plusieurs critiques parlant en particulier de « poésie détraquée »<sup>1</sup>.

Alors que la littérature narrative et autobiographique était la source privilégiée des études pathographiques, ce second mode d'approche des textes, plus diffus, va pouvoir s'appliquer indistinctement à tous les genres littéraires, et notamment à la poésie. Cette dernière, et singulièrement ses formes les plus novatrices, fournit fréquemment la matière de ce second type de lectures, au point que l'idée selon laquelle la poésie moderne relèverait de la pathologie mentale devint peu à peu un véritable cliché – au seuil de la période surréaliste, le poète et cinéaste Jean Epstein pourra écrire : « J'ai déjà lu (...) 42 fois que [les poètes modernes] étaient des déments »<sup>2</sup>. Les pathographies font souvent œuvre d'histoire et s'adressent volontiers à des corpus du passé (Socrate, Pascal, Shakespeare<sup>3</sup>) à partir desquels on tente de reconstituer la progression des « maladies » supposées des auteurs. En revanche, c'est à la littérature contemporaine que les interprétations pathologisantes du second type vont s'attacher de plus en plus. Étrange, illisible, obscure pour beaucoup de lecteurs, la poésie post-baudelairienne est perçue comme un discours (de) fou. « Ce n'est plus un Parnasse, c'est quelque chose comme une infirmerie » s'écrit le P. Hippolyte Martin<sup>4</sup>. Une écriture *volontairement* obscure ne peut être que le fait d'un aliéné – Marmontel, comme le rappelle J. Rigoli, notait dans les *Éléments de littérature* que « personne n'est assez *insensé* pour écrire à dessein de n'être pas entendu ». Or, Henri Chantavoine accusait très exactement Mallarmé d'« avoir oublié ou méprisé la définition, pourtant bien sage, de La Bruyère : “On n'écrit que pour être entendu...” »<sup>5</sup>. De telles lectures permettent d'accréditer l'idée d'une parenté ontologique et stylistique entre les écritures nouvelles et le délire des aliénés<sup>6</sup>.

---

question de l'audition colorée : on trouve des dizaines de références à ce thème dans la seule bibliographie colligée par Étienne en 1954 (*Le mythe de Rimbaud. Genèse du mythe, op. cit.*).

<sup>1</sup> Voir notamment *La Revue littéraire et artistique*, nov. 1886, cité in J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1972, p. 211.

<sup>2</sup> J. Epstein, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 159.

<sup>3</sup> Voir dans la bibliographie de fin de volume les études de Lélut, Biauté, Brierre de Boismont, etc.

<sup>4</sup> H. Martin, « Névrose et poésie », art. cit., p. 360. Dans une publication chrétienne populaire, on apprend que Rimbaud est « un fou », mais que néanmoins il « trouva quelques nobles accents chrétiens » (*Ecclesia*, Paris, Bloud et Gay, 1948, p. 614, cité par Étienne, *Le mythe de Rimbaud, I, op. cit.*, p. 313).

<sup>5</sup> H. Chantavoine, « Le Néo-français », *Le Journal des débats*, Paris, 4 avril 1894, cité in B. Marchal, *Mallarmé. Mémoire de la critique*, Paris, P. U. P. S., 1998, p. 317. Lanson reprochait à Mallarmé son « inconséquence à continuer de se servir des mots pour n'en rien faire de ce à quoi servent les mots » (« La poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé », Paris, *Revue universitaire*, 15 juillet 1893, nous soulignons). Plus loin, Lanson précise : Mallarmé veut « user des signes intelligibles abstraction faite de leur valeur de signes intelligibles ».

<sup>6</sup> Dans une thèse soutenue en 2007, A. Cape a étudié à propos du XX<sup>e</sup> siècle les enjeux d'une telle réception de la poésie : *Les frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Champion, 2011, ch. 1,

Or, comme on l'a vu, l'aliénisme est peu à peu devenu dans ces mêmes années dominant, non seulement d'un point de vue institutionnel – comme l'historiographie américaine l'a montré – mais aussi, plus largement, dans tout le discours social. Quelque chose du discours aliéniste pénètre tous les champs de ce dernier : c'est ainsi qu'hommes politiques, journalistes, essayistes, critiques littéraires, etc. recourent aux catégories et au vocabulaire – plus ou moins gauchis – de la médecine mentale. Pour cette raison, on entendra dans ce chapitre les idées de « lecture pathologisante » ou de « regard médicalisant » au sens large, en ayant garde de ne pas les réduire aux lectures proposées par les seuls aliénistes (pathographies, portraits médico-psychologiques, études de cas appliquées à des écrivains) : l'aliénisme n'est pas seulement à étudier comme *profession* – étude déjà menée, brillamment, par Robert Castel, Jan Goldstein, Ian Dowbiggin – mais comme discours, c'est-à-dire comme informant et comme interprétant. On étudiera comment un réseau de catégories, de paradigmes, d'images et de mots ont façonné la manière dont on a, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pensé et lu la poésie, ou écrit sur elle. On envisagera donc comment l'aliénisme, depuis sa place dominante dans la société, informe et pénètre le regard des lecteurs de la poésie de cette période, qu'ils soient médecins ou journalistes, critiques littéraires, profanes<sup>1</sup>, etc. Les médecins contribuent au renouveau de l'image du poète fou, mais ils sont loin d'en avoir le monopole<sup>2</sup>, tant il est vrai que la

---

« L'avant-gardisme est-il une maladie mentale ? », notamment p. 17 : « Les extravagances de la littérature sont-elles à mettre au compte de la maladie mentale ? (...) Ces questions que les journalistes des années vingt ont répétées à l'envi, avec l'ivresse de ceux qui découvrent un sujet nouveau, réactivent pourtant, à l'époque, sans que personne ne semble s'en apercevoir, les termes d'un conflit plus ancien. C'est à la fin du siècle précédent que les relations entre littérature et psychiatrie entrent dans une crise dont l'acmé se situe dans les années 1890 sous l'influence de la théorie de la dégénérescence (...) » (*ibid.*). On peut dès lors dégager une périodisation : après la première réception de Mallarmé ou Rimbaud, et une fois l'« illisibilité » du symbolisme « institutionnalisée » (au sens où Bourdieu parle d'« institutionnalisation de l'anomie »), l'étiquette de folie à propos de l'avant-garde va disparaître, pour ne refaire surface qu'après 1918, et ce à propos de Dada, puis du surréalisme.

<sup>1</sup> Voir le regard des poètes eux-mêmes, tant il est vrai que la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est aussi celle d'une médicalisation du regard des écrivains sur leur *propre* pratique. Voir à ce propos notre Introduction.

<sup>2</sup> La médicalisation du regard sur l'art ne se cantonne pas au discours des seuls médecins : « (...) La physiologie de l'art (...) se joue et s'établit dans cet espace où s'entrecroisent discours sur l'art et œuvres de la modernité, et, en tant que discours, elle peut être énoncée tant par des médecins que par des philosophes, des critiques ou des artistes. Le problème culturel de la physiologie de l'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne se limite pas aux formulations positives (...) Nous nous trouvons ainsi face à un réseau de discours et de pratiques qui partagent des paradigmes médicaux, et qui élaborent des analyses physiologiques de la création et de la réception » (J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, *op. cit.*, pp. 19-20). La réception des œuvres se fait constamment à travers le schème des catégories cliniques : « La critique littéraire, telle qu'elle s'est développée depuis Sainte-Beuve, participe toujours d'une sémiotique, elle se veut mimétique de la clinique, elle entend faire usage du scalpel (...) pour analyser les hommes et les œuvres. (...) [E]lle ne cesse d'emprunter au savoir ou aux croyances des aliénistes » (J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », in *Cesare Lombroso e la fine del secolo : la verità dei corpi*, publ. janv. 2005 [<http://www.farum.it/publiforumv/n/01/cabanés.php>], consulté le 30 mars 2014, p. 5).

parenté de l'écriture littéraire et de la folie constitue à l'époque un véritable *Zeitgeist*<sup>1</sup>. Folie et névrose sont partout, comme en atteste aussi cette note de Laforgue dans un de ses carnets, à propos de son époque :

– affolés par les révélations décourageantes et diaboliques de la médecine moderne ; ne voyant que névrose et finissant par y sombrer, menés à la vision de la folie quand ils aiment, ou se saccagent le cerveau sous la lampe<sup>2</sup>.

Il faut donc étudier<sup>3</sup> comment un lieu commun sans âge, la folie poétique, est redevenu une idée non seulement actuelle mais centrale pour les médecins et le grand public.

## I. Situation historique : l'avant-garde comme aliénation, du romantisme au décadentisme

Ah ! vraiment, quand il paraît une préface comme celle mise en tête de *VATHEK* par Mallarmé, je m'étonne qu'on ne demande pas que l'auteur soit mis à Sainte-Anne !

(Edmond de Goncourt<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> Comme le souligne P. de Saint-Martin « les mentions des rapports qu'entretiendraient la littérature et la folie se sont révélées si nombreuses dans les textes non scientifiques (littérature, critique...), que nous fûmes amenés à penser que l'existence de ces mystérieux rapports faisaient partie de l'imaginaire social » (*op. cit.*, p. 316).

<sup>2</sup> J. Laforgue, notes sur Baudelaire, in « Critique littéraire », L, III, 160.

<sup>3</sup> Nous suivons en cela le programme tracé par A. Cape dans sa thèse citée : « L'affrontement qui dresse l'une contre l'autre [littérature et psychiatrie] (...) s'est teinté, dès le début, d'une certaine complicité. Aussi, pour bien saisir le sens de l'évolution de ces relations entre 1900 et 1950, faut-il remonter un peu plus tôt, au moment où la psychiatrie (...) s'est annexée le domaine de la littérature (...) » (*Les frontières du délire, op. cit.*, p. 10).

Cette fin de siècle appartient aux toqués...

(Gaston Deschaumes, à propos du *Manifeste du symbolisme*)<sup>2</sup>

La pathologisation des pratiques poétiques nouvelles n'est pas une invention du second XIX<sup>e</sup> siècle. Pour la saisir en son origine, il faut remonter un peu plus tôt dans le siècle, jusqu'au romantisme, autrement dit remonter à l'apparition de l'idée même d'« avant-garde » en littérature. Les lecteurs de 1880 n'ont pas inventé l'affirmation que la littérature moderne relève de la folie : il suffit de songer, par exemple, à l'article de Walter Scott sur Hoffmann, publié à Paris à la fin des années 1820<sup>3</sup>. C'est pourquoi, afin de mieux comprendre ce qui se joue à notre période, il est nécessaire de reprendre cette histoire quelques décennies en arrière.

---

<sup>1</sup> E. de Goncourt, *Journal*, 15 juillet 1893, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1956, rééd. 1989, trois volumes, t. III, p. 850.

<sup>2</sup> G. Deschaumes, *L'Événement*, 22 septembre 1886, en commentaire du « Manifeste du symbolisme » de Moréas. Le mot « toqué » n'appartient pas seulement au vocabulaire profane – il fait partie des mots qui occupent une zone intermédiaire entre regard populaire et regard médical sur la folie. Témoin la parution, en 1891, du livre d'E. Azam, *Entre la raison et la folie : les toqués* (Paris, Alcan et Féret). La dimension mi-médicale mi-populaire d'une telle étiquette est explicite par exemple dans un article comme celui qu'Azam publie la même année, « Les toqués ou déséquilibrés » (*Revue scientifique*, Paris, 16 mai 1891, repris ensuite dans *Hypnotisme et double conscience*, aux pp. 357-375 de la rééd. de 1893).

<sup>3</sup> W. Scott, « Du merveilleux dans le roman » (*Revue de Paris*, 12 avril 1829), article de 1827 (*Foreign Quarterly Review*) repris sous le titre « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques » : préface à la traduction par Loève-Weimars des *Contes fantastiques* (éd. J. Lambert, Paris, GF-Flammarion, 1979, pp. 39-55). La naissance de ce mythe de l'écrivain fou a été retracée par G. Ponnau (*La folie dans la littérature fantastique*, *op. cit.*, pp. 33 *sqq.*). Le mythe repose sur l'assimilation des personnages à l'auteur et plus largement sur l'idée d'une transparence entre écrivain et œuvre. Voir aussi pp. 50 *sqq.* à propos de Poe. Lire aussi M. Conforti, « The Poet Who Lost His Head : Giacomo Leopardi's Pathographies », art. cit, et P. Youngquist, « Vision, Madness, Myth, and William Blake », in B. M. Rieger (éd.), *Dionysus in Literature. Essays on Literary Madness*, *op. cit.*, pp. 113-132.

## *I. A. Littérature et folie dans la réception du romantisme*

On croit devenir fou à lire des choses pareilles.  
Est-ce que Victor Hugo n'a pas un peu à se  
reprocher d'avoir ouvert la voie à ces insanités  
forcenées ?

(*Le Figaro littéraire*, janvier 1876, à propos de  
Mallarmé)<sup>1</sup>

Lorsqu'après avoir interdit *Marion de Lorme*, la censure du régime de Charles X accepte que soit créé (moyennant quelques coupes exigées par le baron Trouvée), au Théâtre français, *Hernani* du jeune Victor Hugo, elle émet, par la voix de Charles Brifaut – auteur de quelques tragédies néoclassiques et censeur officiel – un rapport sur la pièce, aujourd'hui perdu mais dont certains passages nous sont parvenus par des citations de contemporains. Il s'agit là d'un document précieux pour l'histoire de la pathologisation de l'avant-garde :

L'analyse ne peut donner qu'une idée imparfaite de la bizarrerie de cette conception et des vices de son exécution. Elle m'a semblé un tissu d'extravagance, auxquelles l'auteur s'efforce vainement de donner un caractère d'élévation, et qui ne sont que triviales et souvent grossières. Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime souvent comme un bandit ; le bandit traite le roi comme un brigand. La fille d'un grand d'Espagne n'est

---

<sup>1</sup> Article anonyme, *Le Figaro littéraire*, 9 janvier 1876 (à propos d'un poème en prose de Mallarmé) recueilli par B. Marchal in *Mallarmé. Mémoire de la critique*, op. cit., p. 46.



qu'une dévergondée sans dignité ni pudeur, etc. Toutefois, malgré tant de vices capitaux, je suis d'avis qu'il n'y a aucun inconvénient à autoriser la représentation de cette pièce, mais qu'il est d'une bonne politique de n'en pas retrancher un mot. Il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain, affranchi de toute règle et de toute bienséance<sup>1</sup>.

Il y aurait donc un véritable danger à s'affranchir ainsi de la norme esthétique (« toute règle ») et sociale (« toute bienséance ») : d'un côté, c'est le « tissu d'extravagance », de l'autre les « inconvenances abond[antes] ». Mais plus importante est peut-être ici l'idée de *ne pas* censurer la pièce, afin justement qu'elle serve de contre-exemple<sup>2</sup> : non seulement « il n'y a aucun inconvénient à autoriser la représentation de cette pièce », mais il est même « bon » que « le public [la] voie ». Plutôt que d'interdire ce scandale d'une liberté débridée, il s'agit de le laisser éclater au grand jour, précisément pour confondre cette aberration. Pour détourner une formule de Nodier, il s'agit de livrer ce scandale au public comme une « image des saturnales de l'esprit débarrassé de toute contrainte et livré sans lisière à la fougue de ses caprices »<sup>3</sup>.

À l'autre extrémité du siècle, c'est en des termes proches de ceux de Brifaut que Zola parlera de Gustave Moreau (dans le *Salon de 1876*) : « [Je l'ai] gardé pour la fin, écrit le romancier et critique d'art, comme étant la plus étonnante manifestation des extravagances où peut tomber un artiste dans la recherche de l'originalité et la haine du réalisme »<sup>4</sup>. La norme a changé – l'étalon permettant de discriminer entre santé et pathologie est à présent le *réalisme* – mais la dialectique de la conformité et de l'excès est la même : norme, transgression, danger. La condamnation passe par un rappel de la norme et du risque encouru si l'on cherche à la lever<sup>5</sup>. Le vocabulaire lui-même

---

<sup>1</sup> Cité in V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, pp. 283-284. Sur Hugo et la censure, voir O. Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985 et « Les romantiques et la censure au théâtre », in *Romantisme*, n° 38, 1982, pp. 33-46. Sur la censure théâtrale dans la carrière de Hugo, voir C. Anfray, « Hugo et la censure : Brifaut, censeur intime », séminaire du groupe Hugo, Université Paris VII, 5 février 2011 (<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-02-05Anfray.htm>), consulté le 25 mars 2014.

<sup>2</sup> À propos de la pièce de Dumas intitulée *Le Chevalier de la Maison Rouge ou les Girondins*, en 1847, les censeurs écriront de manière proche qu'ils espèrent « que (...) de l'horreur et du dégoût que la pièce inspirerait, il résulterait peut-être un effet salutaire » (cité in O. Krakovitch, « Les romantiques et la censure au théâtre », art. cit., p. 38).

<sup>3</sup> C. Nodier, « Bibliographie des fous » (1835), in *L'Amateur de livres*, éd. J.-L. Steinmetz, Pantin, Le Castor astral, 1993, p. 63.

<sup>4</sup> É. Zola, « Lettres de Paris » (*Le Messager de l'Europe*, juin 1876 ; texte également connu sous le titre de *Salon de 1876*), in *Écrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc Adine, Paris, Gallimard, 1991, p. 343.

<sup>5</sup> Voir aussi la réponse de *Lutèce* (n° 164, Paris, 15-22 mars 1885, art. non signé) à la réaction outragée d'un lecteur devant la publication de vers des *Complaintes* de Laforgue : « Qui vous dit (...) qu'en publiant tant et trop ces "étranges machines", nous n'ayons pas eu comme qui dirait une arrière-intention perfide. (...) Et si nous publions tout, c'est (...) pour pousser à une réaction à laquelle on commence à venir. Les Mallarmé, fumistement, ont jeté l'Art dans une ornière où pataugent quelques douzaines de vigniers gobeurs (...). Aussi est-ce l'intérêt de tous de publier ces barboteurs-là, afin qu'on et qu'ils voient où l'on va » (cité par J.-L. Debauve in *Laforgue en son temps*, op. cit., p. 211 ; nous soulignons).

semble traverser le siècle, inchangé : c'est à nouveau le vieux mot d'« extravagance », issu de la langue du XVII<sup>e</sup> siècle, qui vient sanctionner l'errance (au double sens d'errer : faire erreur, mais aussi vagabonder) de l'artiste qui, littéralement, s'aventure en dehors de la norme, donc de la raison.

Les catégories mobilisées, on le voit, sont moins médicales que populaires : « extravagance », « curiosité », « bizarrerie » – on croirait entendre les réactions des personnages raisonnables des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637) devant la déraison de leurs congénères. Les mots mêmes, on l'a dit, sont restés inchangés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : ils viennent de la langue et de l'époque classiques, époque pour laquelle – Foucault l'a montré – la folie est une erreur de jugement, l'aventure d'un entendement égaré. Dans d'autres textes en revanche, et ce dès les années 1830, des catégories appartenant à la médecine apparaissent. Ainsi un journal « ultra » écrit-il le lendemain de la première d'*Hernani* :

*Hernani*, le chef-d'œuvre de l'absurde, *Hernani*, le rêve d'un cerveau délirant, a obtenu un succès... de frénésie. On aurait dit que tous les fous, échappés de leurs loges, s'étaient rassemblés au Théâtre-Français, et le plus grand fou n'était pas dans la salle<sup>1</sup>.

Au-delà de la référence humoristique à l'internement – huit ans avant la grande loi sur les aliénés<sup>2</sup> – qui joue d'une syllepse sur le mot « loge » (entre cellule de la maison d'aliénés<sup>3</sup> et loge de théâtre) –, l'usage des termes « cerveau » et « frénésie » atteste, en 1830 déjà, d'une réduction du hors-norme esthétique à une anormalité *médicale*<sup>4</sup>. Les termes employés renvoient à des entités nosologiques à la fois anciennes (le délire, la *phrénitis* de la tradition hippocratique) et actuelles,

---

<sup>1</sup> Article paru dans *Le Drap blanc*, 26 février 1830, et cité in M. Roman, « La “bataille” d'*Hernani* racontée au XIX<sup>e</sup> siècle : pour une version romantique de la “querelle” », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?*, I. *Faire événement*, journées d'études organisées par C. Saminadayar-Perrin, Université de Saint-Étienne, 4 et 5 mai 2006, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

<sup>2</sup> Voir *La loi de 1838 sur les aliénés*, éd. C. Quérel, Paris, Frénésie, 1988 ; M. Foucault, *Histoire de la folie*, éd. cit., pp. 576-632 ; R. Castel, *L'ordre psychiatrique*, op. cit., ch. V (surtout pp. 218-231) et VI ; M. Gauchet et G. Swain, *La pratique de l'esprit humain*, Paris, Gallimard, 1980, *passim* ; M. Gourevitch, « La législation sur les aliénés en France de la Révolution à la Monarchie de Juillet », in J. Postel et C. Quérel (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod, 1994, rééd. 2002, pp. 172-179 et C. Quérel, « Le vote de la loi de 1838 », in *ibid.*, pp. 180-186.

<sup>3</sup> Le mot « loge » est caractéristique de la première période de l'aliénisme (G. Swain et M. Gauchet, *La pratique de l'esprit humain*, op. cit., p. 169) ; on le trouve souvent dans le *Traité* de Pinel (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*, 1<sup>e</sup> édition, Paris, 1800, pp. 19, 22, 24, 31, etc.), qui n'emploie jamais le mot de « cellule » (sans doute trop marqué par son histoire conventuelle) et très rarement le mot de « chambre ».

<sup>4</sup> On lit donc (ou on fait mine de lire) la pièce de Hugo comme l'œuvre d'un aliéné. Voir F. Gros : « Les productions d'aliénés reflètent un état mental médicalement traduit en suivant les classes d'Esquirol (manie, mélancolie, monomanie, paralysie générale, démence, idiotie) » (*Création et folie*, op. cit., p. 43).

puisque ce fonds nosologique est celui que l'aliénisme naissant reprend, en le transformant, à la tradition médicale – on pense ici aux classifications d'Esquirol<sup>1</sup>.

## *I. B. Littérature et folie à l'ère de la médecine organiciste*

Le dégénéré est une non-valeur intellectuelle (...).

(Valentin Magnan)<sup>2</sup>

La poésie des dégénérés n'est qu'une manifestation de leur état d'infériorité mentale.

(Henri Vigen)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Voir J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838 : sur le délire, voir t. I, p. 19 ; sur la frénésie, t. I, pp. 26 et 233 et t. II, p. 833. Le traité *Des maladies mentales* n'était pas encore paru en 1830 (il n'est publié qu'en 1838), mais la plupart des textes qui devaient en constituer la partie strictement médicale – environ les deux tiers – avaient déjà paru sous forme d'articles dans le *Dictionnaire des sciences médicales* édité par Panckoucke (voir D. Weiner, *Comprendre et soigner. Philippe Pinel, la médecine de l'esprit*, Paris, Fayard, 1999, pp. 317 sqq.)

<sup>2</sup> V. Magnan et G.-A. Legrain, *Les dégénérés. État mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895, p. 227.

<sup>3</sup> H. Vigen, *Le talent poétique chez les dégénérés*, *op. cit.*, p. 107.

L'idée d'un lien entre révolution esthétique et folie clinique ne naît donc pas à la fin du siècle. La nouveauté apportée par la seconde moitié du siècle n'est pas ce rapprochement en tant que tel, mais plutôt sa médicalisation accrue. La critique réfractaire aux évolutions de la poésie inscrit de plus en plus cette « folie » prêtée à l'avant-garde dans l'immanence des corps – corps individuel et corps social – supposés en dégénérescence. À propos des innovations littéraires, on ne parlera plus seulement d'extravagance, de frénésie ou de manie, mais de plus en plus de « paralysie générale » (depuis son isolement par Bayle en 1822<sup>1</sup>), de « dégénérescence » (notamment à partir de la parution du *Traité des dégénérescences* de Morel en 1857, puis des travaux de Magnan<sup>2</sup>), ou encore de « nervosisme » (dès les années 1860 mais surtout après 1880<sup>3</sup>). Un tel infléchissement des mots et des notions est à mettre au compte d'un double déplacement : d'une part, une proximité (beaucoup plus grande et précise qu'à l'époque romantique) entre le métadiscours sur l'art et les catégories médicales – l'aliénisme devenant, ainsi qu'on l'a dit plus haut, « discours dominant » –, d'autre part, une évolution de la médecine aliéniste elle-même, de plus en plus organiciste et héréditariste à partir des années 1850 (le premier volume du *Traité de l'hérédité* de Prosper Lucas est publié en 1847 ; quarante ans plus tard, le livre de Déjerine, *L'hérédité dans les maladies du système nerveux*, constitue un repère commode)<sup>4</sup>. Comme on l'a vu, les références plus vagues à

---

<sup>1</sup> Voir G. Lantéri-Laura, « Psychiatrie et connaissance du système nerveux central : quelques aspects historiques », in *L'information psychiatrique*, vol. 80, n° 8, Paris, oct. 2004, pp. 671-684 ; J. Postel, « La paralysie générale », in J. Postel et C. Quérel (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, éd. citée, pp. 203-214 ; et J.-G. Bouttier et G. Lantéri-Laura, « L'évolution des idées sur le système nerveux central et ses rapports avec le développement de la psychiatrie moderne », in *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, op. cit., pp. 295-313.

<sup>2</sup> Voir B.-A. Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, Baillière, 1857 ; V. Magnan, *Leçons cliniques sur les maladies mentales*, Paris, Publications du Progrès médical, 1887, rééd. Paris, L. Bataille, 1893 et *Les dégénérés*, op. cit.

<sup>3</sup> Voir en particulier A. Axenfeld, *Traité des névroses*, Paris, Germer Baillière, 1863, et A. Cullerre, *Nervosisme et névrose. Hygiène des éternés et des névropathes*, Paris, Baillière, 1887. Voir aussi Bouchut et Despres, article « Nervosisme », *Dictionnaire de thérapeutique médicale et chirurgicale*, Paris, Baillière, première éd. en 1867 ; A. Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, Paris, Alcan, 1895. Ces textes étaient connus des écrivains, y compris de ceux qui n'avaient pas de formation médicale universitaire, Huysmans par exemple. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

<sup>4</sup> P. Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, Baillière, 1847 et 1850 ; J. Déjerine, *L'hérédité dans les maladies du système nerveux*,

l'« extravagance » et à la « singularité », à toutes ces étiquettes populaires et sans âge qui sanctionnent la folie des discours excentriques, ne disparaissent pas pour autant<sup>1</sup>, mais elles deviennent moins importantes que la mobilisation pseudo-scientifique du vocabulaire aliéniste. Ce dernier est lui-même en évolution, reflétant les transformations que connaît la médecine de la folie à partir des années 1850. Les notions qui étaient caractéristiques du paradigme esquirolien de l'aliénation mentale<sup>2</sup> cèdent le pas, dans la seconde moitié du siècle, au vocabulaire de la dégénérescence, nouveau paradigme de la médecine aliéniste. « Monomanies », « frénésies » et autres « lypémanies » sont abandonnées au profit du vocabulaire organiciste des « constitutions », du « nervosisme » ou de la « tare ». Les accusations portées contre les poètes « symbolistes » (au sens le plus large) s'inscrivent dès lors dans ce discours englobant, médico-politique, de la dégénérescence<sup>3</sup>. L'étude de Max Nordau est ici centrale : ce qui est nouveau chez le médecin

---

Paris, Asselin et Houzeau, 1886 (l'importance de cet ouvrage ne saurait être surestimée : il s'agit, notamment, d'une des sources principales de Zola sur l'hérédité). Sur ce tournant organiciste, voir M. Foucault, *Les anormaux. Cours au collège de France, 1974-1975*, éd. V. Marchetti et A. Salomoni, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1999, pp. 247 *sqq.* et 266 ; G. Swain, « Chimie, cerveau, esprit et société », in *Dialogue avec l'insensé*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 263-281 ; I. Dowbiggin, *La folie héréditaire ou : Comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. G. Le Gaufey, Paris, École lacanienne de psychanalyse, 1993, ch. III (pp. 77-104) et VI (pp. 155-190) ; J. Postel et C. Quézel (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, op. cit.*, pp. 203-214 et 233-238 et surtout J.-C. Coffin, *La transmission de la folie. 1850-1914*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>1</sup> Vittorio Pica parle – en un sens plus positif – au sujet de Laforgue de « stupéfiantes extravagances » (*Corriere del mattino*, Naples, 22 décembre 1885, cité par Debauve in *Laforgue en son temps, op. cit.*, p. 215) et *Le Scapin* qualifie Laforgue d'« extravagant fantaisiste » (numéro du 1<sup>er</sup> septembre 1886 cité in *ibid.*, p. 229). On lit dans la thèse du Dr Delattre que « l'art de Rimbaud, dans sa poursuite insensée de l'originalité, ne pouvait se fixer de limite ; son égotisme lui-même, de par sa nature absolue, permettait toutes les extravagances » (*Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 41, nous soulignons).

<sup>2</sup> Voir G. Lanteri-Laura, *Essai sur les paradigmes de la psychiatrie moderne*, Paris, Éditions du Temps, 1998, seconde partie, ch. I, « L'aliénation mentale » (pp. 59-107).

<sup>3</sup> Sur la dégénérescence comme paradigme médical, voir notamment M. Foucault, *Histoire de la folie, op. cit.*, pp. 469-472 (sur dégénération et dégénérescence), *Les anormaux, op. cit.*, p. 307 et *passim* (voir index p. 340) et *Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, éd. J. Lagrange, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2003, pp. 220-221 ; I. Dowbiggin, *La folie héréditaire, op. cit.*, ch. VI (pp. 155-190) ; F. Bing, « La théorie de la dégénérescence », in J. Postel et C. Quézel (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, éd. citée, pp. 233-238 ; et J.-C. Coffin, *La transmission de la folie. 1850-1914, op. cit., passim.* – Sur la dimension culturelle de la dégénérescence, voir M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, rééd. « Tel », 1994, pp. 43-49, 71-76, 87-90, 153-161 ; P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique...*, *op. cit.*, pp. 35-52 ; J.-J. Yvrel, « La question de la dégénérescence », in *Les poisons de l'esprit. Drogues et drogués au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Quai Voltaire, 1992, pp. 78-85 ; R. A. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton, Princeton U. P., 1984 ; M. Angenot, 1889. *Un état du discours social, op. cit.*, pp. 315-446 (notamment p. 353 : « L'idéologie de la dégénérescence est intimement liée à l'expansion et au prestige du discours médical dans la société fin-de-siècle, à la médicalisation et à la psychiatrie de l'ensemble des problèmes sociaux ») ; D. Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848-c. 1918*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1989 ; et I. Dowbiggin, *La folie héréditaire, op. cit.*, ch. VII (pp. 191-213). Les études de Nye et Pick ainsi que le chapitre de Dowbiggin s'intéressent au phénomène de la dégénérescence en tant que paradigme et idéologie politiques. Pour une situation historique et terminologique, voir C. Bénichou, « Enquête et réflexions sur l'introduction des termes “dégénérer”, “dégénération”, “dégénérescence” dans les dictionnaires et encyclopédies scientifiques françaises », in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, n° 5, Paris,

hongrois, c'est l'application *directe* du concept médical de « dégénérescence » au génie littéraire, à l'époque de la « décadence » et des thématiques millénaristes de la « fin de siècle ».

## I. B. 1. « Il n'y a pas à critiquer » : la réduction de la poésie à la maladie

Le diagnostic de « pathologie » réduit le travail de l'intellect aux tressautements d'un corps que tordent les spasmes nerveux, un corps que la maladie empoisonne. Le texte littéraire n'est plus tant une production signifiante qu'un ensemble de symptômes (...). La question qu'on pose dès lors n'est pas *qui* a produit le texte mais *qu'est-ce* qui l'a produit : quelle maladie, quelle déviation atavique, quelle tare héréditaire.

(Barbara Spackman, *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*)<sup>1</sup>

Le paradigme de la dégénérescence aboutit finalement à la disqualification de *tout* écart (par rapport aux normes sociales et artistiques reçues) comme symptôme de maladie mentale ou

---

C. N. R. S., 1983, pp. 1-83. Sur la notion de « dégénérescence » dans l'art et la pensée de l'art à l'époque, voir notamment A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature*, Toronto, Toronto U. P., 1958, ch. III, « Nerve-Storms and Bad Heredity » (pp. 62-88) ; D. Silverman, *L'art nouveau en France, op. cit.*, ch. « De la décadence à la dégénérescence – débilité esthétique et pathologie nationale » (pp. 86-90) et R. B. Gordon, « Le darwinisme et la psychologie du goût esthétique », in J.-L. Cabanès *et alii*, *Psychologies fin de siècle*, numéro des *Cahiers du RITM*, Nanterre, 2007, pp. 283-299.

<sup>1</sup> B. Spackman, *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*, Ithaca (New York), Cornell U. P., 1989, p. 1 (nous traduisons).

nerveuse<sup>1</sup>. Deux conséquences majeures découlent de la dominance de ce paradigme. La première est que toute poésie considérée comme aberrante sera condamnée de manière beaucoup plus expéditive encore qu'à l'époque du romantisme. Dans la première moitié du siècle en effet, des étiquettes comme celles de « délire » ou de « manie » impliquaient encore un certain rapport – certes négatif – au sens<sup>2</sup>, ou à la création de valeur. De même, parler de « frénétisme » revenait à condamner un excès, à marquer un passage à la limite, mais dans un geste qui demeurait celui d'une *lecture*. Une fois toutes les maladies mentales rabattues sur le registre organique au contraire, la disqualification de l'aberration sera sans appel : dans les obscurités de la poésie d'avant-garde, il n'y a plus rien à lire – « il n'y a pas à critiquer », lit-on dans un compte rendu des *Complaintes* de Laforgue<sup>3</sup> –, car il n'y a plus rien qu'un *symptôme* : simple affaire de lois de l'hérédité, de nerfs émoussés et de constitutions ataviques<sup>4</sup>. Il n'y a là *que* négativité, comme chez les aliénés héréditaires en général : « le dégénéré, écrit Magnan, est une *non-valeur* intellectuelle et un danger moral »<sup>5</sup>. Pour Fretet (en 1946) encore, la poésie de Mallarmé est épistémologiquement *et réellement* réductible à la pathologie mentale : « ce qui guida sa main, ce fut la maladie »<sup>6</sup>, au point que ces poètes ne sont plus lisibles *qu'*à travers un tel prisme : « *Si l'on méconnaît cette maladie hallucinatoire*, la plupart des *Illuminations* sont incompréhensibles », tant il est vrai que les images n'y sont rien d'autre que des *visions*, du reste « communes à tous les délires aigus confusionnels »<sup>7</sup>. Le Dr Laurent écrit de son côté à propos d'un texte de Rimbaud qu'il est « incompréhensible pour

<sup>1</sup> De là le lien qui unit dans la critique de la fin du siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> modernisme et aliénation mentale (A. Cape, *Les frontières du délire*, *op. cit.*, pp. 17 *sqq.*) : la structure est en place qui donnera la notion d'« art dégénéré » – le syntagme apparaît avec Nordau. C'est une telle disqualification qui devait aboutir à la fameuse exposition nazie tenue à Munich de juin à novembre 1937, dans laquelle une des sections s'intitulait « La folie comme méthode ». Voir J.-M. Palmier (éd.), *L'art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*, Paris, Jacques Bertoin, 1992, pp. 99-113 et J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso », *art. cit.* Sur l'art dégénéré et l'écriture poétique, voir G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, pp. 16, 24, et n. 18 p. 40 et R. Calasso, *La folie Baudelaire* (2008), trad. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, 2011, p. 414.

<sup>2</sup> Voir les travaux de G. Swain, en particulier *Le sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1977.

<sup>3</sup> Article signé P. Z., *Le livre*, n° 70, 10 novembre 1885 (J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps*, *op. cit.*, p. 210).

<sup>4</sup> À ce sujet, voir notamment J. Starobinski, « Préface », in Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie* (trad. M. Weber, Paris, Gallimard, 1984), p. X ; F. Gros, *op. cit.*, pp. 44-45 ; et J. Rigoli, *Lire le délire*, *op. cit.*, 234-240. Sur la réduction de la graphie à un pur symptôme corporel, voir P. Artières, *Clinique de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 79-114. Sur les rapports entre organicisme médical et négation du sens des écrits, voir aussi J. Rigoli, *op. cit.*, pp. 585-586 et B. Spackman, *Decadent Genealogies*, *op. cit.*, *passim* (notamment p. 1 : voir la citation en exergue de cette section). Sur les enjeux anthropologiques de cette négation, voir G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, pp. 30-35.

<sup>5</sup> V. Magnan et G.-A. Legrain, *Les dégénérés*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>6</sup> J. Fretet, *L'aliénation poétique*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 196, nous soulignons.

tous ceux qui ne sont pas (...) aliénistes »<sup>1</sup> ; et pour le Dr Wolff également, il faut tenir compte du fait que les « bizarreries » de Rimbaud sont le fait d'un malade, faute de quoi elles sont inexplicables : il s'agit du « langage ésotérique du schizophrène »<sup>2</sup>. Bouillane de Lacoste estimera encore qu'il est impossible *d'expliquer* les poèmes belges de 1872 sans renvoyer à l'éthylisme (Bouillane signale en particulier les cas de « Bruxelles », « Jeune ménage » et « *Le loup criait sous les feuilles...* ») ; il y aurait même chez Rimbaud, selon ce critique, une véritable *graphie* (ou plutôt cacographie) du *delirium tremens*, qui serait – toujours selon Bouillane – aisément repérable par le graphologue sur les manuscrits autographes de « Ô saisons, Ô châteaux » et « Fêtes de la faim »<sup>3</sup>.

La folie finit ainsi par tout expliquer, et devient une clef universelle de lecture – dans les années 1930 encore, le colonel Godchot affirme que tout vient chez Rimbaud de l'« atavisme »<sup>4</sup> d'une mère « somnambule »<sup>5</sup>, des « mouvements d'hystérie »<sup>6</sup> du poète, de ses « états pathologiques » et « extravagances ». Quant aux « hallucinations » du poète, elles « expliquent » successivement, sous la plume de Godchot, les « Voyelles » puis la *Saison*<sup>7</sup>. Chez Rémond et Voivenel déjà, on lit des *Illuminations* : « nous ne voudrions point paraître trop béotiens mais il nous semble difficile de dire quelque chose [de ces poèmes en prose], sinon qu'ils sont peu intelligibles. Rimbaud buvait beaucoup »<sup>8</sup> – le passage brusque de l'incompréhension à la réaction en termes d'étiquette pathologique est ici rendu manifeste par la juxtaposition de la longue phrase modalisée et de la clause prenant la forme d'une très brève proposition indépendante.

Pris au piège de cette réduction, le poème n'est plus *geste*, déploiement d'une liberté au sein de la langue, mais *déchet*<sup>9</sup>. Les écrits sont devenus de simples documents pathologiques, et le tour

---

<sup>1</sup> É. Laurent, « Poètes et dégénérés », in *Revue de l'évolution sociale, scientifique et littéraire*, Paris, septembre 1891 (pp. 441-446), p. 444.

<sup>2</sup> E. Wolff, « Arthur Rimbaud fut-il schizophrène ? », art. cit., p. 432. Wolff tempère cependant son jugement : « Si folie il y eut, ce fut une folie consciente, délibérée (...) Rimbaud se voulut schizophrène plus qu'il ne le fut réellement ». Voir M. Quaghebeur, *L'œuvre nommée Arthur Rimbaud*, Louvain, Université catholique de Louvain, 1975, pp. 112 *sqq.*

<sup>3</sup> H. de Bouillane de Lacoste, édition des *Poésies* de Rimbaud, Paris, Mercure de France, 1939, pp. 46 et 51.

<sup>4</sup> Colonel Godchot, *Arthur Rimbaud ne varietur, I. 1854-1871*, Nice, chez l'Auteur, 1936, p. 54.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 43. L'obsession de l'atavisme matrilinéaire est une constante de la médecine de l'époque. On le retrouve en littérature, de la Tante Dide des *Rougon-Macquart* au Greslou du *Disciple* de Paul Bourget (le personnage d'Adrien Sixte insiste sur cet aspect dans le roman), auteur peu suspect de sympathies pour la pensée zolienne.

<sup>6</sup> Godchot, *op. cit.*, p. 261.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 259-260.

<sup>8</sup> A. Rémond et P. Voivenel, *Le génie littéraire*, Paris, Alcan, 1912, p. 129.

<sup>9</sup> Foucault le souligne au seuil de son livre : dans le registre du sens, il n'y a plus de place pour la folie. « Y a-t-il une place dans l'univers de nos discours pour les milliers de pages où Thorin, laquais presque analphabète, et "dément furieux", a transcrit, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ses visions en fuite et les aboiements de son épouvante ? Tout cela n'est que du temps déchu, pauvre présomption d'un passage que l'avenir refuse (...) » (première « Préface » de *l'Histoire de la folie [Folie et déraison]*, Paris, Plon, 1961, pp. I-XI), qui disparut de toutes les rééditions à partir de 1972 : *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 4 [pp. 187-195], p. 190).



syntactique de la restriction (*ne... que...*) vient fréquemment confirmer cet anéantissement de toute valeur : « l'œuvre littéraire de Rimbaud, selon le Dr Lacambre, *n'est qu'une* manifestation de son état d'infériorité mentale »<sup>1</sup>. Tous ces textes ne relèvent plus, dès lors, de l'« art » – à la limite, ils ne relèvent même plus du sens, du langage – mais de la pure et simple « élucubration », pour reprendre le terme que Claudel appliquera au XX<sup>e</sup> siècle à la poésie d'Artaud<sup>2</sup>. De même le Dr Wolff conclut-il, en 1956, son étude sur Rimbaud en affirmant que « les poèmes d'un fou n'ont pas vraiment de valeur littéraire, et déjà certaines élucubrations des dernières œuvres sont d'un niveau bien inférieur au “Bateau ivre”... »<sup>3</sup>. Déjà Paul Demeny écrivait à Rodolphe Darzens à propos de Rimbaud : « J'ai le triste privilège de l'âge qui m'a fait connaître cet être bizarre alors qu'il sortait à peine du collège et ses premières élucubrations m'ont semblé assez curieuses pour que je les collectionne »<sup>4</sup>. C'est ici que notre recherche rencontre la question biographique. Non pas au sens où il nous faudrait chercher dans la biographie de Rimbaud des preuves permettant de confirmer ou d'infirmer ces diagnostics qui n'ont plus pour nous aujourd'hui de sens, mais bien au sens où la vie de Rimbaud s'écrit littéralement dans ces textes. Non seulement dans les textes des médecins, mais dans ceux des critiques, des témoins, des amis, des proches, etc. La vie de Rimbaud, et ce du reste avant même sa « mort » en 1891, s'écrit ainsi par contumace. Il y aura le Rimbaud de Verlaine, celui de Delahaye, celui d'Isabelle et Claudel, celui d'Izambard, etc. Celui, bien souvent plus fantasmé encore, de tous ceux qui prennent la plume pour parler d'« Arthur Rimbaud », poète, fugueur, communard, dromomane, alcoolique, etc. Aussi la question de la folie va-t-elle aussi avoir une place dans cette réécriture-écriture de la biographie d'Arthur Rimbaud. Un des biographèmes

<sup>1</sup> J.-H. Lacambre, *L'instabilité mentale d'Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 52, nous soulignons, passage qui démarque (sans le signaler) le titre du ch. IV de la thèse d'H. Vigen cité plus haut en exergue. Pour le Dr Fretet, « le spleen baudelairien *n'est pas autre chose* [que] l'expression poétique d'accès dépressifs marquant l'évolution d'une syphilis cérébrale » (*L'aliénation poétique*, *op. cit.*, p. 17, nous soulignons) ; pour M. Coulon, « les trois ans pendant lesquels [Arthur Rimbaud] a porté la langue et la métrique (...) à de tels sommets *n'ont été qu'une crise de puberté contrariée* » (*Le problème de Rimbaud, poète maudit*, Nîmes, A. Gomès, 1923, p. XI, nous soulignons ; voir p. 237).

<sup>2</sup> En 1947, dix ans après l'exposition *Entartete Kunst*, Claudel en assumera fièrement – quoique sans la nommer – l'héritage, lorsque rompant par une lettre ouverte avec la revue *Fontaine*, il l'accusera de s'être fourvoyée, en publiant des textes d'Artaud, dans « des élucubrations d'aliéné » (voir É. Grossman *in* Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1256 ; voir « Projet de lettre à Paul Claudel », p. 1633) ; voir aussi la réaction d'H. Mondor devant première version de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, citée *in* L. Danchin et A. Roumieux, *Artaud et l'asile*, Paris, Séguier, 1996, t. II, p. 299. Le mot d'« élucubration » est fréquemment employé par les aliénistes à propos de la poésie. En 1904, on le trouve encore une vingtaine de fois dans la thèse d'H. Vigen, *Le talent poétique chez les dégénérés*, *op. cit.* ; voir aussi É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897, Préface, pp. VI-VII.

<sup>3</sup> E. Wolff, « Arthur Rimbaud fut-il schizophrène ? », *art. cit.*, p. 444.

<sup>4</sup> P. Demeny, lettre à Darzens, citée par S. Murphy, éd. des *Œuvres* de Rimbaud, t. I, *Poésies*, Paris, Champion, 1999, p. 154.

privilegié sera le renoncement de Rimbaud à la littérature. Alors que pour Mallarmé, ou plus tard pour Blanchot et tant d'autres, le « silence » de Rimbaud, « opéré vivant de la poésie », doit résonner comme une *interrogation*, beaucoup l'envisagent comme une *réponse*, qu'ils ont tôt fait d'interpréter en fonction de grilles de lectures auxquelles ce silence fournit une justification en confirmant à peu de frais les « hypothèses » de chacun. Certains y voient ainsi une conséquence médicale : le silence final de Rimbaud, pour Fretet, est « raisonnable », puisque ce n'est qu'un « remords physique »<sup>1</sup>. D'autres en proposent une analyse morale, elle aussi articulée à la problématique de la « folie » : ainsi Claudel mettant dans la bouche de Rimbaud, via Isabelle et Paternine Berrichon, les mots suivants : « "... je ne pouvais pas continuer, je serais devenu fou". Puis après un moment de silence : "*Et puis c'était mal*" »<sup>2</sup>. Se développe ainsi, en particulier autour du problème d'*Une saison en enfer*, le mythe du reniement, mythe relayé non seulement par Claudel et Isabelle, mais également par certains médecins, tel le docteur Delattre. Ce mythe est en quelque sorte un avatar rimbaldien du dernier chapitre du *Don Quichotte* (II, 74), avec la conversion finale de l'ingénieux hidalgo sur son lit de mort, et son renoncement à la littérature et à ses chimères :

Heureusement le poète ne tarda pas à se rendre compte de l'erreur où il s'était fourvoyé. Il comprit un jour, de son génie, le caractère morbide. Il prit peur d'avoir compromis, dans une telle aventure anti-intellectuelle, sa propre vigueur cérébrale, et il éprouva de la honte à avoir consenti à une telle humiliation, à une telle souillure de sa propre pensée (...) « Folie, la folie qu'on enferme », dit-il lui-même de son œuvre dès 1873. Plus qu'on ne s'en doute peut-être, il entendait ce terme dans un sens médical. Il éprouvait que son attitude anti-intellectuelle n'avait pu être, chez un intellectuel de sa valeur, qu'une attitude « absurde » de malade, et qu'en fin de compte son génie, du moment qu'il en avait fait une « psychose dégénérative », n'était plus qu'un obstacle à la supériorité de son intelligence<sup>3</sup>.

De son côté, Fretet livre un diagnostic sans appel : il s'agirait chez Rimbaud d'un cas de psychose désagrégative menant peu à peu à l'effondrement de l'intelligence – « Tare héréditaire, dysfonctionnement grave de l'hypophyse, intoxications diverses, surmenage, dénutrition : telles sont les causes apparentes de la première bouffée confusionnelle de Rimbaud »<sup>4</sup>. Ainsi,

<sup>1</sup> J. Fretet, *L'aliénation poétique*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> P. Claudel, *Journal*, mardi 2-mercredi 3 juillet 1912, éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I (1904-1932), pp. 229-234 (« 2-3 j[uille]t. – Visite profondément émouvante chez Berrichon et la sœur de Rimbaud... »), p. 230. Sur les problèmes posés par les témoignages de Berrichon et Isabelle, voir notamment Y. Reboul, « Les problèmes rimbaldiens traditionnels et le témoignage d'Isabelle Rimbaud » (article paru en deux parties dans la *Revue des lettres modernes*, « Arthur Rimbaud, I » et « III » en 1972 et 1976 : voir *Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009, appendice « Traité des trois imposteurs : Verlaine, Isabelle, Delahaye », pp. 379-431).

<sup>3</sup> Dr Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 65.

<sup>4</sup> Dr Fretet, *L'aliénation poétique*, op. cit., p. 190. La citation suivante se trouve p. 201.

« hallucination et démence ne sont [chez lui] que l'envers et l'endroit d'un même phénomène désagrégatif ». Vie et œuvre se voient alors réécrites du point de vue d'une telle téléologie du silence-démence. Les « crises évolutives ou bouffées délirantes distinctes », conduisent Rimbaud à l'« affaiblissement intellectuel terminal »<sup>1</sup>. De là la conclusion du chapitre de *L'aliénation poétique* consacré à Rimbaud : « Un piétinement monotone, mal assuré, trébuchant, au désert d'une intelligence ruinée : tel est le silence de Rimbaud »<sup>2</sup>.

## **I. B. 2. « Une grave épidémie... » : la poésie comme contagion et danger social**

Si les *Fleurs du Mal* sont en ce jour plus généralement goûtées qu'il y a quinze ans, c'est que le nombre s'est fort accru de ces natures extranerveuses et fiévreusement analystes, comme était celle de Baudelaire. Ceci est de l'ordre physiologique, je suis même tenté de dire : pathologique puisque nombre de fils intellectuels du poète se font gloire d'être des névropathes.

(Stanislas de Guaïta)<sup>3</sup>

Les semences de folie qui étaient en puissance dès Chateaubriand et Jean-Jacques

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>3</sup> S. de Guaïta, *Rosa mystica*, cité in C. Coquio, « La "baudelairité" décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, t. XXIII, n° 82, Paris, 1993 (pp. 91-107), p. 106, n. 66.

s'épanouissent dans [les poèmes de 1870 et 1871 de Rimbaud].

(Charles Maurras)<sup>1</sup>

La folie littéraire n'est pas seulement une curieuse singularité psychiatrique, écrit Lombroso, mais bien une forme spéciale d'aliénation qui, sous les apparences les plus inoffensives, cache des impulsions d'autant plus dangereuses qu'elles sont d'abord moins faciles à apercevoir (...)

(Cesare Lombroso)<sup>2</sup>

La seconde conséquence de cette adoption générale du modèle de la dégénérescence est une importance accrue donnée aux thématiques de la dangerosité, ainsi que l'indique le passage de Lombroso cité ci-dessus<sup>3</sup>. Alors que pour leurs détracteurs, les romantiques n'étaient jamais que de tristes exemples d'un excès de singularité, des Jean-François les Bas-bleus qui seraient devenus peintres ou poètes, les poètes de la fin du siècle en viennent à être perçus comme de véritables périls pour la société. Dans le rapport du censeur d'*Hernani*, le seul danger envisagé pour le pauvre auteur romantique était à la limite celui du ridicule, ridicule qui ne pouvait manquer de frapper celui qui avait commis une pièce aussi absurde. À partir des années 1870, le danger dont la poésie est considérée comme porteuse est supposé menacer le corps social tout entier<sup>4</sup>. Les poètes de la modernité ne sont plus seulement vus, comme l'étaient les auteurs du romantisme, comme

---

<sup>1</sup> C. Maurras, *Revue encyclopédique*, 1<sup>er</sup> janvier 1895, cité in *Verlaine. Mémoire de la critique*, *op. cit.*, p. 434.

<sup>2</sup> C. Lombroso, *L'homme de génie*, *op. cit.*, Introduction, p. XXVI.

<sup>3</sup> Si on excepte Lombroso, c'est chez Nordau que le thème de la dangerosité des écrivains est le plus accusé. Sur cette question de la « dangerosité » de la littérature à l'époque, voir P. de Saint-Martin, *op. cit.*, pp. 274-282.

<sup>4</sup> L'aliénisme en général connaît la même progression : alors que Pinel et Esquirol insistent sur le danger que les affections mentales font courir au malade lui-même, à partir des années 1850, l'obsession de la dangerosité du fou pour la société devient un des lieux communs du discours médical. Voir par exemple Magnan et Legrain, *Les dégénérés*, *op. cit.*, ch. IX, pp. 217 *sqq.* (notamment p. 235 : « La dégénérescence est plus qu'une maladie individuelle, c'est un mal et un péril social [...]. Il ne faut pas oublier que le dégénéré est un être souvent dangereux contre lequel la société veut et doit se réserver le droit de se prémunir »).

d'excentriques rêveurs dont on se doit de pointer les errances malheureuses : étiquetés « dégénérés », ils deviennent un véritable fléau social<sup>1</sup>.

Cette maladie de la littérature est avant tout une « métaphore », pour reprendre l'expression de Susan Sontag<sup>2</sup>. La critique américaine appelle maladie-métaphore (*illness as metaphor*, « maladie comme métaphore ») un phénomène complexe de prolifération d'images reposant en particulier sur des échanges métaphoriques entre corps humain et corps social, prolifération qui aboutit à un véritable paradigme imaginaire, à un mythe de civilisation. En tant que métaphore, la maladie consiste en un réseau d'images qui pénètrent tous les discours. C'est ainsi que la folie se voit constituée en objet de fantasme médical et social (S. Sontag donne l'exemple de la métaphore militaire, qui figure la maladie – et les malades – en ennemis assiégeant les corps individuels et le corps social<sup>3</sup>). Chez les médecins et les critiques, trois grands modèles métaphoriques sont employés pour décrire l'action délétère de la littérature moderne sur les lecteurs et la société :

1°. Le premier modèle mobilisé est celui de la contamination et de la contagion<sup>4</sup>, à travers la reprise d'un vocabulaire qui rappelle la microbiologie de Pasteur<sup>5</sup>. Ce dernier développa la théorie des germes microbiens en 1876 (le mot « microbe » est attesté à partir de 1878). Toute littérature qui s'écarte de la norme – sociale et scolaire – du sain et du bon goût est perçue comme une sorte de bacille<sup>6</sup> à fuir et à détruire. « Nous nous trouvons actuellement au plus fort d'une grave épidémie

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette expression à P. de Saint-Martin, qui souligne que la médecine, « faisant se joindre décadence et dégénérescence, (...) se mue en bio-idéologie au sein de laquelle le monde littéraire de l'époque acquiert sa pleine signification morbide comme fléau social » (*Élaboration du portrait médico-psychologique...*, *op. cit.*, p. 322).

<sup>2</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor* (1977), Londres, Penguin, 1991 (trad. M.-F. de Paloméra, Paris, Christian Bourgois, 1979, rééd. 2009 : *La maladie comme métaphore. Œuvres, III*).

<sup>3</sup> Voir notamment *La maladie comme métaphore*, *op. cit.*, pp. 87-89 et 231-232.

<sup>4</sup> Sur le paradigme de la contagion, voir les exemples donnés par M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 413. Sur la question de la contagion en rapport avec l'art, voir J. Cheminaud, *op. cit.*, pp. 267 *sqq.* ; F. Gros, *op. cit.*, pp. 73-76 et J. Rigoli, *op. cit.*, pp. 435-437. G. Dessons fait remarquer que dans *Mein Kampf*, Hitler fait de la syphilis le paradigme de la décomposition culturelle : entre génération et dégénérescence, elle se propage dans toute la société et cause une démence généralisée (voir *La manière folle*, *op. cit.*, p. 16 ; voir aussi *ibid.*, p. 233).

<sup>5</sup> La métaphore du microbe, d'origine pastorienne, est utilisée à l'époque par Lacassagne (à Rome, lors du premier congrès international de criminologie en 1885) pour décrire la contamination de la criminalité à l'intérieur d'une société. Le modèle de la contagion toxique étudiée par Claude Bernard joue un rôle décisif dans les travaux de Morel. Voir Morel, *Traité des dégénérescences*, *op. cit.*, première édition, pp. 79 à 680 ; et Régis, *Manuel pratique de médecine mentale*, *op. cit.*, pp. 498-536. I. Dowbiggin y insiste : *La folie héréditaire*, *op. cit.*, pp. 191-213 (en particulier p. 195). Sur les enjeux symboliques attachés aux microbes du point de vue des rites de propreté, voir M. Douglas, *Purity and Danger*, Londres, Routledge, 1966, rééd. 2002, p. 44. Sur la microbiologie comme métaphore, voir F. Dagognet, *La raison et les remèdes*, Paris, P. U. F., 1964, rééd. 1984, ch. IV (en particulier p. 186).

<sup>6</sup> Le bacille de la tuberculose fut isolé par Koch en 1882.

intellectuelle », s’alarme Max Nordau<sup>1</sup> – expression peut-être démarquée du titre de l’ouvrage (de quelques années antérieur) de Paul Regnard, *Les maladies épidémiques de l’esprit*<sup>2</sup>. Nordau précise l’expression en glosant : il s’agit là d’« une sorte de peste noire de dégénérescence »<sup>3</sup>, formidable alliance de mots qui fait se dresser simultanément le spectre médiéval de la peste et celui, fin de siècle, de la dégénérescence. La littérature n’est donc plus seulement malade, elle est contagieuse – littéralement, un miasme : c’est « comme sur un fumier », explique Regnard, qu’est née « la plus étonnante des littératures », le romantisme<sup>4</sup>. Le Dr Maurice de Fleury, par ailleurs chroniqueur médical au *Figaro* et ami de Zola (qui le consultera notamment pour la rédaction du *Docteur Pascal*), écrit dans son *Introduction à la médecine de l’esprit* que le médecin – promu ici au rang de critique littéraire –, en lisant les œuvres littéraires, doit être en mesure de « dire si l’esprit qui les a dictées est un esprit malade ou bien portant, capable de contaminer, de faire mal à ceux qui le liront ». Aussi la médecine peut-elle affirmer, « avec une assurance étayée d’arguments solides, (...) : ceci est maladif, cela se porte bien ; ceci peut faire mal, cela n’est pas toxique »<sup>5</sup>. Dans sa recension du *Petit glossaire pour servir à l’intelligence des poètes décadents et symbolistes*, Anatole France écrit que la mode décadente « est une démence et une sorte de manie contagieuse »<sup>6</sup>. Rousseau est généralement tenu pour la cause infectieuse du romantisme, maladie contagieuse que l’on accuse d’avoir décimé le siècle : « ces chapitres qui concernent Jean-Jacques pourraient s’intituler : (...) Formation organique d’un virus », signale Pierre Lasserre, tant il est vrai

<sup>1</sup> M. Nordau, *Entartung* (1892), trad. A. Dietrich : *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1894, deux volumes ; nous citons ici la réédition récente en un tome, préfacée par F. Livi, Lausanne, L’Âge d’homme, 2010, p. 584.

<sup>2</sup> P. Regnard, *Les maladies épidémiques de l’esprit*, Paris, Plon et Nourrit, 1887.

<sup>3</sup> M. Nordau, *op. cit.*, même page.

<sup>4</sup> P. Regnard, *op. cit.*, p. 426.

<sup>5</sup> M. de Fleury, *Introduction à la médecine de l’esprit*, Paris, Alcan, 1897, pp. 150 et 154 (on reconnaît ici les accents de la condescendance d’un Zola à l’égard de la poésie de son temps ; M. de Fleury était un proche de Zola : voir J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. I, p. 197 et, du même, l’édition critique du *Docteur Pascal*, Paris, L. G. F., 2004). C’était là réactiver l’idée que les livres rendent fou : M. Peyrot écrit de Mallarmé que « la lecture d’Edgar Poë semble avoir produit [sur lui] des troubles irréparables... » (« Symbolistes et décadents », in *La Nouvelle Revue*, vol. XLIX, Paris, 1<sup>er</sup> nov. 1887, p. 138). Cette idée du livre qui rend fou a elle-même une longue histoire littéraire (du *Don Quichotte* de Cervantès au *Berger extravagant* de Sorel et au *Pharsamon* de Marivaux, puis à leurs avatars du XIX<sup>e</sup> siècle : *Northanger Abbey* de Jane Austen, « Onuphrius » de Gautier, *Madame Bovary* de Flaubert, sans oublier la remarque de Jules Janin sur Sade : la lecture de *Justine* rend fou) : le discours médical ne fait que s’en saisir en lui donnant un sens positiviste.

<sup>6</sup> A. France, *Le Temps*, Paris, 27 octobre 1888. Dans sa *Rosa Mystica* (1885), Guala expliquait l’influence de Baudelaire par des causes physiologiques et pathologiques ; au moment de la « crise des valeurs symbolistes » (M. Décaudin), Maurice Le Blond reprendra la métaphore de la contagion pour brocarder « les contaminés d’Huysmans et de Maldoror (...) » (« Retour des champs », in *Documents sur le Naturisme*, cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960, p. 61) – pour l’école « naturiste », le symbolisme, en se détournant de la vie et du réel, confine à la folie. Voir H. Vigen, *op. cit.*, ch. V, « Retentissement fâcheux des œuvres des dégénérés sur l’esprit du lecteur et sur la littérature » (pp. 121-130).

selon lui que « le romantisme est primitivement maladie »<sup>1</sup>. La littérature moderne serait donc assimilable à un poison :

La chimère qui dévore Oberman et Faust représente, par rapport aux rêveries de Rousseau, une aggravation du mal. C'est le même poison, mais épuré de certains éléments grossiers, quintessencié...<sup>2</sup>

(Lautréamont reprendra à son compte – mais perfidement – cette image du poison, pour parler de l'action maléfique des *Chants de Maldoror*<sup>3</sup> sur leur malheureux lecteur.)

2°. Vient ensuite le modèle de la neurologie. La référence implicite sera cette fois les travaux de Briquet, et plus tard ceux de Charcot ou de l'école de Nancy : le paradigme de l'hystérie règne alors en maître<sup>4</sup>, et le maître mot est celui de « suggestibilité »<sup>5</sup>. Chez Nordau, par exemple, l'ensemble du lectorat de la poésie moderne est assimilé à une masse de dégénérés hypersensibles et hyper-suggestionables, à la merci d'auteurs eux-mêmes dépravés – véritables « bandes criminelles » – entretenant le mal de la communauté en s'y complaisant<sup>6</sup>. Les derniers mots de la thèse de J.-H. Lacambre sur Rimbaud font implicitement écho à ces thèses :

C'est au Médecin qu'il appartient non seulement de défendre la société contre l'action parfois nocive du psychopathe (...) mais de se tendre, patient et tenace, vers ceux qui alimentent leur névrose de cette littérature imprévue et étrange (...)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Lasserre, *Le romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, respectivement pp. 19 et 18 (voir p. 115 à propos de Benjamin Constant : « Plaçons entre 1830 et 1840 cet apogée de puissance contagieuse [de la sensibilité romantique] ») ; voir P. Voivenel, *Littérature et folie, op. cit.*, pp. 207 sqq ; L. Doumic, « Pathologie du romantisme », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 avril 1907 ; et la citation de Maurras en épigraphe de la présente section. On retrouvera au XX<sup>e</sup> siècle cette métaphore du virus, et la crainte de la contagion du public par la maladie qu'est l'avant-garde : voir p. ex. la réception du cubisme (V. Crastre, *Naissance du cubisme. Cérét, 1910-1920*, cité par G. Dessons, *La manière folle, op. cit.*, pp. 231 sqq.).

<sup>2</sup> P. Lasserre, *op. cit.*, p. 104. Voir a contrario J.-M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889, rééd. Paris, Fayard, 2001, p. 490, L. Bloy, « Le cabanon de Prométhée », in *La Plume*, Paris, septembre 1890, repris dans *Belluaires et Porchers* (1905), rééd. Arles, Sulliver, 1997, p. 56, ou encore P. Bourde, article in *Le Temps*, Paris, 6 août 1885 cité par J. Lethève dans *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 181.

<sup>3</sup> Voir l'incipit du premier chant – « les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » –, et la référence à la belladone au chant II : « Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper ? » (éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2001, pp. 43 et 127). On trouve parfois le mot de « poison » au sujet de la littérature contemporaine : voir p. ex. H. Vigen, *op. cit.*, p. 121.

<sup>4</sup> Sur l'« hystérie comme métaphore », au sens de Susan Sontag, voir J.-L. Cabanès, *Littérature et médecine, Eidolôn*, Cahiers du laboratoire LAPRIL, Université de Bordeaux III, 2000, p. 7 et B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique*, Genève, Droz, 2008, p. 233.

<sup>5</sup> Anatole France renvoie les symbolistes du côté de l'hystérie en les comparant aux convulsionnaires de Saint-Médard du siècle précédent (cité in R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque du symbolisme*, Berne, Publications universitaires européennes, Peter Lang, 1988, p. 241).

<sup>6</sup> M. Nordau, *Dégénérescence, op. cit.* Voir le chapitre sur Tolstoï (pp. 181-207), et les pp. 24 et 63 sq. Voir aussi J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso », art. cit., pp. 8-9.

<sup>7</sup> J.-H. Lacambre, *L'instabilité mentale d'Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 61, nous soulignons.

3°. Le paradigme le plus volontiers mobilisé, et le plus englobant, est celui de la dégénérescence : la poésie moderne serait dangereuse parce qu'elle est à la fois symptôme et cause de cette déliquescence de la culture, de la civilisation, de la race. L'idée de « dégénérescence » occupe une place centrale dans l'imaginaire de l'époque. Elle incarne parfaitement ce que nous avons défini plus haut avec Susan Sontag comme « maladie-métaphore ». Si le livre de S. Sontag étudie plus particulièrement le mythe de la tuberculose à l'époque romantique, et celui du cancer au XX<sup>e</sup> siècle, on pourrait avancer que la « dégénérescence » remplit, entre ces deux périodes, une similaire fonction culturelle d'*infrastructure imaginaire*. La dégénérescence, ses mots et ses images, dessinent ainsi une courbe qui va des métaphores obsédantes au mythe collectif, pour détourner le titre d'un livre de Charles Mauron. La durée de vie de ce paradigme, qui devient peu à peu l'infrastructure du discours médical et politique, est plus longue qu'on ne pourrait le croire. En 1929, date où le diagnostic de dégénérescence a déjà bien souvent cédé le pas à d'autres, plus à la mode (on préfère appliquer à Rimbaud, par exemple, le diagnostic rétrospectif de schizophrénie : c'est le cas des études des Drs Fretet, Aubin, Verbeek<sup>1</sup>), E. Jacquemin-Parlier veut encore voir en Rimbaud un « dégénéré mental supérieur »<sup>2</sup>, expression qui sent son XIX<sup>e</sup> siècle finissant<sup>3</sup>.

Dans un tel cadre épistémique, l'idée même de poésie moderne devient purement et simplement *synonyme* de dégénérescence, et les filiations et influences de son histoire vont pouvoir être pensées comme véritable atavisme : « Ô Paul Verlaine, ô Mallarmé, voilà *quelle race vous faites !* », lance en novembre 1886 l'auteur anonyme d'un article paru dans *La Revue littéraire et artistique*<sup>4</sup>. À la suite de la publication de quelques *Complaintes* dans *Lutèce* (en juillet 1885), le poète Edmond Haraucourt (pourtant ancien Hydropathe) écrit à la revue une lettre indignée, dans laquelle il emploie la même tournure que le journaliste de la *Revue littéraire et artistique* : « Cet animal de Verlaine, en publiant ses poètes maudits, *aura fait plus de fous* que Gagne et l'Unitéide »<sup>5</sup>. L'analogie qui s'établit ici fait de Verlaine l'équivalent d'un authentique fou littéraire

---

<sup>1</sup> Quant à Wolff, qui critique Fretet sur ce point, il penche plutôt pour le diagnostic de schizoïdie.

<sup>2</sup> L'auteur précise : « dégénéré mental supérieur avec, pour la période de production littéraire, délire toxique surajouté » (*Un diagnostic médico-littéraire : le poète ardennais Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 79). Sur Rimbaud « dégénèrescent », voir le texte de Borgese (1882-1952) in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1993, pp. 239-244.

<sup>3</sup> On la trouve entre autres chez Lombroso et chez Magnan.

<sup>4</sup> Article déjà cité paru dans *La Revue littéraire et artistique* en novembre 1886 (cité par Jean-Louis Debaube dans son étude *Laforgue en son temps, op. cit.*, p. 211, nous soulignons).

<sup>5</sup> E. Haraucourt, cité in R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste, op. cit.*, p. 35, nous soulignons.



– comme l’atteste la convocation du nom de Paulin Gagne<sup>1</sup> –, fou d’autant plus dangereux qu’il attire, comme Gagne, des disciples<sup>2</sup>.

Ce type de condamnation vient aussi de l’intérieur du champ de la littérature. Pour certains, c’est la poésie lyrique elle-même qui est en tant que telle une maladie. Telle est la position naturaliste orthodoxe, selon laquelle la poésie est non seulement un anachronisme – comme Zola l’explique dans la « Lettre à la jeunesse »<sup>3</sup> –, mais un symptôme de dégénérescence de la littérature, qui place cette dernière au bord de la folie :

Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d’un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démence ; le grand style est fait de logique et de clarté<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur Gagne, voir P. Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, P. U. de Montréal, 2008 (sur l’ancrage historique du délire linguistique et politique de Gagne) et le n° 2 des *Cahiers de l’Institut international de recherches et d’explorations sur les fous littéraires (IIREFL)*, Fontenoy-la-Joûte, 2008.

<sup>2</sup> Sur l’aptitude des « mattoïdes » à attirer des élèves, voir Lombroso, *L’homme de génie*, *op. cit.*, p. 331. Voir déjà Leuret (*Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, p. 257) : « Je ne connais pas un genre de folie qui n’ait servi à fonder quelque doctrine ou quelque superstition. Les hallucinés, les visionnaires, les sorciers, les extatiques, ont traîné à la remorque les gens raisonnables ; il n’y a pas jusqu’aux idiots qui n’aient eu des disciples et presque des adorateurs ».

<sup>3</sup> « Qui ne comprend aujourd’hui que le règne des rhétoriciens est fini ? », écrit Zola : *Lettre à la jeunesse* (1879), éd. F.-M. Mourad in *Le Roman expérimental*, Paris, GF-Flammarion, 2006 (pp. 91-128), p. 119. Zola pourfend dans ce texte « le vide de la démence lyrique » (p. 95), et explique : « Le lyrisme, dans une littérature, est l’exaltation poétique échappant à toute analyse, touchant à la folie. Victor Hugo n’est donc qu’un poète lyrique » (p. 98). Lombroso en vient lui aussi à considérer la poésie en tant que telle – la poéticité – comme signe de maladie, voire comme étant en soi une maladie : « La tendance à (...) substituer l’épigramme à la logique, la propension excessive aux vers ou aux assonances dans la prose (...) peuvent être considérés comme des phénomènes morbides » (*L’homme de génie*, trad. citée, p. 491).

<sup>4</sup> É. Zola, *Le Roman expérimental* (1880), éd. cit., p. 84. Voir l’article paru à la mort de Verlaine, « Le solitaire » (*Le Figaro*, 18 janvier 1896, repris dans *Nouvelle campagne*, Paris, Charpentier, 1897, pp. 35-50), et le texte antimallarméen « Les poètes contemporains » (*Études et portraits*, Paris, Charpentier, 1881, rééd. 1926, pp. 163-194).

## II. La pathologisation de l'illisible

...incompréhensibilités psychiques et linguistiques.

(Louis Desprez)<sup>1</sup>

### *II. A. La déviance médicalisée : du corps au corps du texte*

Nous allons voir comment le désordre des nerfs et le déséquilibre des pensées se traduisent en poésie.

(Dr Émile Laurent)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> L. Desprez, cité in D. A. de Graaf, « Les premiers jugements de la presse sur quelques-uns des Poètes maudits », *Revue des langues vivantes*, XXI<sup>e</sup> année, n° 2, Bruxelles, 1955, p. 124.

<sup>2</sup> É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit., p. 5.

Tant est forte l'hégémonie du regard médical positiviste dans le second XIX<sup>e</sup> siècle que tout écart par rapport à la norme est peu à peu considéré comme pathologique. Plus précisément, toute déviation, quelle qu'elle soit, par rapport à la « norme » socio-médicale est immédiatement rapportée à une dégénérescence héréditaire des fibres nerveuses ou des tissus cérébraux<sup>1</sup>. Toute déviance est toujours suspecte – et dangereuse. Si tous les Jean-François les Bas-bleus ne sont pas enfermés dans des asiles, du moins devraient-ils l'être : comme le souligne Robert Castel, selon l'idéologie aliéniste, le traitement médical « ne peut faire de mal à personne, tant il est vrai que les individus quelque peu marginaux, quelque peu inconstants ou fantasques, gagneront toujours à être fermement maintenus dans les normes »<sup>2</sup>.

En d'autres termes, le bizarre étant toujours suspect, tout écart ou tout désordre sont justiciables d'une réponse psychiatrique. Toute déviance, quelle forme qu'elle prenne, est et doit être médicalisée : en effet, comme le dit candidement Pinel : « Une suite de bizarreries et d'écarts extrêmes dans la manière de vivre n'est-elle pas souvent le prélude d'une aliénation

---

<sup>1</sup> Ce que Magnan appelle les « stigmates psychiques de la dégénérescence » (*Leçons cliniques sur les maladies mentales*, *op. cit.*, p. 160). Lombroso traduit tout écart par rapport à la norme sociale en termes pathologiques : « l'originalité finit par dégénérer chez tous ou chez presque tous en une véritable bizarrerie » (*L'homme de génie*, *op. cit.*, p. 293 ; voir aussi, à propos de l'anarchisme, les analyses de D. Pick, *Faces of Degeneration*, *op. cit.*, pp. 109-139). Certains médecins ont dénoncé cette pente consistant à pathologiser tout écart par rapport à la norme – le Dr Fleury : « [chez Nordau], le plus légitime orgueil est dénommé délire des grandeurs ; la mélancolie, délire des persécutions ; la distraction la plus innocente, absence épileptique ; le lyrisme, divagation (...) » (*op. cit.*, p. 143), Enrico Ferri (qui parle chez Nordau d'« une application exagérée du critère psychopathologique » : *Les criminels dans l'art et la littérature*, trad. citée, p. 118) ; le jeune Segalen (qui prête sarcastiquement à Nordau cette devise : « dégénérescence des dégénérescences, et tout est dégénérescence !... » : *Les synesthésies et l'école symboliste*, 1902, éd. É. Formentelli, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1981, p. 45) ; Antheaume et Dromard, *Poésie et folie*, *op. cit.*, pp. 442-639.

<sup>2</sup> R. Castel, « Le traitement moral », art. cit., p. 117. P. de Saint-Martin souligne le fait que dans le discours aliéniste, « tout ce qui apparaît étrange devient hétérodoxe, est parqué, comme digression inhumaine, dans le grand tableau de la folie où l'exclusion sociale répond à la condamnation biologique. La différenciation bourgeoise repose sur une indifférenciation de fait qui relègue l'authentique altérité au rang de la déviance : la culture dominante, incapable d'assumer ses contradictions internes, est fondée sur le refus d'un échange sur la différence » (*Élaboration du portrait médico-psychologique...*, *op. cit.*, p. 325.). Voir J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, *op. cit.*, pp. 219 sqq. (p. 246 : « La définition de la norme à partir de laquelle certains individus sont qualifiés [par Nordau] de dégénérés est tout à la fois physiologique et sociale, théorique et morale, touchant les auteurs et les œuvres »).

généralisée ? »<sup>1</sup>. C'est aussi ce qu'explique par exemple Jean-Pierre Falret, en répondant à une objection imaginaire :

Mais, dira-t-on, dans l'ignorance et l'incertitude du résultat final des phénomènes insolites que l'on observe, faut-il traiter comme un malade quelqu'un qui ne peut offrir que des bizarreries transitoires d'humeur et de caractère ? Et pourquoi pas ? Puisque ce traitement [le traitement moral] consiste surtout en précautions hygiéniques, en influences morales du même ordre que celles qu'emploie l'homme judicieux en matière d'éducation, quel inconvénient peut-on trouver à l'employer ?<sup>2</sup>

Si ceci vaut pour les individus en général, c'est vrai *a fortiori* des écrivains dans la mesure où, en tant qu'artistes, note Regnard, ils sont plus sujets à la folie que les autres individus<sup>3</sup>. En poésie, les écarts par rapport à la norme (en termes de versification, de syntaxe, de généricité, de régime de la représentation, etc.), sont des objets cruciaux pour le diagnostic et la prophylaxie aliénistes. Dans cette lecture diagnostique des textes de la poésie contemporaine, norme scolaire, norme médicale et norme sociale s'entremêlent constamment.

## II. B. *L'imputation : du corps du texte au corps du poète*

Aux anomalies d'expression et de pensée qui sont devenues manifestes au cours de cette étude, pouvons-nous assigner pour cause une ou plus d'une anomalie interne du mécanisme intellectuel connu, qui, admise sur hypothèse,

---

<sup>1</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*, Paris, 2<sup>e</sup> édition, 1809, première section, § 26, p. 20.

<sup>2</sup> J.-P. Falret, *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, Paris, Baillière, 1864, p. 72. Nous reviendrons sur ces questions dans notre dernier chapitre, à propos des rapports entre folie et révolution.

<sup>3</sup> P. Regnard, cycle de conférences à la Sorbonne sur le thème des « vésanies sociales » (1881-1886), conférence du 10 avril 1886. Même idée chez Voivenel, *Littérature et folie*, *op. cit.*, p. 284. Voir, déjà, en 1800, l'opinion de Pinel (*Traité médico-philosophique...*, éd. de 1801, *op. cit.*, III, ch. 3, p. 111).

paraît être à l'origine de tous les caractères  
marqués de l'œuvre de M. Victor Hugo ?

(Émile Hennequin)<sup>1</sup>

Le mouvement le plus constant du métadiscours sur la poésie est celui d'un rabattement du littéraire sur le psychologique. Ainsi Nordau explique-t-il dans les premières pages de son livre :

J'ai entrepris d'examiner les tendances à la mode dans l'art et la littérature (...),  
et de prouver qu'elles ont leur source dans la dégénérescence de leurs auteurs,  
que ceux qui les admirent s'enthousiasment pour les manifestations de la folie  
morale, de l'imbécillité et de la démence...<sup>2</sup>

La méthode de lecture que préconise le Dr Maurice de Fleury, dans son traité déjà cité, résume bien cette réduction de l'artistique au psychologique<sup>3</sup> et plus précisément à la norme sociale de la « santé » psychique : il s'agit de « discerner, *dans les œuvres*, l'avortement morbide de la saine création » et dès lors de « savoir à quoi s'en tenir sur *l'état cérébral de celui qui les a écrites* »<sup>4</sup>. Tout texte se réduit à la traduction d'un état psychique, ou plus souvent nerveux<sup>5</sup>. Il s'agit d'une herméneutique binaire : derrière les mots, les nerfs, « derrière le poète on sent trop le malade », note Émile Laurent à propos des « aberrations » verlainiennes<sup>6</sup>. Comme le souligne P. de Saint-Martin : « À écrivain malade, œuvre morbide ; le rapport de l'œuvre avec son auteur est traité de manière

---

<sup>1</sup> É. Hennequin, *Études de critique scientifique. Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.*, Paris, Perrin, 1890, p. 144.

<sup>2</sup> M. Nordau, *Dégénérescence*, éd. cit., p. 24.

<sup>3</sup> Les exceptions à ce mode de lecture sont rares chez les médecins. Dans le cas de Laforgue, voir les dénégations du Dr Chauvelot dans *Jules Laforgue inconnu (avec des poèmes inédits)*, Paris, Debresse, 1973, pp. 39-42.

<sup>4</sup> M. de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit*, op. cit., respectivement pp. 154 et 153, nous soulignons. H. Martin introduit des vers de Maclair en demandant : « Que dire d'un cerveau qui produit des vers comme ceux-ci ? » (« Névrose et poésie », art. cit., p. 155). Ces lectures reposent sur une vision jamais questionnée du texte comme *expression* (F. Gros, op. cit., pp. 16, 44 et 69-73) : J. Rigoli parle de « principe d'expressivité » (op. cit., p. 110), P. de Saint-Martin de lecture « symptôme » (op. cit., p. 242, note 567) et L. Kheyar Stibler d'« induction psychologique » (« Réflexions autour de "l'hystérie stylistique" vers les années 1880 », in *Les cahiers naturalistes*, n° 86, sept. 2012 [pp. 115-128], p. 117). Voir aussi J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso », art. cit., p. 5.

<sup>5</sup> Voir la citation d'É. Laurent en tête de cette section. Laurent écrit encore : « Comment l'état de déséquilibre du poète se reflète-t-il dans ses vers ? » (p. 6) ; Legrand du Saulle cherche « comment les aberrations de l'esprit (...) se réfléchissent » dans les écrits (*La folie devant les tribunaux*, Paris, Savy et Durand, 1864, p. 93) et H. Martin écrit que « les vers » sont « l'expression naturelle de [l']équilibre intellectuel » (« Névrose et poésie », art. cit., p. 148).

<sup>6</sup> É. Laurent, op. cit., p. 58.

univoque »<sup>1</sup>. La formule de cette méthode critique est donnée dans la conclusion de l'article de Hennequin sur Huysmans : « revenant du plus complexe au plus simple, que l'on saisisse maintenant en son ensemble (...) l'organisme intellectuel qui vient d'être étudié »<sup>2</sup>. Nous proposons d'appeler ce mouvement *imputation* : passant du texte au scripteur, il conclut de l'écriture (anormale) à l'écrivain (fou). Une autre formule lapidaire de ce programme de recherche est donnée par le Dr Eifer : « Quels sont les signes qui peuvent faire diagnostiquer la dégénérescence en une poésie ? »<sup>3</sup>. Le poème se réduit alors à un témoignage psychologique : « les symbolistes écrivent dans un état particulier des sens », note laconiquement, de son côté, Anatole France<sup>4</sup>. Robert Caze, critique littéraire pour le *Voltaire*, écrit des *Complaintes* de Laforgue, après les avoir taxées d'illisibilité (« le livre de M. Laforgue demeure parfaitement inintelligible »<sup>5</sup>) : « on me dit que ce poète (...) est un convaincu. Soit ! Mais il y aurait lieu de se demander aussi s'il n'est pas un malade »<sup>6</sup>.

On constate une fois de plus à quel point la question de la folie dans le métadiscours littéraire a partie liée avec une structure épistémique beaucoup plus large<sup>7</sup>, qui l'englobe ou plutôt forme son soubassement : celle d'une certaine anthropologie du sujet. Le style, au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est l'*individu*, et l'individu créateur est d'abord, comme le soulignait Zola dans une définition célèbre du naturalisme, un « tempérament ». Pour des Esseintes de même « les écoles n'existaient point »,

<sup>1</sup> P. de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 322.

<sup>2</sup> É. Hennequin, *Études de critique scientifique*, *op. cit.*, p. 210. Hennequin est un des meilleurs représentants de ce mode de lecture : chez lui les études stylistiques (la phrase de Flaubert, la description de Zola, l'antithèse et le développement de Hugo) conduisent systématiquement à une étiologie physiologique (voir p. ex. *op. cit.*, n. 11 p. 152, ou p. 97 sur Zola). Hennequin s'appuie sur Griesinger, Kussmaul, Féré, Ribot, Morel (on trouve p. 62 une comparaison entre le style de Flaubert et celui d'une lettre d'un aliéné cité par ce dernier), etc. Charles Chassé développera, au XX<sup>e</sup> siècle, ce type de lecture, en l'appelant « physiologie du style » (voir G. Philippe, « Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières », *Cahiers de praxématique*, n° 44, Montpellier, 2005 [pp. 77-92], p. 80).

<sup>3</sup> Dr Eifer, « La poésie décadente », art. cit., p. 7.

<sup>4</sup> On rapprochera cette idée de la formule d'É. Laurent : « certaines formes poétiques ne sont que les conséquences d'un état d'âme particulier » (*La poésie décadente devant la science psychiatrique*, *op. cit.*, pp. 1-2 ; voir « Poètes et dégénérés », art. cit., p. 441). A. France précise ensuite : « L'avenir est au symbolisme si la névrose qui l'a produit se généralise. Malheureusement M. Ghil dit qu'O est bleu et M. Raimbault [*sic*] dit qu'O est rouge [*sic*]. Et ces malades exquis se disputent entre eux, sous le regard indulgent de M. Stéphane Mallarmé » (chronique « La vie littéraire », dans *Le Temps*, cité in R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque du symbolisme*, *op. cit.*, p. 241).

<sup>5</sup> R. Caze in *Le Voltaire*, mardi 18 août 1885, cité in H. Scepti, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 55 et 218 (voir aussi J.-L. Debauve, *Laforgue en son temps*, *op. cit.*, p. 201).

<sup>6</sup> *Ibid.* Voir la thèse du Dr Delattre sur Rimbaud : « “Ces écritures-ci sont d'un jeune, tout jeune homme”, dit-il lui-même [dans les *Déserts de l'amour*]. Nous le croyons sans peine. Mais ce jeune homme fut en même temps un déséquilibré, ne l'oublions pas » (*Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 44, nous soulignons).

<sup>7</sup> Sur cette épistémè, voir en particulier H. Scepti, *Poétique de Jules Laforgue*, *op. cit.*, ch. 1 et 2 (en particulier pp. 9-10), et J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso », art. cit., p. 6 : « Il ne s'agit certes pas (...) de faire s'équivaloir Lemaître, Hennequin, France et Lombroso, mais bien de mettre en évidence ce que l'on pourrait appeler, en termes foucauldien, “une formation discursive” : elle induit, dans la deuxième moitié du siècle, un rabattement constant de la clinique sur l'esthétique ».

car « seul le tempérament de l'écrivain importait »<sup>1</sup>. Seule compte, pour Laforgue aussi, « le compte rendu d'une certaine sensibilité optique sans identique à un moment qui ne se reproduira plus identique (...) »<sup>2</sup>. Pour cette raison, appréhender l'écriture, lire le style, c'est toujours, pour les contemporains de Rimbaud et Laforgue, le mettre en relation avec la question du sujet (prisme déformant pour reprendre l'expression de Moréas, chez qui la littérature à venir est définie comme une « œuvre de déformation subjective »<sup>3</sup>) – c'est-à-dire du sujet anomal<sup>4</sup>.

L'imputation a pour horizon ce contexte épistémologique-là. Elle implique un saut, une conclusion qui va d'un texte à son auteur. Mais de l'inintelligible au pathologique, il n'y a qu'un pas, aisément et fréquemment franchi par les métadiscours sur la littérature. C'est ainsi qu'un des rapports de police belge consécutif au coup de feu de Verlaine en 1873<sup>5</sup> indique que les œuvres de Rimbaud sont « absolument inintelligibles et repoussantes » : la succession des deux adjectifs marque bien le passage qui est en jeu (on pense à l'article d'Henry Céard sur Verlaine en 1881 : « le résultat est curieux et repoussant comme un monstre »<sup>6</sup>). Dans le va-et-vient entre lecture et imputation, l'archive médico-judiciaire à laquelle cet incident a donné lieu dessine une sorte de tératologie de la littérature. Arnaud Bernadet a montré dans quelle mesure les enjeux de cette archive étaient proprement poétiques<sup>7</sup>. Verlaine est d'abord présenté dans le rapport de l'agent Lombard comme un malade mental : le mot utilisé est « détraqué » (« les toquades insensées de Verlaine, dont le cerveau est depuis longtemps détraqué »). Ce mot, souvent utilisé à l'époque<sup>8</sup>, est

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours* (1884), ch. XIV : éd. D. Grojnowski, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 208.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « L'impressionnisme », L, III, 332.

<sup>3</sup> J. Moréas, « Manifeste », in *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

<sup>4</sup> « L'individu devient symptôme », remarque J.-L. Cabanès à propos de Lombroso et Nordau (art. cit., p. 5). Hennequin écrit dans son étude sur le style d'Edmond de Goncourt : « Il intervient chez les hommes de lettres réalistes un biais individuel, une prédisposition de l'œil à voir, (...), un moment dans les physionomies, les gestes, les émotions, les âmes. Et de l'effort que chaque artiste fait à rendre ce qui le frappe et le touche, provient son style individuel, la particularité de son vocabulaire... » (*Études de critique scientifique*, op. cit., p. 164).

<sup>5</sup> Voir D. A. de Graaf, « Autour du dossier de Bruxelles d'après des documents inédits », in *Mercure de France*, Paris, 1<sup>er</sup> juillet 1956, pp. 626-634 et B. Bousmanne, « *Reviens, reviens, cher ami* ». *Rimbaud-Verlaine. L'affaire de Bruxelles*, Paris, Calmann-Lévy, 2006, p. 113.

<sup>6</sup> H. Céard, « Portraits littéraires », in *L'Express*, 23 septembre 1881.

<sup>7</sup> Voir A. Bernadet, « L'anus du Génie ou le goût de la manière », in *Rimbaud. L'invisible et l'inouï*, Paris, P. U. F. et C. N. E. D., 2009, pp. 14 *sqq.* A. Bernadet indique bien que « ce regard sur l'individu et son corps est simultanément un regard sur l'homme de la littérature (...), il engage le statut des poèmes et l'interprétation de leur qualité artistique » : pp. 14-15). L'accusation entremêle les griefs de folie, de monstruosité et d'homosexualité : sur cette convergence, voir S. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

<sup>8</sup> « Notre fin de siècle se débat au milieu d'un détraquement général... », lit-on ainsi dans *L'Électeur républicain* du 14 fév. 1889 (à la p. 1 : cité par M. Angenot, op. cit., p. 373, voir n. 13 p. 402). André Thérive parlait à propos de Rimbaud de « potache détraqué » (*Le Retour d'Amazan*, 1926, cité par P. Petitfils, *L'œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1949, p. 10, n. 1). On retrouve le même terme chez Izambard qui parlait à propos de son ancien élève de « petit prodige détraqué » (cité in S. Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la*

à peu près synonyme de « déséquilibré », terme qui a lui aussi la faveur des critiques et des essayistes (le philosophe Jean-Marie Guyau forge par exemple l'étiquette de « littérature des déséquilibrés », sous laquelle il range une grande partie de la poésie post-baudelairienne<sup>1</sup>). Le paradigme convoqué à travers ce mot est donc celui de l'hérédité<sup>2</sup>, plus particulièrement de la dégénérescence. Rimbaud, de son côté, est renvoyé à l'anomie la plus inquiétante : la formule que lui applique le rapport – il « était et est une monstruosité » – fait poindre le spectre de l'individu singulier étranger aux lois et au commun, l'*individuo asocial* de l'école de criminologie italienne (dont le discours commence alors à s'imposer en Europe<sup>3</sup>), sorte d'anarchiste né<sup>4</sup>. L'intéressant est qu'une telle application des étiquettes pathologiques, toute fruste qu'elle est, passe malgré tout par une *lecture* des textes poétiques, fût-elle minimale : le rapport parle d'« œuvres inintelligibles et repoussantes », indiquant ainsi que, pour disqualifier les poètes comme fous, les médecins ou les

---

*subversion*, Paris et Lyon, C. N. R. S. et P. U. de Lyon, 1990, p. 14). Au XX<sup>e</sup> siècle, le colonel Godchot parlera à propos de Rimbaud d'un être « détraqué, déréglé » : l'étiquette mêle à nouveau deux types d'accusation, celle de maladie mentale et celle de sexualité déviante. – Sur le détraquement, voir notamment M. Angenot, *op. cit.*, ch. 19, pp. 419-428 et R. A. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France*, *op. cit.*

<sup>1</sup> J.-M. Guyau, « La littérature des décadents et des déséquilibrés », in *L'art au point de vue sociologique*, *op. cit.*, deuxième partie, ch. VI, I, pp. 451-494. (La thèse du Dr Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, conserve encore, en 1928, cette terminologie : « Cause de la déséquilibration d'Arthur Rimbaud », pp. 39 *sqq.*). Voir aussi Fretet, *op. cit.*, p. 184. Sur ce mot de « déséquilibré », voir P. Voivenel, *Littérature et folie*, *op. cit.*, p. 214 (l'auteur emploie plus loin le terme de « désharmonisés », comme synonyme, dit-il, de « dégénérés supérieurs » : voir *op. cit.*, pp. 332, 347 et 372 *sqq.*). Cette étiquette de « déséquilibré » est fréquente dans la médecine contemporaine de Guyau : chez Magnan par exemple, le terme est synonyme de « dégénéré » (*Les dégénérés*, *op. cit.*, p. 98 ; voir J.-C. Coffin, *La transmission de la folie*, *op. cit.*, p. 135) : même assimilation chez Dallemagne (*Dégénérés et déséquilibrés*, Bruxelles, 1895) ; Rodet (*Morphinomanie et morphinisme*, Paris, 1897) ; F.-L. Arnaud (in G. Ballet et alii, *Traité de pathologie mentale*, Paris, Doin, 1903, p. 624). Le Dr Grellety proposera, dans *Téatologie morale. Les déséquilibrés* (Mâcon, Protat frères Imprimeurs, 1907), d'interner « toutes les personnalités déliquescents » pour sauver la race française (p. 6). Après la Seconde Guerre mondiale, le Dr Fretet parlera encore de « déséquilibré » à propos de Mallarmé (*L'aliénation poétique*, *op. cit.*, p. 66

<sup>2</sup> A. Bernadet l'indique aussi (*op. cit.*, p. 15).

<sup>3</sup> La figure implicitement convoquée est celle du « fou moral », apparentée à la destruction et plus précisément à l'anarchisme (nous en reparlerons dans notre dernier chapitre). Voir J.-M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, *op. cit.*, p. 13 : « l'art maladif des décadents a pour caractéristique la dissolution des sentiments sociaux et le retour à l'insociabilité » (voir également pp. 451-503). *L'uomo delinquente* de Lombroso est publié à Milan en 1876 et traduit en français en 1887 sous le titre *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique. Étude anthropologique et médico-légale* (Paris, Alcan). Voir les ouvrages de Ferri (en particulier *Les criminels dans l'art et la littérature*, *op. cit.*) et de Garofalo, avec qui Lombroso crée en 1880 la revue *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienza penale*. À ce propos, voir D. Pick, *Faces of Degeneration*, *op. cit.*, pp. 109-152.

<sup>4</sup> Voir C. Lombroso, *Les anarchistes*, trad. Paris, Flammarion, 1896, ch. II et III. Les stigmates physiques attribués aux anarchistes tout au long du traité rappellent la description des deux poètes dans le rapport médico-légal de la police bruxelloise, de même que ce rapport semble parfois étrangement proche du portrait-robot du dégénéré donné dans l'introduction de *L'homme de génie* (« les oreilles à anse, la barbe rare, la denture irrégulière, les asymétries excessives du visage et de la tête qui est souvent énorme ou peu volumineuse, la précocité sexuelle, la petitesse et les disproportions du corps, le mancinisme (...) » : *L'homme de génie*, trad. citée, p. 7). Sur Verlaine et Lombroso, voir aussi G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, p. 23 et n. 14 p. 39 ; et J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso », art. cit.



policiers doivent d'abord s'en faire les lecteurs<sup>1</sup>. Cette lecture demeure néanmoins une non-lecture : aussi bien rabat-elle tout sur la catégorie, présumée immuable, de l'illisible. Cette dernière catégorie n'est pas perçue comme relevant de l'historicité, elle est supposée naturelle, quasi biologique. L'illisible est moins affaire intellectuelle que physiologique : ce qui est illisible fait vomir (« repoussant »)<sup>2</sup>, il glace le sang (« monstruosité »)<sup>3</sup>.

## II. C. La poésie moderne comme usage pathologique de la langue

Il est, parmi ces raffinés, ces byzantins du mot et de la syntaxe, un fou plus fou que tous les autres : c'est le nébuleux Mallarmé (...).

(Edmond de Goncourt)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dans *Anicet ou le panorama*, roman d'Aragon, lorsque le personnage d'Arthur – inspiré de Rimbaud – qui raconte son histoire à Anicet est arrêté par la police, son discours est interprété comme celui d'un fou : « (...) on se souvient de ma présence pour me faire comparaître devant le commissaire. (...) Ce fonctionnaire, qui avait une idée puérile de la relativité des concepts, ne comprit rien à mes discours et, dans la persuasion de parler à un fou, me fit relâcher » (Paris, Gallimard, 1921, rééd. modifiée en 1949, « Folio », 1972, p. 29). Voir déjà Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* : « cette lettre de fou (entendons-nous bien : fou pour un commissaire de police et non pour un artiste) [...] » (éd. H. Zinck, Paris, GF-Flammarion, 2001, p. 278).

<sup>2</sup> Cent ans plus tard, on trouve encore dans un rapport médico-légal la formule suivante, qui atteste de la permanence de ce paradigme de l'abjection dans l'observation du criminel – et de l'homosexuel : « Cet Y., successivement ou simultanément amant ou maîtresse, on ne sait pas, de X., incite au mépris et au vomissement » (cité par M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 6, nous soulignons).

<sup>3</sup> La laideur ou l'immonde de ces textes illisibles rejaillissent sur la description de leurs auteurs : le corps du poète est un corps poétique (G. Dessons fait remarquer de même que, dans le discours médico-littéraire sur la claudication de Verlaine, « on ne sait plus si c'est le vers ou le poète qui boite » : *La manière folle*, *op. cit.*, p. 29), et la difformité qu'on lui attribue n'est que le double ou comme le fantôme de l'horreur qu'inspirent ses écrits. De là l'obsession de la laideur des fous, et des poètes, véritable lieu commun de l'époque (ainsi chez Lombroso et Nordau, mais également en France : voir par exemple É. Laurent, *op. cit.*, chapitre XVII, « Physiognomonies décadentes », pp. 119 *sqq.* ; et lorsque Fretet s'opposera à l'idée d'une laideur de Mallarmé, dans son étude sur *L'aliénation poétique*, ce sera d'une manière qui le fait rester dans le paradigme même qu'il semble dénoncer – voir *op. cit.*, p. 71 : « la beauté de Mallarmé est racée, sans stigmates »). Voir, sur ces questions, A. Kouba, « La "laideur" des fous », in *Communications*, n° 60, Paris, 1995, pp. 49-61.

<sup>4</sup> E. de Goncourt, *Journal*, éd. R. Ricatte citée, t. II (1866-1886), p. 632.

L'imputation pose à ses tenants un problème crucial : celui du déchiffrement de l'écart. Ce problème se formule ainsi : comment, ou plutôt à partir de quel point, passe-t-on d'un écart seulement « stylistique » à un écart vraiment « pathologique » ? Si les frontières entre littérature et folie sont considérées par les aliénistes comme étant *en général* poreuses<sup>1</sup>, la question de la détection concrète de cette folie n'a pas cessé de faire problème<sup>2</sup>. Le plus souvent, on feint de supposer que cette question ne se pose pas : on fait par exemple – ainsi chez Ulysse Trélat – appel au bon sens du lecteur, sommé de reconnaître dans l'écrit la preuve irréfutable (n'ayant même pas besoin d'être démontrée) de la pathologie du scripteur. Le plus souvent, c'est l'« obscurité » du texte qui est, sans autre forme de procès, considérée comme symptôme d'aliénation mentale (en particulier dans le cas de la réception de Mallarmé). Aussi de telles réactions et lectures peuvent-elles être considérées *a contrario* comme un indicateur de la puissance novatrice de ces textes comme « poèmes », au sens de Meschonnic<sup>3</sup>.

Cependant, parler ainsi d'indicateur est encore trop vague. Il faut en effet se demander *quelles* sont exactement, dans ces nouvelles écritures poétiques, les caractéristiques qui les rendaient à ce point inouïes pour leurs contemporains que ces derniers dussent, pour les expliquer, les indexer sur des catégories pathologiques<sup>4</sup>. On peut rassembler ces caractéristiques autour de

---

<sup>1</sup> Voir notamment J. Rigoli, *op. cit.*, pp. 231 *sqq.* et 434.

<sup>2</sup> Sur la question de l'évaluation diagnostique d'un écart par rapport à la norme dans les écrits, voir en particulier P. de Saint-Martin, *op. cit.*, pp. 239-243 ; P. Artières, *op. cit.*, pp. 33-77, 189-199 et *passim* ; F. Gros, *op. cit.*, pp. 12-28 ; J. Rigoli, pp. 105-108 et A. Cape, *op. cit.*, pp. 77-79. Ce problème est particulièrement vif dans le cadre de la médecine légale, qui doit statuer sur la responsabilité ou l'irresponsabilité dans le cadre de procès, de testaments, d'interdictions, etc. Voir Marcé, discussion « Des écrits des aliénés » à la Société médico-psychologique, publiée in *AMP*, 1864 (n° 3), pp. 254-264 (en particulier pp. 262 *sq.*) et « De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », in *AHPML*, 2<sup>e</sup> série, t. XXI, 1864, repris en volume Paris, Baillière, 1864 ; A. Brierre de Boismont, « Du caractère de l'écriture et de la nature des écrits chez les aliénés au point de vue du diagnostic et de la médecine légale », in *Union médicale*, Paris, 1864-1, t. XXI, pp. 289-297 ; et H. Legrand du Saulle, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris, Delahaye, 1879.

<sup>3</sup> Voir à ce propos notre Introduction.

<sup>4</sup> P. Durand (« La folie Mallarmé », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, janvier-mars 2000, « Regards sur Mallarmé » [pp. 7-27], pp. 10 *sqq.*) propose quelques pistes : refus d'une écriture translucide qui s'abolisse dans un « sens » supposé neutre et placé derrière les mots (insistance d'une matérialité de l'écrit), et de là mise à mal de la fonction référentielle (à une époque où triomphent la grande presse et tous les « réalismes » romanesques) ; quasi-inexistence ou caractère insignifiant du « sujet ». P. Durand dégage deux traits structuraux de la poésie de Mallarmé qui bouleversent les catégories reçues et rendent ces textes « illisibles » : refus de distinguer entre poétique et le métapoétique (voir pp. 14-15) ; refus de distinguer entre le sérieux et l'ironique (pp. 15-16). L'auteur de l'article propose une lecture sociologique la réception, à l'époque de ces aspects de l'écriture

trois aspects : l'attaque de la forme – la poésie mettant à mal les formes héritées de la tradition, au premier rang desquelles le vers, au point de les rendre proprement méconnaissables ; la rupture de la poésie avec la représentation – le fait que la poésie ne cherche plus d'abord à *montrer* ; et enfin sa rupture avec la discursivité – la poésie ne cherche même plus à *dire*.

## II. C. 1. Un désassemblage formel : altération du mètre, illisible et effondrement

[Verlaine] acheva de désarticuler le vers romantique et, l'ayant rendu informe, l'ayant troué et décousu pour y vouloir faire rentrer (...) toutes les effervescences qui sortaient de son crâne fou, il fut, sans le vouloir, un des instigateurs du vers libre.

(Remy de Gourmont)<sup>1</sup>

---

mallarméenne. La rupture avec le pacte représentatif – qu'on va aborder ici – est au centre de cette réception du discours mallarméen comme « fou » : « cette folie [que l'on prête à Mallarmé] (...) procède (...) de l'opacité du poème et de la résistance (...) qu'il oppose à l'impératif de représentation » (art. cit., p. 14).

<sup>1</sup> R. de Gourmont, « Verlaine », in *Le Livre des masques*, éd. Grojnowski citée, p. 160, nous soulignons.

Ce premier aspect a souvent été mis en valeur, et il ne saurait être question ici de reprendre l'abondante bibliographie d'études consacrées, en particulier, à la métrique rimbaldienne. L'attaque de la forme poétique ne sera envisagée dans les pages qui suivent que dans la mesure où elle permet d'expliquer la réception des poèmes comme textes « fous ». Nous ne prétendons pas offrir une analyse exhaustive des innovations métriques de Rimbaud et Laforgue, immense chantier ouvert par de nombreux métriciens et stylisticiens<sup>1</sup>. Il s'agit plus modestement ici d'étudier comment cette défiguration du langage poétique (pour détourner le titre du livre de Barbara Johnson sur le dernier Baudelaire<sup>2</sup>) engage une remise en cause qui rendit ce langage méconnaissable pour beaucoup de lecteurs contemporains – le caractère méconnaissable de la poésie entraînant alors son ostracisation comme écriture pathologique.

---

<sup>1</sup> Voir dans notre bibliographie en fin de volume les études de J.-P. Bobillot, sur l'émergence du non-métrique au sein du métrique ; de B. de Cornulier sur la révolution du 12-syllabes chez le Rimbaud de 1872 (ainsi que chez Mallarmé et Verlaine) ; de C. Scott sur les effets de métricité et les rapports entre rythme et sens dans le vers libre laforguien ; de M. Murat sur le travail de la forme chez Rimbaud et l'inventivité dont témoigne l'art rimbaldien du vers. Voir également, toujours dans la bibliographie, les études de P. Rocher, M. Dominicy, D. Bandelier (« La prosodie des *Romances sans paroles* et des *Derniers vers* », in *Versants*, n° 9, 1986, pp. 49-60), J.-M. Gouvard, D. Billy. – Sur la métrique de Laforgue, outre l'article de C. Scott sur le vers libre cité dans la bibliographie, voir J. Gardes-Tamine, « Les jeux sur les strophes dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue », in *Mélanges offerts à Pierre Larthomas*, Paris, E. N. S. de Jeunes Filles, 1985, pp. 475-484 ; M. Décaudin, « Notes sur la prosodie de Laforgue » in *Cahiers Lautréamont*, XXXI-XXXIII, « Laforgue et Lautréamont en leur siècle », colloque de Tarbes et Pau, D. Lefort et J.-J. Lefrère, éd., 1994, pp. 213-222 ; H. Scepi, « Voix du mètre et voix du sujet dans la poésie de J. Laforgue », in *Vortex*, n° 1, Université de Liège, 1997, pp. 25-37 ainsi que « Jules Laforgue : les conditions d'émergence du vers libre dans les derniers poèmes », in C. Boschian-Campaner (éd.), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 47-58 ; deux articles dans le n° 1 (1992) des *Cahiers du Centre d'études métriques* : J.-P. Bobillot, « Référence à la chanson et innovation prosodique dans certains vers de Jules Laforgue », pp. 33-40 et J.-M. Gouvard, « Les mètres de Jules Laforgue : pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes », pp. 41-49 ; et enfin M. Murat, « L'oubli de Laforgue », in *Romantisme*, n° 140 (« Modernité du vers »), 2008, pp. 111-123.

<sup>2</sup> B. Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

## II. C. 1. a. L'attaque de la forme et sa violence : une poésie « détraquée »

[*Les Complaintes* sont] un livre fou, plus  
décadent que les décadents et plus détraqué  
que les détraqués.

(*Revue littéraire et artistique*, 1886)<sup>1</sup>

Pour ses premiers lecteurs, c'est la dimension de désassemblage formel qui, dans la poésie de Laforgue et Rimbaud, semble la plus frappante. Ce désassemblage prend la forme d'une défiguration de la métrique « classique »<sup>2</sup>. Le poème est, pour reprendre un mot laforguien, « détraqué »<sup>3</sup>. Dans les *Complaintes*, la langue des vers se trouve proprement disloquée. Un texte comme la « Complainte du fœtus de poète » (L, I, 563), par exemple, exhibe agressivement un système strophique hétérométrique dont les écarts ne sont pas compensés par l'établissement de nouvelles superstructures : les altérations du régime rimique, du schéma des strophes, des variations du mètre, dégagent le poème non seulement de toute forme fixe « culturelle » (ballade, sonnet, etc.),

---

<sup>1</sup> Article non signé, novembre 1886 : voir J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps*, op. cit., p. 211.

<sup>2</sup> Cet adjectif, imparfait mais utile, est employé par B. de Cornulier à propos du système d'écriture régissant le vers français de Malherbe aux années 1860. Voir B. de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982, p. 274 et *L'art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, P. U. de Lyon, 1995, p. 9.

<sup>3</sup> Voir J. Laforgue, *Critique d'art*, « Notes d'esthétique sur Taine et Renan » : « La civilisation nous détraque, plus d'équilibre, contre nature, soit » (L, III, 360). Voir aussi la lettre à Mme Mültzer de fin mars 1882 : « Les maisons de santé sont ici-bas pour recevoir des pensionnaires. Toute cette danse macabre moderne m'amuse... / *Espèce de Soleil, tu songes : Voyez-les / Ces pantins détraqués buveurs de lait d'ânesse / Et de café...* ["Encore à cet astre", *Le Sanglot de la Terre*] / Je vous ai fait part de mes pleurs. Vous n'y croyez qu'avec un sourire et me répondez ce que me répond tout le monde : / – “Vous êtes bien jeune !” – hélas ! croyez-vous que je pose ? Bien des choses à dire ! » (L, I, 762 ; et dans la même lettre : « Il n'y a qu'à Berlin où il n'y ait pas de détraqués »). Voir aussi l'adjectif verbal (probablement forgé par Laforgue) « détraquants » dans « Gare au bord de la mer » : « ... Ah ! milieux détraquants / Et bazars d'oripeaux ! (...) » (*Des fleurs de bonne volonté*, XXIV : L, II, 195).

mais aussi bien de toute fixité quelle qu'elle soit. L'alternance entre quintils et distiques dissimule une variation incessante qui défait pour le lecteur tout repère métrique :

Blasé dis-je ! En avant,  
Déchirer la nuit gluante des racines,  
À travers maman, amour tout d'albumine,  
Vers le plus clair ! vers l'alme et riche étamine  
D'un soleil levant !

– Chacun son tour, il est temps je m'émancipe,  
Irradiant des Limbes mon inédit type !

En avant !  
Sauvé des steppes du mucus, à la nage  
Téter soleil ! et soûl de lait d'or, bavant,  
Dodo à les seins dorloteurs des nuages,  
Voyageurs savants !

– À rêve que veux-tu, là-bas, je vivrai dupe  
D'une âme en coup de vent dans la fraîcheur des jupes !

En avant !  
Dodo sur le lait caillé des bons nuages  
Dans la main de Dieu, bleue, aux mille yeux vivants  
Aux pays du vin viril faire naufrage !  
Courage,  
Là, là, je me dégage...

– Et je communierai, le front vers l'Orient,  
Sous les espèces des baisers inconscients !

En avant !  
Cogne, glas des nuits ! filtre, soleil solide !  
Adieu, forêts d'aquarium qui, me couvant,  
Avez mis ce levain dans ma chrysalide !  
Mais j'ai froid ? En avant !  
Ah ! maman....

Vous, Madame, allaitez le plus longtemps possible  
Et du plus Seul de vous ce pauvre enfant-terrible.

La formalisation suivante indique l'extrême instabilité des structures métriques et du système des rimes dans ce poème<sup>1</sup> :

6*Am*  
11*Bf*  
11*Bf*

---

<sup>1</sup> Le chiffre arabe indique le nombre de syllabes ; nous notons ensuite par une nouvelle lettre majuscule chaque nouvelle rime ; les italiques *m* et *f* signalent respectivement une rime masculine et une rime féminine. Pour plus de lisibilité, nous simplifions la typographie en réduisant le schéma à deux alinéas, un pour les vers « longs » (11 et 12 syllabes), l'autre pour les vers « brefs » (3 à 6 syllabes).

11Bf	5Am
12Cf	
12Cf	
	3Am
11Df	
11Am	
11Df	
	5Am
12Ef	
12Ef	
	3Am
11Df	
11Am	
11Df	
	3Df
	6Df
12A'm <sup>1</sup>	
12A'm	
	3Am
11Ff	
11Af	
11Ff	
	6Am
	3Am
12Gf	
12Gf	

Le schéma du premier quintil, fortement déviant (usage du vers long impair<sup>2</sup> de 11s et rapprochement de deux vers courts dont le nombre métrique n'a qu'une syllabe de différence : 5s et 6s), aurait pu cependant se « normaliser » en se *répétant*. Or précisément il n'en est rien : le second quintil modifie aussi bien le nombre métrique que le schéma rimique. Il en est de même ensuite : aucune correspondance réglée ne s'organise, dans les quintils, entre la place du vers dans la strophe, le nombre métrique et la rime. En fait, si l'on excepte l'alternance, respectée, entre rimes féminines et rimes masculines, le schéma ci-dessus montre qu'il n'y a qu'*un seul* paramètre métrique qui soit conservé sans exception tout au long du poème : c'est la succession réglée de « paragraphes » (on

<sup>1</sup> A' code ici la variante graphique *-ent* par rapport à la rime A à noyau vocalique « a » (*-ant*), mais il s'agit évidemment de la même voyelle, [ã].

<sup>2</sup> Sur le caractère novateur du vers long impair à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982, pp. 50-57 et *L'art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, P. U. de Lyon, 1995, pp. 72-73. La notion de vers long impair s'oppose au « mythe de l'impair » déconstruit par B. de Cornulier.

ne peut pas parler de strophes, et nous n'avons utilisé le terme de *quintil* que par commodité, car l'unité de ces groupes relève strictement de la typographie et non plus de la versification : il ne s'agit pas de superstructures métriques) de cinq vers et de strophes de deux vers en alexandrins (à rimes plates). Ces distiques peuvent alors apparaître comme un écho, en forme de pied de nez, à la versification « classique », mais c'est un pied de nez d'autant plus ironique que la plupart de ces alexandrins sont fortement déviants dans leur structure métrique interne (dès le premier distique – « Chacun son tour, il est temps que je m'émancipe, / Irradiant des Limbes mon inédit type » – les vers font apparaître successivement une césure sur verbe « être » copule et une féminine 7<sup>e</sup>, non « récupérée »), et qu'ils côtoient les 11 syllabes dont le voisinage les parasite. À propos d'une version précédente de cette complainte, Laforgue insistait dans une lettre sur l'importance des vers de onze syllabes en tant que mètre déviant<sup>1</sup>. La métrique ne cherche donc pas à recomposer, au sein de son éloignement par rapport à la norme, de *nouvelles* structures qui fussent viables, de nouvelles régularités : au contraire, cette dislocation prend la forme d'une poétique raisonnée de l'instable. La typographie elle-même souligne ces effets de variations sauvages. Ainsi, dans l'édition originale chez Vanier, que nous avons scrupuleusement reproduite ci-dessus<sup>2</sup>, on compte pas moins de six alinéas différents, sans du reste qu'il soit possible de faire correspondre précisément chaque alinéa à un type de vers métrique : l'œil du lecteur classique est lui aussi agressé par ce vers protéiforme.

Une telle pratique consiste donc en un art savant de la déviance. Chez Rimbaud, la déviance métrique va souvent de pair, au point de vue thématique, avec une forme de violence, dont le poème déploie les effets. Violence sublimée et parnassienne du faune « crevant l'exquise broderie » du vers dans « Tête de faune », violence au contraire anarchique, anarchiste et cosmique dans « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* ». Dans « Tête de faune », l'altération du vers passe par une forme de brouillage – Mallarmé dirait un « jeu pianoté autour »<sup>3</sup> – qui va jusqu'à une mise à mal violente : d'un côté la « feuillée *incertaine* », de l'autre la « broderie *crev[ée]* »<sup>4</sup>. Le poème s'ouvre

<sup>1</sup> L'usage du vers long impair est 1<sup>o</sup> historiquement déviant et 2<sup>o</sup> culturellement « verlainien » (pour nous, mais déjà pour Laforgue : voir la lettre à Kahn du février 1884 – L, II, 692 –, et notre commentaire au chapitre 6 ci-dessous).

<sup>2</sup> Contrairement à certaines éditions du XX<sup>e</sup> siècle qui normalisent partiellement ce travail typographique.

<sup>3</sup> S. Mallarmé, réponse à Jules Huret (*Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891), *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 701.

<sup>4</sup> Sur le traitement de la versification dans « Tête de faune », voir : B. de Cornulier, *Problèmes de métriques française*, Aix-en-Provence, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1979, pp. 309-315 ; P. Rocher, *Analyse linguistique et poétique d'un poème de Rimbaud : « Tête de faune »*, Paris, Université de Paris VIII, 1986 (dir. N. Ruwet) et du même, « Terreur en métrique : “Tête de faune” et “le” décasyllabe explosé », in S. Murphy (éd.),



sur deux décasyllabes parfaitement classiques, césurés 4-6 avec féminine récupérée (« Dans la feuillée, écrin vert taché d’or, / Dans la feuillée incertaine et fleurie »), mais dès le troisième vers, « De fleurs splendides où le baiser dort », aucune des deux scansion traditionnelles possibles du 10-syllabes (4-6 ou 5-5) n’est possible : une scansion 4-6 briserait l’épithète (*splendi-des où...*), cependant qu’une interprétation en « taratantara » (5-5, le vers de « La mort des amants » de Baudelaire par exemple) obligerait à une césure faisant porter l’accent sur l’e féminine 5<sup>e</sup> (césure que l’on appelle parfois « lyrique », mais ce terme – médiéval – ne convient pas, car le contexte métrique culturel n’a rien à voir), césure qui serait alors suivie de la liaison *splendidE-s-où...* Le non-métrique pénètre – « crève » – peu à peu le métrique. Le travail de sape du vers se poursuit dans la suite du poème, où l’interprétation est défiée vers à vers dans la mesure où le schéma métrique valable pour un vers ne vaut jamais pour le vers suivant – ainsi à la seconde strophe : « Un faune effaré montre ses deux yeux / Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches / Brunie et sanglante ainsi qu’un vin vieux / Sa lèvre éclate en rires sous les branches », où l’alternance 5-5/4-6/5-5/4-6 efface les repères du lecteur de poésie de 1871. La dernière strophe fait d’abord revenir le schéma 5-5, mais pour faire surgir immédiatement une césuration 6-4, non conventionnelle (ou du moins très rare) et de plus non préparée dans le poème : « Et quand il a fui – tel qu’un écureuil – [5-5] / Son rire tremble encore à chaque feuille [4-6 ou 6-4] / Et l’on voit épeuré par un bouvreuil [6-4] / Le Baiser d’or du Bois, qui se recueille [6-4] ». Le brusque surgissement d’un « décasyllabe » (?) 6-4 dans un contexte métrique 4-6 (ou, aussi bien, 5-5), a pour seul antécédent dans l’histoire de la poésie en français – du moins à notre connaissance – le « Crépuscule du soir mystique » de Verlaine, second « Paysage triste » des *Poèmes saturniens*, en 1866 :

Le Souvenir avec le Crépuscule  
Rougeoie et tremble à l’ardent horizon  
De l’Espérance en flamme qui recule  
Et s’agrandit ainsi qu’une cloison  
Mystérieuse où mainte floraison  
– Dahlia, lys, tulipe et renoncule –  
S’élance autour d’un treillis, et circule  
*Parmi la maladive exhalaison*  
De parfums lourds et chauds, dont le poison (...) <sup>1</sup>

---

*Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 123-138 ; M. Murat, *L’art de Rimbaud* (2002), Paris, José Corti, rééd. 2013, pp. 60-61 ; J.-P. Bobillot, « Entre mètre et non mètre : le “décasyllabe” de Rimbaud », in *Ps*, n° 10, 1994, pp. 29-44 ; M. Dominicy, « Tête de faune ou les règles d’une exception », in *Ps*, n° 15, 1998, pp. 109-188.

<sup>1</sup> P. Verlaine, « Crépuscule du soir mystique », in *Poèmes saturniens*, Paris, Lemerre, 1866, pp. 49-50, nous soulignons. Un tel mélange est cependant rare chez le premier Verlaine : voir les mises au point de B. de Cornulier, *Art poétique, op. cit.*, p. 103.

Rimbaud s’empare de ce procédé verlainien d’altération du 10-syllabes, mais il le généralise au point de créer chez le lecteur une forme de vertige métrique.

Cette attaque de la forme opère une mise en crise du vers, dont elle constitue une prise à partie violente. Une telle violence métrique est parfois recouverte par certains éditeurs modernes – prétendant par exemple que la versification d’un poème, pourtant quasi amétrique par endroits<sup>1</sup>, comme « *Qu’est-ce pour nous, Mon Cœur...* » serait « relativement régulière »<sup>2</sup>. Benoît de Cornulier ou Michel Murat, parmi d’autres, ont montré au contraire à quel point le traitement volontairement « aberrant » du vers classique dans les poèmes de Rimbaud était à la fois dense et concerté. Il ne s’agit jamais de négligence – ni même d’une simple assimilation d’innovations antérieures, telles que le faussement évident « trimètre romantique » –, mais d’une minutieuse attaque de la langue métrique héritée. La métrique en tant que mesure, si elle ne se réduit nullement à une mise en forme extérieure, est aussi un certain *ordre* imposé au discours poétique : toute perturbation de l’ordre est ainsi un geste politique, et reçu comme tel. Jacques Roubaud a montré, dans son livre sur l’alexandrin, comment le bouleversement du vers dans « *Qu’est-ce pour nous, Mon Cœur...* », s’apparentait à une insurrection par rapport à l’ordre – littéraire, social, politique<sup>3</sup>.

Comment passe-t-on, dans la réception, de telles déviation par rapport à la norme à l’accusation de folie ? Pour répondre à cette question, reprenons la question de la césure. Qu’est-ce qui, dans ces altérations, apparut suffisamment illisible à certains contemporains pour provoquer un rejet de cette poésie dans l’enfer du discours insensé ?

---

<sup>1</sup> Sur ce caractère « amétrique » de « *Qu’est-ce pour nous, Mon Cœur...* », voir notamment B. de Cornulier, *Théorie du vers*, op. cit., pp. 255 sqq.

<sup>2</sup> Il s’agit de S. Bernard (que B. de Cornulier défend cependant, avec des arguments convaincants, dans *ibid.*, p. 257 ; voir aussi « façade ostentatoire de régularité », p. 261), édition des *Œuvres* de Rimbaud, Paris, Garnier, 1960, rééd. A. Guyaux, p. 478, n. 1. Il est vrai qu’à l’inverse, certains critiques tel J. Roubaud considèrent que c’est l’intégralité du poème (moins deux vers) qui serait révolutionnaire et détruirait l’alexandrin classique : c’est, cette fois, faire bon marché des effets d’aller-retour entre le non-métrique et le métrique ici ; or, ce sont de tels effets qui permettent de comprendre le dialogue qui se joue dans « *Qu’est-ce pour nous, Mon Cœur...* » avec la tradition poétique, y compris romantique.

<sup>3</sup> Voir J. Roubaud, *La vieillesse d’Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (1978), rééd. Paris, Ivrea, 2000, pp. 19-27. Même idée chez J.-P. Bobillot, *Le meurtre d’Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004, p. 70. Sur la métrique de « *Qu’est-ce pour nous, Mon Cœur...* », voir également M. Murat, *L’art de Rimbaud*, op. cit., pp. 49-51 et B. de Cornulier, « “Qu’est-ce pour nous...” comme dialogue dramatique de l’Esprit et du Cœur » (1992), repris in *De la métrique à l’interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 213-315. Nous reviendrons sur ce poème, et sur le rapport entre folie et destruction qui se joue ici à tous les niveaux – sémantique, métrique, etc. – dans notre chapitre 6.

## II. C. 1. b. Versification « dérégulée », écriture insensée

L'abbé confesse bas Églé,  
Et ce vicomte dérégulé  
Des champs donne à son cœur la clé.

(Paul Verlaine, « En bateau »)<sup>1</sup>

Lorsque Rimbaud lit pour la première fois les *Fêtes galantes* de Verlaine (1869), en 1870, il est fasciné par la liberté de traitement de la césure – notamment dans l'alexandrin : « C'est fort bizarre, très drôle », écrit-il à Izambard à propos du recueil de Verlaine, avant de citer la fameuse « forte licence » : « Et la tigresse épou-vantable d'Hyrkanie »<sup>2</sup>, dans le poème « Dans la grotte » (« Là ! Je me tue à vos genoux ! / Car ma détresse est infinie, / Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie / Est une agnelle au prix de vous »). La métrique « dérégulée » des *Fêtes* – pour reprendre un adjectif du même recueil – bouleverse la strophe, le vers, tout l'ordonnement de la « langue des vers » classique. Les deux adjectifs employés par le jeune Rimbaud, *bizarre* et *drôle*, méritent tous deux attention. La catégorie du « bizarre » est baudelairienne (« le beau est toujours

---

<sup>1</sup> P. Verlaine, « En bateau », in *Fêtes galantes* (1869), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2000, p. 93.

<sup>2</sup> A. Rimbaud, lettre à Izambard du 25 août 1870 : R, 332. Il s'agit du troisième vers de « Dans la grotte » (*Fêtes galantes*, éd. citée, p. 75). Sur la lecture de ce vers par Rimbaud, voir J.-P. Bobillot, « La tigresse épou pou pou... Duplicités métrico-prosodiques dans les vers de Verlaine », in M. Bercot (éd.), *Verlaine 1896-1996*, Paris, Klincksieck, 1998, repris in *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée*, op. cit., pp. 30-44.

bizarre »<sup>1</sup>), et renvoie à une forme de beauté qui n'est plus la beauté supposée apolinienne du vers « classique », mais à une beauté qui eût trait à une certaine étrangeté, à une déformation, une manière de choquer le lecteur en excédant les catégories instituées et les mesures apprises. Verlaine loue chez Rimbaud la « grâce » où « le bizarre et l'étrange salent et poivrent l'extrême douceur (...) »<sup>2</sup>. Le second adjectif, « drôle », sera repris par Rimbaud dans la lettre à Demeny du 10 juin 1871, pour désigner son propre poème « Le cœur du pitre » (seconde version du « Cœur supplicié »), qualifié – nous y reviendrons – de « motif à dessins drôles » (R, 352). *Drôle* renvoie à une esthétique de la surprise qui passe par l'altération de la forme, jusqu'au grotesque (« dessins drôles » peut faire songer aux contorsions des lignes maniéristes), en tout cas à une certaine étrangeté, voire à une pratique de la laideur concertée, pratique dont la production de 1870 et 1871 – de « Vénus anadyomène » à « Mes petites amoureuses » – offre maints exemples.

La position « classique » vis-à-vis de la césure<sup>3</sup> est résumée par les vers célèbres de l'*Art poétique* de Boileau (I, 105-106) : « Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots. / Suspende l'hémistiche, en marque le repos ». Il est vrai que Boileau confond ici la césure, qui est une notion métrique, avec la dimension de *coupure* (« coupant les mots »), notion cette fois phonétique et consistant, en tant que « pause » dans la diction, en une *conséquence*, non en l'essence, de la césure elle-même<sup>4</sup>. Toujours est-il que c'est bien « le sens » qui doit « coup[er] les mots » : c'est le sémantique – et par conséquent aussi la syntaxe – qui doit déterminer la césuration d'un vers. Aussi la révolution métrique initiée par Mallarmé ou Verlaine, et poursuivie par Rimbaud, Laforgue et d'autres, sera-t-elle volontiers perçue comme, à proprement parler, « in-sensée ». Du côté de la critique conservatrice en effet, un tel traitement, impossible dans un régime dont les vers de Boileau résume le principe, est reçu comme une forme de folie métrique qui détruirait le vers. Georges Longhaye cite ainsi le vers de « L'Azur » avec césure M6, « Accable belle indo-lemment comme les fleurs » (« Nul se n'était encore avisé de couper les mots en deux... » ironise-t-il<sup>5</sup>) avant de conclure quelques paragraphes plus loin : « Que dire de pareilles

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Exposition universelle, 1855*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1976), p. 578.

<sup>2</sup> P. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 648.

<sup>3</sup> Sur la notion de « césure » en métrique, et la nécessité de sa déconstruction, voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, *op. cit.*, pp. 77-91 et *L'art poétique*, *op. cit.*, pp. 49-70.

<sup>4</sup> Sur cette conception erronée de la césure, et en particulier les confusions avec les notions de « pause » et – pour reprendre le terme de Boileau – de « repos », voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, *op. cit.*, pp. 84-85 et p. 194 n. 1. Sur les déplacements opérés par Rimbaud par rapport à cette conception traditionnelle de la césure, voir J.-P. Bobillot, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée*, *op. cit.*, pp. 62 *sqq.*

<sup>5</sup> G. Longhaye, « La Poésie contemporaine d'après un document officiel », in *Études religieuses, historiques et littéraires*, janv. 1869, cité par B. Marchal dans *Mallarmé. Mémoire de la critique*, *op. cit.*, p. 23.

folies ? »<sup>1</sup>. Ce ne peut être qu'un véritable délire – le même critique écrit à la même page à propos des « Fleurs » de Mallarmé : « Ce qui nous frappe, c'est (...) l'impuissance du poète, l'impuissance qui ne sait plus d'autres ressources que le délire » –, une sorte de pathologie de la métrique qui conduit les césures à venir briser les syntagmes (ainsi en tête des *Fêtes galantes* de Verlaine : « Au calme clair / de lune triste et beau »), voire les mots même (dans « L'Azur » mais aussi dans la « Scène » d'*Hérodiade* par exemple : « À me peigner noncha / lamment dans un miroir »<sup>2</sup>). Ces vers sont parfois tout bonnement impossibles à césurer en régime classique, et en ce sens on pourrait les dire *non métriques* – ainsi dans « Mémoire » de Rimbaud : « sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ». Dans certains cas, chez Rimbaud toujours, les césures étranges créent des monstres, tels les « escabeaux-crapauds » du vers 23 d'« Accroupissements » (R, 123) : « Des escabeaux, crapauds étranges, sont blottis / Aux coins noirs... ». Ailleurs, dans « Les Assis » (R, 155-156), certaines césures produisent des mots nouveaux, impossibles, inquiétants, tels les « assis-genoux » du vers 17 : « Et les Assis, genoux + aux dents, verts pianistes... ».

C'est cette attaque des formes canoniques, en tant que « déconcertement » concerté du lecteur<sup>3</sup>, qui provoque ainsi la réception du texte comme « folie ». Démonté, le vers devient « illisible », et sera dès lors spontanément mis au compte d'une écriture folle. Ainsi un contemporain de Rimbaud<sup>4</sup> affirme-t-il que le poème « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* » a dû être écrit « sous l'influence de l'absinthe ». Pour ce lecteur, un tel poème apparaît, par son traitement de l'alexandrin, comme proprement délirant – au point que le critique propose de lui donner pour titre (le poème en effet, du moins dans la version qui nous est parvenue, n'en a aucun) « Vertige ». C'est bien l'effondrement de la métrique traditionnelle qui entraîne la convocation de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 24. Le jugement porte à la fois sur ces césures considérées comme aberrantes et sur le traitement de l'image dans « Les Fleurs ».

<sup>2</sup> Voir aussi cette autre césure M6 couplée à un *e* masculin 6<sup>e</sup>, dans le sonnet sur Bruges, vers qui devait plus tard fasciner – entre autres – Pierre Boulez : « Que se devêt pli se / lon pli la pierre veuve » (« Remémoration d'amis belges »). Mallarmé fut un des premiers poètes à écrire un alexandrin dont la sixième syllabe fût interne à une lexie ; Verlaine lui emboîte le pas, notamment avec le « Et la tigresse épou / vantable d'Hyrkanie » déjà mentionné (les occurrences sont beaucoup plus nombreuses chez le dernier Verlaine), et plus tard Rimbaud, notamment dans « L'Homme juste » (« Cependant que, silen / cieux sous les pilastres... ») et « Le bateau ivre » (« Je courus et les Pé / ninsules démarrées... »), puis avec d'autres enjeux dans « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* » et « Mémoire ».

<sup>3</sup> Nous détournons ici la notion de « déconcertement » que Solenn Dupas a étudiée chez le Verlaine d'après 1874 : *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

<sup>4</sup> Que cite, sans le nommer, Benoît de Cornulier (*Art poétique, op. cit.*, p. 91).

catégories liées à la perturbation mentale – le « vertige »<sup>1</sup> – voire de catégories physio-psychopathologiques – dans le cas de la référence à l’intoxication alcoolique. De manière similaire, pour les Drs Rémond et Voivenel en 1912, la prosodie si nouvelle de l’alexandrin dans « Mémoire » (1872) serait la conséquence mécanique de la « dipsomanie » de Rimbaud : l’« éclosion » de ce « rythme poétique » et de ces « images heurtées » fut « favorisée par son alcoolisme », lit-on dans *Le génie littéraire*<sup>2</sup>. L’attaque de la forme, dans ce long poème de 1872<sup>3</sup>, est si violente pour le lecteur habitué au vers « classique » – affaiblissement de la position sixième de l’alexandrin, césures sur *e* atones, sur clitiques et sur syllabes intérieures aux mots, fluidité extrême des vers et disjonction mètre-syntaxe, multiplication des enjambements, tension de chaque vers en direction d’une sorte d’amétrie – que l’on se voit en quelque sorte « contraint » de recourir à l’idée d’une altération de l’esprit (altération chimique en l’occurrence) pour en rendre compte. Jean-Pierre Bobillot, à propos du traitement du vers chez Rimbaud et de la pratique de l’auto-réécriture en 1872-1873, parle de « clinamen »<sup>4</sup> : il s’agit en effet d’une perturbation, parfois minime, littéralement d’une « inclinaison » ou déviation. Mais, précisément, une telle déviation devient volontiers, dans le discours critique, une *déviance*, une aberration, une monstruosité.

Les textes des *Illuminations*, parce qu’ils abandonnent jusqu’au vers, furent considérés comme témoignant de la folie la plus caractérisée. Pour beaucoup de lecteurs, tout se passe comme si la métrique, même malmenée, fonctionnait du moins comme un garde-fou : la disparition du vers au profit d’une poésie en prose, en fragments, a-générique ou post-générique, à partir de 1873, serait la porte ouverte à un véritable délire sans contrainte. En 1956 encore, le Dr Wolff écrit par exemple – dans le passage déjà cité plus haut – que « déjà certaines élucubrations des dernières œuvres sont d’un niveau bien inférieur au “Bateau ivre” et autres poèmes en vers ». Le Colonel Godchot affirmait de son côté<sup>5</sup> que le titre *Illuminations*

<sup>1</sup> Voir à ce propos l’ouvrage de Paule Lapeyre, *Le vertige de Rimbaud. Clé d’une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1981, dont les remarques sur la métrique sont cependant fragiles.

<sup>2</sup> A. Rémond et P. Voivenel, *Le génie littéraire*, Paris, Alcan, 1912, p. 128.

<sup>3</sup> Sur le renouvellement formel de l’alexandrin dans « Mémoire », voir surtout B. de Cornulier, *Théorie du vers, op. cit.*, pp. 255-256 ; J.-P. Bobillot, *Le meurtre d’Orphée, op. cit.*, pp. 32, 56, 67, 90-96 et surtout les hypothèses proposées pp. 100-102 et 104 ; et M. Murat, *L’art de Rimbaud, op. cit.*, pp. 52-57 ; voir aussi les remarques de S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, rééd. 2009, pp. 360-365.

<sup>4</sup> J.-P. Bobillot, « Le clinamen d’Arthur Rimbaud. Travail du rythme et matérialisme dans les vers de 1872 », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. 1891-1991*, actes du colloque de Marseille, nov. 1991, Paris, Champion, 1994, pp. 89-102 (J.-M. Gouvard, adoptant des méthodes différentes, propose des conclusions qui vont dans le même sens que celles de J.-P. Bobillot, à propos des vers de 1871 sinon de 1870, dans « Remarques sur la versification de Rimbaud », in *Ps*, oct. 2008, « Hommage à Steve Murphy », pp. 254-267).

<sup>5</sup> In *Ma revue*, n° 61, Saint-Cloud, 1936. Tous les italiques sont de l’auteur.

devrait être remplacé par celui, véritablement fondé, de *Les Hallucinations*, car ces poèmes en vers ou ces *petits poèmes en prose* prennent les allures des récits d'un fou qui veut rendre ce qu'il a vu dans les élucubrations délirantes de rêves abracadabrants, d'états hystériques provenant du *dérèglement de tous les sens*.

Ainsi, pour beaucoup de critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et du XX<sup>e</sup> siècle encore, la perte de repères entraînée par l'effondrement du vers classique, ou du poème en vers, entraîne ce rejet des textes comme « fous » ou « déments ». On remarquera de ce point de vue les analogies qui existent entre la réception du dernier Rimbaud et celle du dernier Laforgue : c'est particulièrement au point où le premier abandonne le vers au profit du fragment, le second le vers mesuré au profit du vers-libre<sup>1</sup>, que l'accusation d'écriture folle intervient. Cette accusation vient sanctionner le désassemblage de la forme, perçu seulement dans sa dimension négative.

Dans une lettre de septembre 1867 à Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam parle du « violon démantibulé » d'Aloysius Bertrand et de son influence sur Mallarmé :

Je viens de lire vos admirables poèmes en prose ! Je lirai samedi, càd. demain soir, chez de Lisle, *Le Démon de l'analogie* que j'étudie profondément. Mais c'est une chose qui, pour le bourgeois, me paraît encore plus terrible que vos vers, mon pauvre cher ami ! Celle-là est, vraiment, sans pitié ! Jamais, on n'a vu ni entendu sa pareille et il faut absolument être du diapason du « violon démantibulé » de Louis Bertrand pour saisir la profondeur de votre idée et le talent exceptionnel de la composition<sup>2</sup>.

L'expression entre guillemets est empruntée au « Départ pour le sabbat » (« ...sur les trois cordes d'un violon démantibulé ») dans le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. « Démantibulé » fait ici référence directement à l'idée d'un poème *en prose*. Il y aurait donc pire que les vers détraqués (« c'est une chose qui, pour le bourgeois, me paraît encore plus terrible que vos vers ») : la poésie se faisant prose. Aux yeux du lecteur « bourgeois » dont parle Villiers, la poésie en prose n'est plus de la poésie – seulement le résultat final d'un effondrement. Cette catégorie du « démantibulé » est particulièrement importante à propos du poème de Mallarmé qui fait l'objet de ce passage dans la lettre de Villiers de l'Isle-Adam, « Le démon de l'analogie » – poème qui consiste dans la description d'une hallucination verbale, le compte rendu détaillé d'une expérience d'aliénation. En effet, la séquence « ...la Pénultième / Est morte », du fait que manque le début du premier vers et

<sup>1</sup> Au sujet du vers-libre et de la folie, Alison Finch nous signale qu'il faudrait étudier de près la première réception de Marie Kruszinska, une des inventeurs du vers-libre symboliste, où l'accusation de folie est liée à la fois au renouveau formel (l'abandon du vers mesuré) et au fait qu'il s'agit d'une femme poète – pour déterminer les rapports, dans ces accusations, entre le genre littéraire et le genre-gender.

<sup>2</sup> A. Villiers de l'Isle-Adam, in Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, éd. H. Mondor, Paris, Gallimard, 1959, p. 160, n. 2. Voir l'important commentaire de cette lettre par J.-F. Chevrier dans *L'hallucination artistique de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012, pp. 280-286.

que la copule « est » se trouve dans une position de rejet abrupt (« une voix prononçant les mots sur un ton descendant : “La Pénultième est morte”, de façon que / *La Pénultième* / finit le vers et / *Est morte* / se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification »), est bien *littéralement* – et jusque dans sa disposition spatiale dans « Le démon de l’analogie », annonçant le *Coup de dés* – un vers « démantibulé ».

## II. C. 2. Une altération du régime de la mimésis : la mise à mal de la représentation<sup>1</sup>

La parole est un tableau de nos pensées.

(Bernard Lamy)<sup>2</sup>

C’est en raison de la représentation que le poète est poète.

(Aristote)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sur les mésaventures de la représentation chez Rimbaud, voir notamment, dans la bibliographie en fin de volume les ouvrages et articles de T. Todorov, S. Felman, J.-L. Baudry, A. Kittang, A. Raybaud, J.-M. Gleize, ainsi que M. Collot (« La dimension du déictique », in *Littérature*, n° 38, mai 1980, repris dans *La poésie moderne et la structure d’horizon*, Paris, P. U. F., 1989, pp. 194-208), D. Grojnowski (« Les *Illuminations* et la représentation », in *Minute d’éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 103-114).

<sup>2</sup> B. Lamy, *La Rhétorique, ou l’Art de parler* (Paris, 1675), livre I, ch. 2 : Paris, 1712 (cinquième édition), p. 5.

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, 51 b 27.



L'image (...) s'est évanouie.

(Dr Émile Laurent, à propos des  
*Illuminations*)<sup>1</sup>

## II. C. 2. a. « De la poésie de bocal »

C'est l'œuvre d'un grammairien affolé (...),  
de la poésie de bocal !

(Émile Zola, à propos de Jean Moréas)<sup>2</sup>

La réponse d'Izambard à l'envoi par Rimbaud de sa « théorie du voyant » (c'est ainsi en effet que l'appelle son professeur de rhétorique) et du poème « Le cœur supplicié » permet de dégager un autre aspect de ce qui, dans cette nouvelle poétique, était illisible pour les premiers lecteurs de Rimbaud, et fut, précisément pour cette raison, disqualifié comme discours fou. Dans un article de 1898<sup>3</sup>, Izambard affirme reconstituer de mémoire la lettre par laquelle il aurait répondu à

---

<sup>1</sup> É. Laurent, « Poètes et dégénérés », article cité, p. 444.

<sup>2</sup> É. Zola, réponse à J. Huret : *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 158.

<sup>3</sup> G. Izambard, « Comment on devient un phénomène », in *La Liberté*, 16 juillet 1898 (le texte deviendra le ch. III de *Rimbaud tel que je l'ai connu*). Voir aussi J.-J. Lefrère, *Rimbaud. Correspondance posthume*, Paris, Fayard, 2007, p. 65. Il existe deux autres versions, significativement différentes, du pastiche (intitulé « La muse des méphitiques ») : l'une fut publiée par Izambard lui-même beaucoup plus tard, dans la *Revue européenne* en 1928,

celle de Rimbaud en mai 1871. La structure de la lettre d'Izambard est parallèle à celle de la lettre du 13 mai, prenant à son tour la forme d'un diptyque : lettre puis poème, prose puis vers. L'enseignant y accuse le jeune lycéen d'écrire des absurdités, puis propose un pastiche du « Cœur supplicié » visant à montrer qu'il est « fort simple » d'écrire de tels poèmes (« être absurde, c'est à la portée de tout le monde »)<sup>1</sup>. Le commentaire en prose est plus intéressant que le pastiche. Ce dernier n'épingle en effet, de manière assez facile, que la dimension para-baudelairienne (« l'école Baudelaire », écrit Izambard) d'une esthétique de la laideur et de la souillure – qu'Izambard pasticheur taxe visiblement de complaisance dans l'abject<sup>2</sup> : « Voici venir l'ère des pourritures, etc. ». (Il est vrai que les « sursauts stomachiques » du « cœur » poétique crachant ses vers s'accordaient parfaitement avec l'image – véhiculée par une grande partie de la critique et des aliénistes – de poètes post-baudelairiens occupés à « vomir de l'ordure »<sup>3</sup>.) Le commentaire en prose, plus lacunaire, stigmatise quant à lui la nouvelle pratique poétique du jeune Rimbaud comme relevant d'une véritable pathologie du discours. Tout se trouve alors rabattu sur un registre biologique : « de ce croisement naît avant terme un tout petit fœtus », résume Izambard, avant de conclure : « prenez garde, avec votre théorie du *voyant*, de finir vous même en bocal, monstre au

---

l'autre est une version manuscrite longtemps détenue par Rodolphe Darzens (citée par J.-J. Lefrère, *Les saisons littéraires de Rodolphe Darzens*, Paris, Fayard, 1998). Les trois versions, et leurs différences, sont commentées par S. Murphy dans son article « Le cœur parodié : Rimbaud réécrit par Izambard », in *Ps*, n° 15, 1998, pp. 49-66. Voir aussi S. Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit., pp. 310-313.

<sup>1</sup> G. Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, éd. cit., p. 33 (voir aussi p. 182). Brunetière écrivait des symbolistes : « il n'y a rien de plus facile que d'écrire inintelligiblement » (*Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p. 152, nous soulignons), et Nordau, à propos de Maeterlinck : « Rien ne serait plus aisé que de composer, sur le modèle de ces "poésies", d'autres pièces qui dépasseraient même celles de Maeterlinck, celle-ci par exemple : *Ô fleurs !...* » (*Dégénérescence*, trad. citée, t. I, pp. 407-408, nous soulignons) : suit un poème de Nordau lui-même qui parodie les *Serres chaudes*. Comme chez Izambard, donc, la dénégation de valeur passe ici par le double biais d'une accusation de facilité et d'une sorte de démonstration par l'absurde sous la forme d'un pastiche à charge.

<sup>2</sup> C'était une des accusations principales formulées lors du procès des *Fleurs du Mal*, mais c'est aussi un lieu commun de la critique médicale de la poésie nouvelle. Voir par exemple : « Depuis plusieurs années, par suite du goût dépravé du public pour les laideurs de tout ordre, nous assistons à un véritable débordement d'une littérature pornographique... » (J. Chevalier, *Une maladie de la personnalité : l'inversion sexuelle*, Lyon, 1893, p. 256, cité in P. de Saint-Martin, op. cit., p. 281).

<sup>3</sup> Selon l'expression d'É. Laurent, op. cit., p. 94. Baudelaire lui-même concevait l'activité du poète sur le modèle des « ordures soigneusement choisies » à livrer aux lecteurs bourgeois (« Le chien et le flacon »). L'accusation de manier de l'ordure deviendra un *topos* du discours réactionnaire contre les avant-gardes : Hitler stigmatisera encore, dans son allocution prononcée à l'inauguration de la Maison de l'art allemand, l'art occupé à représenter « des estropiés tordus et des crétins, des femmes qui ne peuvent inspirer que le dégoût (...) » (cité in J.-M. Palmier, *L'art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*, op. cit., p. 80). Louis Bertrand, académicien, écrivit de Rimbaud : « Ce rhétoricien met sa vanité à faire le voyou et à lâcher des ordures » (« Arthur Rimbaud ou le rhétoricien pervers », in *Candide. Hebdomadaire littéraire et parisien*, 17 fév. 1927, p. 3). Le même écrivain parle d'« élucubration d'une morne déplaisance » au sujet du « Bateau ivre », et de « nuit complète (...), gâchis érigé en système, (...) démence froide et voulue » au sujet des *Illuminations* (*ibid.*).

Muséum »<sup>1</sup>. Cette double allusion à l'avorton et à une tératologie à la Geoffroy Saint-Hilaire rappelle le rapport de Bruxelles, qui apposait l'étiquette de « monstruosité » à un Rimbaud pareillement mis en « bocal », pour reprendre le terme de Zola à propos de Moréas<sup>2</sup>. Il s'agirait donc d'une poésie à exhiber au regard de la foule, celle du musée (rappelons que Charcot appelait le service des hystériques à la Salpêtrière « [s]on musée pathologique vivant »<sup>3</sup>), de l'exposition universelle ou des cabanes foraines<sup>4</sup> : de là le titre de l'article d'Izambard en 1898, « Comment on devient un phénomène » – entendre : un phénomène de foire, littéralement un « monstre ». Même Remy de Gourmont écrivit de Rimbaud, dans un article célèbre : « Son œuvre demeurera, *tout au moins à titre de phénomène* »<sup>5</sup> et Brunetière, à propos du symbolisme : « Un autre encore, qui fut longtemps l'honneur de cette école, pour ne pas dire le phénomène, M. Rimbaud... »<sup>6</sup>. Pour reprendre deux catégories de Georges Canguilhem<sup>7</sup>, « monstruosité » et « monstrueux », on pourrait dire que la lecture d'Izambard atteste de la résurgence d'une *aisthesis* du monstrueux (le « phénomène » à exhiber) à l'intérieur d'une *épistémè* de la monstruosité (le « Muséum », en tant que normalisation taxinomique de l'anomal).

<sup>1</sup> G. Izambard, *op. cit.*, p. 33. On pourrait comparer de ce point de vue cette réaction d'Izambard à celle qu'aura le critique d'art Henry Trianon, dix ans plus tard, devant la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas, montrée à l'Exposition des Indépendants en 1881 : cette sculpture n'est pour ce critique qu'un « jeune monstre », et il s'écrie : « à quoi ces choses-là sont-elles bonnes dans l'ordre de la statuaire ? Mettez-les dans un musée de zoologie, d'anthropologie, de physiologie, à la bonne heure ; mais dans un musée d'art, allons donc ! » (H. Trianon, « Sixième exposition de peinture par un groupe d'artistes », in *Le Constitutionnel*, 24 avril 1881, p. 2, cité par J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, *op. cit.*, p. 2 ; dans ce cas précis, J. Cheminaud montre que ce qui fait scandale est la proximité perçue par les critiques entre la sculpture de Degas et les moulages scientifiques).

<sup>2</sup> Citation en épigraphe de la présente section. Zola associe la folie (« grammairien *affolé* ») et la monstruosité (« poésie de *bocal* »). Georges Canguilhem a souligné fortement cette proximité épistémique de la monstruosité et la folie à l'époque : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, le fou est à l'asile où il sert à enseigner la raison, et le monstre est dans le bocal de l'embryologiste où il sert à enseigner la norme » (« La monstruosité et le monstrueux », in *La connaissance de la vie* [1952], Paris, Vrin, 1965, p. 172). Voir ce propos d'H. Céard, cité par G. Dessons (*La manière folle*, *op. cit.*, p. 29) : « M. Verlaine a (...) un petit spécimen de la tératologie poétique et intellectuelle (...) Il est sur la limite expresse de la folie ». Sur le fou comme monstre, voir aussi M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. citée, pp. 192-195

<sup>3</sup> Cité in G. Wajeman, *Le maître et l'hystérique*, Paris, Navarin, 1982, p. 145.

<sup>4</sup> De manière troublante, Rimbaud envisagera dix-huit ans plus tard, dans une lettre envoyée du Harar, de se montrer lui-même comme un phénomène à l'exposition universelle : « à la prochaine [Exposition], je pourrai (...) m'exposer moi-même, car je crois qu'on doit avoir l'air excessivement baroque après un long séjour dans des pays comme ceux-ci » (lettre aux siens du 18 mai 1889, citée in G. Macé, « Rimbaud "recently deserted" », dans *Ex libris*, Paris, Gallimard, 1980 [pp. 46-82], pp. 79 sq.). Voir R. Calasso, *La folie Baudelaire*, trad. citée, pp. 367-368.

<sup>5</sup> R. de Gourmont, « Rimbaud », in *Le livre des masques*, éd. cit., p. 112, nous soulignons.

<sup>6</sup> F. Brunetière, article de la *Revue des Deux-Mondes* cité par Catulle Mendès dans son *Mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts (...)*, Paris, Imprimerie nationale et Fasquelle, 1903, p. 252, nous soulignons à nouveau.

<sup>7</sup> Voir G. Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », art. cit. Voir aussi M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, en part. pp. 52-53 ainsi que la thèse d'E. Stead, *Tératogonie et décadence dans l'Europe du tournant du siècle. Le monstre, le singe et le fœtus*, Genève, Droz, 2004. Sur le rapport entre le fou-monstre et le fou-objet de science au XIX<sup>e</sup> siècle, voir B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière*, *op. cit.*, p. 394. Sur l'étiquette de « monstruosité » dans le discours de la critique littéraire et médicale sur Verlaine, voir G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, p. 29.

En 1876, année même où Jules Laforgue et Henri Bergson entraient comme élèves au lycée Fontanes (actuel lycée Condorcet), le proviseur de ce lycée notait dans son rapport annuel sur le professeur d'anglais Stéphane Mallarmé, que la poésie de cet individu était une accumulation de « productions insensées ». À quoi il ajoutait : « Les personnes qui lisent ces étranges élucubrations du cerveau de M. Mallarmé doivent s'étonner qu'il occupe une chaire au lycée Fontanes » (rapport du 31 mai 1876)<sup>1</sup>. Policiers, enseignants, supérieurs hiérarchiques : c'est bien la sanction normative de l'ordre socio-symbolique qui se fait entendre dans ces condamnations. Un Tristan Corbière en était conscient, qui datait un de ses poèmes des *Amours jaunes* (paru la même année qu'*Une saison en enfer*) : « Préfecture de police, 20 mai 1873 »<sup>2</sup>. Lorsqu'on touche à la langue, il y a toujours en embuscade un agent ou un instituteur – un policier du Symbolique – pour vous rappeler à l'ordre. Du reste, Izambard avait lui-même conscience de ce regard de policier des Lettres que Rimbaud lui prêtait ; à propos de la formule « est-ce de la satire, comme vous diriez ? », il écrit : « Ce “comme vous diriez” est une grosse malice, qui ne tend rien moins qu'à m'apparenter à Boileau »<sup>3</sup>. Artaud parlera lui aussi de cette sanction des médecins et des policiers : « Je ne veux plus m'entendre dire par aucun médecin comme cela m'a été dit ici : “Je suis là, M<sup>r</sup> Artaud, pour redresser votre poésie” »<sup>4</sup>. Van Gogh, comme le rappelle Michel Foucault, ne voulait pas avoir à demander « la permission de faire des tableaux à des médecins »<sup>5</sup>.

Arnaud Bernadet a donc raison de souligner le fait que l'article d'Izambard de 1898 « laisse entendre la voix normative du social au détriment de la nouvelle rationalité poétique suggérée par Rimbaud »<sup>6</sup>. Il faudrait cependant dégager exactement *ce qui*, pour ces contemporains, semblait

<sup>1</sup> Note manuscrite présentée à l'exposition « Le symbolisme » à la Bibliothèque nationale en 1936 et citée dans le supplément littéraire (pp. 5-7) du *Figaro*, Paris, samedi 27 juin 1936.

<sup>2</sup> C'est le poème liminaire du recueil, « Ça » (*Les Amours jaunes* [1873], éd. C. Angelet, Paris, L. G. F., 2003, p. 42).

<sup>3</sup> Cité par G. Schaeffer à propos de la lettre du 13 mai : *Lettres du voyant*, Genève et Paris, Droz-Minard, 1975, p. 128.

<sup>4</sup> A. Artaud, lettre à Jean Paulhan du 27 février 1946, in *Lettres écrites de Rodez. 1945-1946 (Œuvres complètes, t. XI)*, Paris, Gallimard, 1974, p. 179.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. citée, p. 662.

<sup>6</sup> A. Bernadet, *L'invisible et l'inouï*, op. cit., pp. 20-21. Voir aussi p. 16 : le rapport de police belge fait d'abord et avant tout « le procès d'une valeur (littéraire) comme lieu de réinvention des valeurs (sociales) ». G. Dessons écrit à propos de la pathologisation de l'art : « le décret d'aliénation agit comme une réponse conservatoire et conservatrice à la question de l'altérité telle que la pose la pratique artistique, une sorte de réflexe de défense contre le déplacement subjectif » (*L'art et la manière*, op. cit., pp. 178-179 ; voir *La manière folle*, op. cit., p. 19 : « le point de vue de la manie (...) qualifie d'acte de folie tout comportement et toute production ne rentrant pas dans les catégories artistiques prédéfinies et assignées par la culture officielle », et p. 22 : « la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tire la sonnette d'alarme de la décadence de l'homme parce qu'elle refuse de se reconnaître dans le déplacement anthropologique initié par les pratiques artistiques qui lui inventent une utopie »). Un essai récent de Philippe Godin (*Asphyxiante santé. Réévaluations esthétiques de la maladie*, Paris, L'Harmattan, 2008) est en partie

proprement ir-rationnel dans cette « nouvelle rationalité ». Or la réponse d'Izambard peut fournir pour nous une première piste de recherche : pour le professeur de rhétorique, ce qui est pathologique ici, – au-delà d'un supposé intérêt, prêté à Rimbaud, pour la surenchère<sup>1</sup> – c'est d'abord la disparition de la représentation, à savoir le fait que le texte ne s'attache plus à construire une image, à *faire tableau*. Le diagnostic de folie se porte donc sur la poésie à cet instant où elle délaisse un régime de sens et de langage – l'ordre de la représentation – considéré comme le seul possible<sup>2</sup>. Rompre avec la représentation, c'est rompre le pacte même de la poésie, les attentes de lecteurs pour qui cette dernière doit avant tout s'attacher à *peindre*.

---

consacré à l'analyse de cette réaffirmation de la norme devant l'écart esthétique : ces discours réactionnaires ont tous en commun « l'idée que l'abandon de certains repères normatifs (en art ou en politique), qui tournent autour de la figure du père, de la tradition, de la conformité à certains modèles, se paye d'une nécessaire émergence de monstruosité, de folies, de violences, dont on ne pourra pas se défaire sans un retour à l'ordre ancien » (p. 19). A. Bernadet note quant à lui : « Inutile de souligner davantage ce qui apparente le discours d'Izambard à la politique contemporaine des appareils répressifs » (*op. cit.*, p. 20 ; sur cette question de la répression, voir G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, pp. 22-24 et p. 238, n. 19).

<sup>1</sup> C'est là encore un *topos* du discours pathologisant sur la littérature. É. Laurent écrit, à propos des aliénés de Sainte-Anne et des poètes décadents : « On sent chez eux le besoin invincible de se singulariser » (*La poésie décadente devant la science psychiatrique*, *op. cit.*, p. 120). La critique conservatrice hésite souvent, devant ces poèmes illisibles, entre l'accusation de démence et celle de fumisterie : entre folie réelle et feinte. De là l'ironie de la formule de Wyzewa dans son article sur Mallarmé : « M. Mallarmé est-il un fou ou un mystificateur ? » (*La Vogue* le 18 avril 1886, cité in *Mallarmé. Mémoire de la critique*, *op. cit.*, p. 99). Vittorio Pica fustige « l'inepte légende qui de Stéphane Mallarmé, (...) fait une manière de fou ou de mystificateur » (in *ibid.*, p. 141 ; voir également *ibid.*, p. 183). Voir aussi P. Lalo, « Au Jour le Jour – Stéphane Mallarmé », in *Le Journal des Débats*, 11 septembre 1898, cité in P. Hambly éd., *Mallarmé devant ses contemporains. 1875-1899*, Adelaïde, University of Adelaïde Press, 2011, p. 110). M. Peyrot pose la même alternative à propos de Laforgue (« Symbolistes et décadents », art. cit., p. 140), et Maupassant à propos de Rimbaud (« La nuit », in *La Vie errante* [1890], Paris, Conard, 1909, p. 21). Certains optent pour la première solution, celle de la folie pure, mais beaucoup penchent pour la solution fumiste – ainsi P. Z. à propos des *Complaintes* de Laforgue (*Le Livre*, 10 novembre 1885, cité in H. Scepti, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, *op. cit.*, pp. 219-220), Brunetière à propos de l'audition colorée (*L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1895, t. II, p. 255) ou E. Picard à propos d'« Après le déluge » (article in *L'Art moderne*, Bruxelles, 10 oct. 1886, cité par O. Bivort in *Ps*, n° 15, 1998, p. 6). Sur cette alternative – soit folie soit fumisme – voir B. Sarrazin et D. Grojnowski, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990, p. 20 ; sur les enjeux de cette double disqualification, voir G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>2</sup> Voir notamment J.-L. Cabanès : « La crise du signe, plus largement la crise de la représentation qui caractérise les doctrines esthétiques de la deuxième moitié du siècle est (...) interprétée non seulement comme un symptôme évident de la dégénérescence de l'art et de l'organisme même des artistes, mais encore comme une mise en cause des valeurs à partir desquelles, selon Nordau, une société affirme légitimement son organicité » (« Nordau lecteur de Lombroso », art. cit., p. 7). Organicité mise à mal à la fois par la crise du signe et par celle, corrélative, de la syntaxe : c'est ici l'écriture décadente comme *décomposition*, telle qu'analysée par P. Bourget (nous abordons cette question plus bas), qui est en cause.

## II. C. 2. b. Défigurer le tableau : l'image en défaut et l'image en excès

Et le nez du bonhomme où s'allume la laque  
Renifle aux rayons, tel qu'un charnel polypier.

(Arthur Rimbaud, « Accroupissements »)<sup>1</sup>

Je veux que ce bras durci ne traîne plus *une*  
*chère image*.

(Arthur Rimbaud, « Ouvriers »)<sup>2</sup>

Dans la tradition occidentale, qui pense la poésie comme peinture parlante (selon le célèbre aphorisme de Simonide que rapporte Plutarque), la poétique du texte repose sur la *mimèsis*. Contrairement à une certaine idée reçue, ce dernier mot ne renvoie nullement à une reproduction du réel mais bien à une « construction », celle d'un *muthos*<sup>3</sup>. Aristote décrit une telle construction comme l'édification d'un tout cohérent (le *muthos* est « liaison systématique des actes » : *ê sustasis* – ou *sunthesis* – *tôn pragmatôn*<sup>4</sup>), d'une totalité organique, qui tienne toute seule. Les métaphores de l'animal, qu'on trouve dans la *Poétique*, ou de la « machine » (métaphore utilisée également

---

<sup>1</sup> R, 123.

<sup>2</sup> R, 299.

<sup>3</sup> Pour échapper au contresens de cette idée d'imitation, Dupont-Roc et Lalot proposent de traduire *mimèsis* par « représentation » (au sens de « construction »). Ricœur, lui, avance le terme de « fiction ». Sur le contresens mentionné, voir par exemple G. Dessons, *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995, ch. 1, en particulier pp. 23-27.

<sup>4</sup> Aristote, *Poétique*, 50 a 5 et 50 b 22.

dans le jargon des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle, pour parler d'un tableau) attestent de l'importance de cette idée qu'un poème est d'abord l'édification d'une totalité à la fois organisée et complète<sup>1</sup>.

Cette conception du poème comme tout articulé se traduit aussi par une certaine théorie et pratique de l'image. La *mimèsis* n'est pas imitation d'un réel extérieur, elle est plutôt *production* d'un tableau. Il ne s'agit donc pas de référent (dans la « réalité ») mais de référencialité au sens où tout poème doit avoir pour finalité la construction d'un corrélat visuel du discours, production pour (et par) le lecteur d'une image visuelle qui soit une sorte d'être hybride entre texte et image<sup>2</sup>. La quintessence d'un tel fonctionnement textuel est le dispositif de l'*ekphrasis*, description *in absentia* d'un objet visuel (dont le modèle classique est la description du bouclier d'Achille au dix-huitième chant de l'*Illiade*). Pour que cette économie de la représentation fonctionne, un poème ne doit pas seulement édifier une image, il faut que l'image qu'il construit soit sans faille ; c'est ainsi que Fontanier, par exemple, précise au sujet de l'art mimétique de la poésie : « ce que nous dirons de la Description en général, c'est qu'elle consiste à *exposer un objet aux yeux*, et à le faire connaître par le détail de *toutes les circonstances* les plus intéressantes (...) »<sup>3</sup>. Et Marmontel, déjà, résumant toute cette économie millénaire de la mimèsis, écrivait qu'

En poésie et en éloquence, la description ne se borne pas à caractériser son objet ; *elle en présente le tableau* dans ses détails les plus intéressants (...). Si la description ne met pas son objet sous les yeux, elle n'est ni oratoire, ni poétique<sup>4</sup>.

Aristote soulignait le fait qu'un discours vise d'abord à faire venir pour l'auditeur une certaine manifestation, une représentation sous forme d'image. Les conséquences techniques de cette proposition occupent une grande partie du troisième et dernier livre de la *Rhétorique*. « La phrase ne fera pas son office, si elle ne *montre* pas », explique Aristote<sup>5</sup>. En effet, précise le philosophe

---

<sup>1</sup> Pour la métaphore machinique et les enjeux poétiques de sa remise en question, voir notamment D. Sangsue, *Le récit excentrique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 59. La métaphore organique de l'œuvre comme animal traverse l'histoire de la poétique occidentale comme l'ont souligné Barthes (« L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Communications*, n° 16, 1970 [pp. 172-223], pp. 217 et 222) et J. Svembro (« La découpe du poème », in *Poétique*, n° 58, Paris, 1984, pp. 215-232).

<sup>2</sup> C'est ce que Liliane Louvel appelle « tiers pictural ». Voir *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, P. U. R., 2010.

<sup>3</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours* (1821-1827), Paris, Flammarion, 1977, p. 420, nous soulignons. Voir pp. 420-433, « Figures de pensée par développement » ; voir aussi « Hypotypose », pp. 390-392 : l'hypotypose est comme la quintessence de la description, le moment où « une description » se « fait (...) image » (p. 390).

<sup>4</sup> J.-F. Marmontel, « Description », in *Éléments de littérature* (1787), *Œuvres choisies de Marmontel*, Paris, Verdière, 1825, t. VIII, second volume des *Éléments*, p. 119, nous soulignons.

<sup>5</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, ch. 2, 1404 b 1 (on remarque que la citation de Marmontel donnée ci-dessus – « si la description ne met pas son objet sous les yeux, elle n'est [point] poétique » – démarque ce passage d'Aristote). Nous citons ici une traduction datant de l'époque de notre corpus, celle de Norbert Bonafous, de 1856 (*La rhétorique d'Aristote*, Paris, A. Durand, 1856, p. 297 ; nous soulignons). P. Chiron donne la traduction suivante :

dans le chapitre sur les subtilités de l'expression (III, ch. 10), il s'agit autant que possible dans un discours de « mettre la chose sous les yeux » (1410 *b* 34). Dans une bonne métaphore, « la scène est mise sous les yeux » (1411 *a* 35) et le choix des termes vise à « faire voir quelque chose » (1411 *b* 13).

Or, une telle pensée de la poésie comme représentation subit dès le romantisme des aménagements importants : contre Batteux – qui voulait sauver le principe mimétique en rabattant l'expressivité sur une mimèse du sentiment –, les romantiques construisirent un lyrisme nouveau fondé sur un principe résolument anti-mimétique<sup>1</sup>. La préface (rétrospective) de 1849 des *Méditations poétiques* de Lamartine, par exemple, est articulée autour de la défense d'un tel postulat : le poème n'est plus mimèse (seconde) mais expression (première, immédiate), non plus représentation mais présence. Pourtant, dans leur pratique de la poésie – mis à part quelques exceptions que l'on trouverait chez Lamartine justement (le « J'ai trop vu... » du « Vallon », qui semble annoncer le « Assez vu » des *Illuminations*, de même que le « ruisseau » du même poème résonne comme un écho par anticipation de la première « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles*)<sup>2</sup> –, les romantiques conservent malgré tout la dimension représentative du poème. En somme, sauf dans quelques rares cas, le poème romantique continue de « faire tableau ». En effet, si la poésie des romantiques ne vise plus nécessairement à produire une *image* au sens strict, du moins demeure-t-elle en quelque façon un  *récit*  – par exemple, une confession. Il en est ainsi dans le poème lamartinien, où la confession en tant que schème discursif vient prendre le relais du faire-tableau, désormais délaissé. Plus précisément : elle y remplit la même fonction organisatrice, de sorte que l'abandon de la *mimèsis* classique se trouve en quelque sorte *compensé* par l'adoption d'une autre structure profonde de l'économie poétique. Chez Baudelaire encore, comme chez Hugo, et plus encore chez ces « seconds romantiques » (Rimbaud) que sont les Parnassiens, tout poème est

---

« Le discours est un signe [*semeion*], de sorte que s'il ne désigne [le verbe est *deloô*, qui signifie « rendre visible », « manifester »] pas, il ne remplira pas sa fonction [*ergon*] propre » (*Rhétorique*, Paris, GF-Flammarion, 2007, p. 430 ; dans la suite de ce chapitre, c'est cette traduction récente que nous citons).

<sup>1</sup> Pour cette raison, nous ne souscrivons pas aux affirmations de D. Grojnowski à propos du romantisme, dans son article sur la représentation chez Rimbaud : « Les *Illuminations* et la représentation », art. cit., p. 104.

<sup>2</sup> « Le vallon » (comme « Le lac » et quelques autres pièces) est un poème qui repose sur l'effacement de toutes les images, en ce sens il constitue une première brèche ouverte dans le régime représentatif de la poésie occidentale ; le poème se construit à partir d'un principe d'effacement : « D'ici je vois la vie, à travers un nuage, / *S'évanouir...* ». Jean-Marie Gleize dit que Lamartine a « détaché la poésie de tout pittoresque » : « il ne peint pas, il musicalise » (*Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, p. 79 ; sur l'éloignement de la poésie lamartinienne par rapport à une écriture visuelle, voir *ibid.*, pp. 44-46, surtout n. 2 p. 44 : « la poésie se fait ici en s'éloignant du visible »). Voir aussi A. Loiseleur, *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005, p. 144 *sqq.*



conçu comme déploiement représentatif. C'est ainsi que la critique hostile aux décadents souligne que Baudelaire, au moins, demeurait *lisible*, et ce justement parce qu'il avait soin de rester peu ou prou du côté de l'image. Tolstoï cite ainsi « Duellum » (la pièce XXXV des *Fleurs du Mal* de 1861) pour remarquer que ce poème demeure malgré tout dans un régime visuel – régime du tableau, de l'image, donc du représentable. Certes, écrit le romancier russe, il n'est « pas un seul poème [dans le corpus baudelairien] qui soit clair et qui puisse être compris (...) sans effort »<sup>1</sup>, mais du moins l'ensemble demeure-t-il – moyennant justement un tel « effort » – dans la sphère de l'intelligible. Or, précisément, ce ne serait plus le cas d'un Mallarmé, si l'on en croit Tolstoï, qui en convoque l'exemple un peu plus loin dans son article. Après avoir cité « *À la nue accablante tu...* », l'écrivain remarque :

Ces vers ne sont pas une exception dans leur incompréhensibilité.  
J'ai lu plusieurs poésies de Mallarmé et elles sont toutes pareilles, en ceci qu'elles sont absolument dépourvues de sens. Quant à ses écrits en prose, tels que *Divagations*, il est impossible d'y comprendre quoique ce soit<sup>2</sup>.

Une rationalité littéraire séculaire se trouve donc mise à mal dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette « modernité » qui commence avec Mallarmé ou Rimbaud – et non avec Baudelaire ou Hugo –, c'est toute une économie du sens et du langage qui se défait. Chez Rimbaud, cette rupture est d'abord un adieu à l'héritage baudelairien et parnassien. Nous importe ici avant tout le fait que ce soit précisément à ce point de rupture que, du côté de la réception, le poème se trouve interprété comme symptôme de démente. Il est vrai que, dans le discours sur la folie au XIX<sup>e</sup> siècle, le discours du fou est par excellence le discours où – pour parler comme Fontanier – le « tableau » n'est pas *complet* (de même Leuret note à propos du langage des fous : « rien de *complet* [...] dans les paroles »<sup>3</sup>), discours où par conséquent se fissure la plénitude de cette « image » qui d'ordinaire est (doit être) le corrélat des mots. Lorsque Jules Lemaître, par exemple, s'avoue sceptique devant la poésie de Verlaine (d'une « bizarrerie malaisée à définir, qui [est] d'*un poète un peu fou* »), c'est justement en raison de l'incomplétude du « tableau » tracé par le poème :

Jadis, quand on traduisait un état mental par une image empruntée au monde extérieur, *chacun des traits de cette image avait sa signification*, et le poète aurait pu rendre compte de *tous les détails* de sa métaphore, de son allégorie, de son symbole (...) [Au contraire, ici,] ni le rapport entre les images et les idées, ni le rapport des images entre elles n'est énoncé.

---

<sup>1</sup> L. Tolstoï, « Les décadents » (traduit par T. del Marmol), in *La Revue blanche*, t. XV, n° 1, Paris, 15 février 1898, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1968 (pp. 251-268), p. 254.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>3</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, op. cit., p. 20.

Les expressions soulignées<sup>1</sup> l'indiquent : on a là comme une paraphrase du chapitre de Fontanier sur les images dans le discours (« le détail de toutes les circonstances... »), mais précisément pour déplorer qu'ici une telle image *n'advienne pas*. Le « rapport » entre images et idées « n'est pas énoncé » – effondrement de l'allégorie –, ni le rapport « des images entre elles » – disparition du tableau. L'unité du discours même se brise en une succession problématique de lambeaux : « voilà des métaphores qui ne se *suivent* guère », déplore Lemaître à propos de la pièce liminaire des *Poèmes saturniens*<sup>2</sup>. Par là, la poésie se rapprocherait dangereusement de la parole folle – Alphonse Esquiros, par exemple, insiste (dans son enquête pour la *Revue de Paris* sur « Les maisons de fous ») sur les *trous* qui grèvent le discours des aliénés qu'il a rencontrés : il parle d'« ellipses énormes », de « transitions brusques »<sup>3</sup>. Les aliénistes insistent quant à eux sur l'« incohérence » du discours du fou<sup>4</sup> : François Leuret, dans ses *Fragmens psychologiques sur la folie*, souligne que les discours des aliénés sont les « composés les plus disparates »<sup>5</sup>. L'aliéniste cite dans un autre chapitre une hallucinée de la Salpêtrière dont les « paroles » sont « entièrement décousues »<sup>6</sup>, ainsi que la lettre d'un patient, ainsi présentée au lecteur : « On trouvera dans cette lettre des transitions brusques qui dépendent de l'incohérence des idées »<sup>7</sup>.

On peut dire par conséquent que le discours aliéné est d'abord un discours mal ajointé, qui ne se referme pas sur une construction générale (« Chez l'homme sain d'esprit, les idées analogues s'enchaînent de manière à former un tout »<sup>8</sup>, écrivait Leuret à la première page de son livre cité). C'est un discours qui ne fait pas – pour reprendre l'expression d'Aristote – système. Or il en est de même, selon les aliénistes et certains critiques, chez les poètes contemporains :

<sup>1</sup> Par nous.

<sup>2</sup> J. Lemaître, « Paul Verlaine... », *loc. cit.*, p. 80.

<sup>3</sup> Cité in J. Rigoli, *op. cit.*, p. 227.

<sup>4</sup> J.-F.-A. Lemoine écrit que « la pensée du fou qui délire est emportée comme par un tourbillon (...) ; s'il parle, la phrase commencée ne s'achève pas, son discours n'est qu'une longue anacoluthie, il fait à peine une proposition grammaticale, les mots s'échappent comme au hasard de ses lèvres ou de sa plume » (*L'aliéné devant la philosophie, la morale et la société*, Paris, Didier, 1862, p. 292, cité in J. Rigoli, *op. cit.*, p. 214). Esquirol écrit à propos d'un dément : « celui-ci écrit perpétuellement, mais ce qu'il écrit est sans liaison, sans suite, ce sont des mots après des mots (...) », ce que l'aliéniste qualifie d'« incohérence » et de « confusion » (*Des maladies mentales*, *op. cit.*, t. II, p. 222). Sur l'incohérence, voir aussi Parchappe, « Symptomatologie de la folie », in *AMP* (2<sup>e</sup> série, t. II, 1850, pp. 1-54 et 232-267 et t. III, 1851, pp. 40-97 et 236-290), 1851, p. 252, et Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, *op. cit.*, p. 25. En 1908, la remarque relève déjà du cliché : « il est à peine besoin de dire que l'incohérence domine dans les écrits en prose ou en vers de tous les déments » (Antheaume et Dromard, *Poésie et folie*, *op. cit.*, p. 272). Voir Rogues de Fursac, *Les écrits et les dessins dans les maladies mentales et nerveuses* (Paris, Masson, 1905, pp. 157-160) sur les différents types d'incohérence dans la démence précoce.

<sup>5</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 3. C'est la première phrase du livre.

M. Jules Laforgue, qui est mort récemment des suites d'une cruelle maladie, fut, de toute la pléiade décadente, celui qui sut le mieux *allier le décousu des mots de la phrase à l'incohérence des idées* (...) Ce sont là les divagations d'un halluciné<sup>1</sup>.

Émile Laurent relie quant à lui la dimension délirante du discours au fait que la plénitude de l'image se trouve mise à mal au profit d'une figuration discontinue, brisant la cohésion et la cohérence du texte : « [le poète] poursuit cette image, mais dans une autre forme, ou mieux dans une autre vision », et ce jusqu'à l'incohérence : « étranges associations d'idées », « brusquement, tout cela passe ; la première image est évanouie » ; « le lecteur attend la suite de l'idée. Le poète s'en moque ; car il le lâche sans autre façon »<sup>2</sup>.

Dans d'autres cas, le régime de l'image se trouve malmené non plus par défaut mais par excès. Mais le résultat est identique : proliférant, les images s'accroissent et bouleversent le « tableau » que réclamait Fontanier. Au lieu d'une image réglée, c'est un « polypier » (pour reprendre l'expression que Taine, théoricien de l'hallucination, utilisait pour définir l'esprit : un « polypier d'images ») proprement monstrueux. Le mot même de « polypier » apparaît dans « Accroupissements » de Rimbaud : « Et le nez du bonhomme où s'allume la laque / Renifle aux rayons, tel qu'un charnel polypier » (R, 123). Ce fonctionnement de l'image poétique – que les surréalistes n'ont pas manqué de lire dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », par exemple – s'apparente comme on le verra à une véritable fabrique verbale de l'hallucination<sup>3</sup>. La prolifération des images détruit ces dernières de l'intérieur : aussi n'est-ce pas seulement de nouvelles fleurs qui se font jour dans ce poème envoyé à Banville, c'est un nouveau régime poétique de l'image. Régime que l'on pourrait appeler frénétique – et on sait que Rimbaud, comme Verlaine, était un lecteur assidu de Pétrus Borel – et qui témoigne d'une certaine esthétique « convulsive » avant la lettre.

Un peu plus tôt, on trouvait déjà un travail de mise en crise de l'image parnassienne dans « Les Assis » (1870-1871). Le traitement de l'image dans ce poème conduit d'un grossissement de

---

<sup>1</sup> M. Peyrot, « Symbolistes et décadents », art. cit., p. 140. Voivenel et Rémond parlent de l'« incohérence douloureuse d'*Une saison en enfer* », œuvre « à peu près délirante » (*Le génie littéraire, op. cit.*, p. 130). Le Dr Lacambre décrit lui aussi les textes du poète comme des textes déments : pour ce médecin, c'est le *rythme* poétique en tant que tel qui est pathologique, folie logée à l'intérieur du langage : « La recherche du rythme poussée à l'extrême tend à faire perdre au poète l'habitude de lier logiquement les idées, c'est-à-dire, au fond, de penser. (...) Rythmer (...) c'est juxtaposer les temps forts et faibles de mots nécessairement décousus : la logique de la pensée est détruite » (*L'instabilité mentale d'Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 49).

<sup>2</sup> É. Laurent, « Poètes et dégénérés », art. cit., p. 444.

<sup>3</sup> Sur le rapport entre l'hallucination et les mots, voir ci-dessous notre chapitre 5.

type caricatural – il s’agit en effet d’un portrait charge, dans une perspective de satire sociale – à une inflation onirique qui finit par abolir le référent premier. Les deux premières strophes proposent un (contre-)blason du corps des « assis », où chaque détail (lunettes, mains, squelettes, pieds) est traité en gros-plan, de manière à mettre en avant de manière violente la laideur et la difformité des bureaucrates :

Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues  
Vertes, leurs doigts boulus crispés à leurs fémurs,  
Le sinciput plaqué de hargnosités vagues  
Comme les floraisons lépreuses des vieux murs ;

Ils ont greffé dans des amours épileptiques  
Leurs fantasque ossature aux grands squelettes noirs  
De leurs chaises ; leurs pieds aux barreaux rachitiques  
S’entrelacent pour les matins et pour les soirs !<sup>1</sup>

L’Assis devient ainsi une espèce zoologique dont le poème dessine la tératologie. Bureaucrate est ainsi pris littéralement, comme un être faisant à proprement parler « corps » avec sa table et surtout sa chaise :

Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges,  
Sentant les soleils vifs percaliser leur peau  
Ou, les yeux à la vitre où se fanent les neiges,  
Tremblant du tremblement douloureux du crapaud.

Et les Sièges leur ont des bontés : culottée  
De brun, la paille cède aux angles de leurs reins ;  
L’âme des vieux soleils s’allume, emmaillottée  
Dans ces tresses d’épis où fermentaient les grains.

Le corps vacille (« Et leurs caboches vont dans des roulis d’amour »), et l’anatomie se détraque : « Et les Assis, *genoux aux dents*, verts pianistes... »<sup>2</sup>. Peu à peu, le poème bascule dans la vision : les Assis deviennent des titans effrayants – « Ils surgissent, grondant comme des chats giflés, / Ouvrant lentement leurs omoplates (...) » – en proie à des crises de convulsion :

Et vous les écoutez, *cognant leurs têtes chauves*  
*Aux murs sombres, plaquant et plaquant leurs pieds tors,*  
Et leurs boutons d’habit sont des prunelles fauves  
Qui vous accrochent l’œil du fond des corridors !<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Copie de Verlaine, R, 155-156.

<sup>2</sup> D. Ducoffre, dans son étude sur ce poème (« Assiégeons “Les Assis” ! », in *Ps*, oct. 2008, [pp. 345-364] p. 348 et p. 362) fait remarquer que l’expression « genoux aux dents » est hugolienne (*Les Chants du Crépuscule*, « Napoléon II ») : « Cette grande figure en sa cage accroupie / Ployée, et *les genoux aux dents* ») : mais il est plus important de remarquer l’usage spécifique qu’en fait ici Rimbaud – dans ce vers, il est question littéralement d’un corps disloqué. Sur les rapports entre poésie, folie et dislocation des organismes, voir ci-dessous notre ch. 6. Sur la perturbation du régime de l’image dans « Les Assis », voir également H. Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, pp. 108-110.

<sup>3</sup> Nous soulignons.

ou encore d'inquiétants praticiens de la magie noire, d'une pharmacopée porteuse de mort :

Puis ils ont une main invisible qui tue :  
Au retour, leur regard filtre ce venin noir  
Qui charge l'oeil souffrant de la chienne battue,  
Et vous suez pris dans un atroce entonnoir.

Les Assis, dont le corps désarticulé devient proprement terrifiant dans son pullulement (« Rassis, les poings noyés dans des manchettes sales, / Ils songent à ceux-là qui les ont fait lever / Et, de l'aurore au soir, *des grappes d'amygdales / Sous leurs mentons chétifs s'agitent à crever* »<sup>1</sup>) s'adonnent alors à des accouplements monstrueux avec leurs chaises, engendrant ainsi une non moins monstrueuse progéniture d'hommes-sièges :

Quand l'austère sommeil a baissé leurs visières,  
Ils rêvent sur leur bras de sièges fécondés,  
De vrais petits amours de chaises en lisière  
Par lesquelles de fiers bureaux seront bordés (...)

La sexualité sénile exacerbée conduit à une vision inquiétante où la métaphore végétale de la dissémination ne relève plus tant d'une esthétique de la caricature que d'une forme de surnaturalisme de l'image<sup>2</sup> :

Des fleurs d'encre crachant des pollens en virgule  
Les bercent, le long des calices accroupis  
Tels qu'au fil des glaïeuls le vol des libellules  
– Et leur membre s'agace à des barbes d'épis.

Ce qui pouvait encore passer pour une forme de naturalisme cruellement réaliste dans les premières strophes devient ici vision surnaturaliste. Tout se passe comme si certaines virtualités sémantiques contenues dans le lexique des comparaisons et métaphores végétales apparaissant au début du texte – « *floraisons* lépreuses », ou encore le terme « s'entrelacent », qui figure peut-être les Assis en plantes grimpantes – *s'actualisaient* ici de la manière la plus violente et la plus littérale : on passe de la métaphore à la métamorphose. Un tel passage implique un abandon de la satire en faveur de la vision. Or le régime de l'image s'en trouve complètement bouleversé : « Tels qu'au fil des glaïeuls... » pourrait sembler introduire une comparaison de type rhétorique, mais en réalité la comparaison articule ici deux éléments qui sont internes à la vision elle-même, les « fleurs d'encres » et le « vol des libellules », reliés par le « berce[ment] » : « Des fleurs d'encre crachant des pollens en virgule / Les bercent, le long des calices accroupis / Tels qu'au fil des glaïeuls le vol

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Nous reprenons une expression d'A. Chevrier qui parle à propos des « Assis » de « surnaturalisme » (« “Les Assis” de Rimbaud vs. “Les Assis” de Jean Richepin », in *Ps*, n° 21, novembre 2006 [pp. 21-27], p. 25).

des libellules ». Le régime de la caricature<sup>1</sup>, qui supposait encore le maintien d'un certain rapport entre un thème et un phore, et par conséquent conservait la position d'un référent (satirisé), est ici supplanté par un fonctionnement autonome des images. Comme dans certains passages des *Chants de Maldoror* à la même époque, l'image non seulement s'enfle et se « boursoufle » (v. 24) jusqu'à prendre des dimensions à la fois épiques<sup>2</sup> et grotesques – « Ils surgissent, grondant [...] / Tout leur pantalon bouffe à leurs reins boursouflés » –, mais surtout s'émancipe par rapport à tout référent, et par là rompt avec le régime classique de l'image rhétorique.

## II. C. 2. c. L'image annulée

... qu'on lise Verlaine ou Laforgue, le dessin se défait (...)

(Dr R. Le Senne, *Traité de caractérologie*)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sur le rapport entre caricature et hallucination chez Rimbaud, voir l'étude de S. Murphy sur « Accroupissements » : « La physiologie d'un obscurantiste voyant », in R. Gantert, P. Labarthe et P. Fröhlicher (éds.), *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, actes du colloque de Zürich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 225-276, repris dans *Rimbaud et la Commune*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 317-366. Sur « Accroupissements » et l'écriture de la caricature, voir aussi P. Rocher, « "Accroupissements" et la poétique de la caricature », in Coll., *Rimbaud « littéralement et dans tous les sens ». Hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 261-280.

<sup>2</sup> S. Bernard écrit que Rimbaud « élève le bureaucrate jusqu'à l'horreur épique » (*Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 377). Voir aussi P. Lapeyre, *Le vertige de Rimbaud*, op. cit., pp. 269-273.

<sup>3</sup> R. Le Senne, *Traité de caractérologie*, ch. « Les nerveux », Paris, P. U. F., 1945, 7<sup>e</sup> éd., 1963, p. 185 : « qu'on lise Verlaine ou Laforgue, le dessin se défait, comme chez Watteau, au profit de la suggestion affective et d'une musique moins architectonique que rêveuse ».

Assez vu.

(Arthur Rimbaud, « Départ »)<sup>1</sup>

Dans « Le cœur supplicié », le grotesque s'articule à une annulation de l'image. Le cas de ce poème de 1871, violemment mis en cause par Izambard dans sa « réponse » citée plus haut, est emblématique d'un régime nouveau de l'écriture poétique chez Rimbaud dès mai 1871, et, du côté de la réception, de l'appréhension de cette nouvelle poétique comme écriture délirante. Certes le poème, par sa métaphorisation du « cœur », ses images physiologiques, l'insistance sur le corporel et la confrontation violente du sujet lyrique poète et du public, apparaît comme une réécriture de Baudelaire. Mais, contrairement à cette grande allégorie des rapports entre poète et monde qu'est « L'albatros »<sup>2</sup>, ici l'allégorie n'aboutit pas. Disparaît en particulier l'ample description de l'oiseau se résolvant dans la comparaison allégorique à la volte du dernier quatrain (« Le poète *est semblable* au prince des nuées... »). En lieu et place de cette description, le poème nous donne une allégorie en miettes. L'image, en effet, ne se constitue jamais vraiment : cœur, bave, poupe, fresques et flots sont comme les esquisses d'un tableau qui n'advient pas – il faudrait même dire : que le poème s'acharne à ne pas faire advenir. La figuration est inchoative, elle-même hoquetante (le mot « hoquet » apparaît dans la version du poème copiée par Verlaine, et qui porte le titre « Le cœur volé ») ou « sursaut stomachique ». Le poème fait achopper le procès de l'allégorisation en brisant le régime rhétorique de l'image<sup>3</sup>, ainsi qu'on va le voir plus précisément.

---

<sup>1</sup> A. Rimbaud, « Départ », in *Illuminations* (R, 296).

<sup>2</sup> Le rapport du triolet de Rimbaud avec ce poème des *Fleurs du Mal* a été souligné par maints critiques à la suite de Mario Richter (*La crise du logos et la quête du mythe*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, p. 47) : Steve Murphy, Yasuaki Kawanabe, etc. – Deux articles récents insistent au contraire sur l'intertexte religieux, et la parodie du Christ aux outrages : voir E. Pantone, « Rimbaud aux outrages », in *Ps*, n° 25, 2014, pp. 18-34, et A. Vaillant, « Rimbaud, poète-pitre », in *Ps*, n° 26, 2016, pp. 15-36.

<sup>3</sup> Voir C. Angelet, « Métaphores et comparaisons » (in A. Guyaux, éd., *Rimbaud 1891-1991, op. cit.*, pp. 63-71), en particulier la conclusion de l'article : « Rimbaud a voulu tourner le dos, à tel moment de sa brève et diverse aventure (...) [à] la pratique, essentiellement baudelairienne, de l'image qui se développe sur deux plans et qui culmine dans le culte de l'allégorie » (p. 69). Plus largement, sur la question du statut problématique de l'allégorie chez Rimbaud, voir P. Labarthe, « Entre verbe et matière, Nerval, Baudelaire, Rimbaud », in *Rimbaud et les sauts*

Dès l'attaque du poème, la représentation se trouve mise à mal de manière crue, avec l'absence d'outil comparant :

Mon triste cœur bave à la poupe  
Mon cœur est plein de caporal.

Jean-Pierre Giusto remarque<sup>1</sup> qu'une pièce comme « Oraison du soir », par exemple, se distingue de celle-ci par l'usage de la comparaison :

*Tels que* les excréments chauds d'un vieux colombier,  
Mille Rêves en moi font de douces brûlures.  
Puis par instants mon cœur triste est *comme* un aubier  
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures.

Dans le système rhétorique de ce dernier poème, reposant sur la parodie, les termes prenaient leur sens à l'intérieur d'un régime figuratif régi par ces mots et locutions pivots – « comme », « tel que » – qui distribuaient le sens propre à chaque unité. Ce régime est nettement baudelairien et rhétorique<sup>2</sup>. Dans « Le cœur supplicié », l'absence d'outil de comparaison opère simultanément une littéralisation – le cœur n'est plus « comme un aubier », il *bave*<sup>3</sup> – et une impossibilité de se représenter *cela* – qu'est-ce qu'un cœur qui bave ? et comment un cœur peut-il se tenir à la poupe d'un bateau ? W. M. Frohock a raison de remarquer de ce point de vue que, lue littéralement, cette strophe s'apparente à une véritable hallucination<sup>4</sup>. De même, le sujet de l'action dont le « cœur » est l'objet n'est jamais spécifié, c'est un « ils » indifférencié.

Il s'agit d'un poème de l'écoeurement, au sens le plus littéral, or l'écoeurement défait ici toute représentation dans l'immédiateté du dégoût<sup>5</sup>. C'est que l'être écoeuré vomit, mais en

---

*d'harmonie inouïs, op. cit.*, pp. 153-167), où « allégorie » est pris dans le sens que le critique donne à ce terme dans son *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (Genève, Droz, 1999).

<sup>1</sup> J.-P. Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, P. U. F., 1980, p. 131.

<sup>2</sup> Le Dr Fretet, lisant ce poème en 1946, fait la remarque suivante : « Parfois la vision est si imprévue que le poète se croit forcé de l'accrocher au texte par “comme” ou par “tel que” : *Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier, / Mille rêves en moi font de douces brûlures* », mais il ajoutait : « Aucune comparaison à vrai dire ; l'image est la réalité » (*L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust, op. cit.*, p. 200).

<sup>3</sup> S. Meitinger le souligne : « *Mon triste cœur bave à la poupe* fait sens par sa seule irruption phonique et sémantique sans référence au mal de mer : il est le malaise même, il ne le représente pas ». Aussi « l'efficace » de chaque expression du poème est-elle « présentative, plutôt que représentative » (« Texte et dérèglement. Approche ontologique de la voyance rimbaldienne », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant, op. cit.* [pp. 51-59], p. 58).

<sup>4</sup> W. M. Frohock, « Rimbaud's Tortured Heart », in *Rimbaud's Poetic Practice*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1963, p. 130. Voir aussi M. Masson, « “Ça ne veut pas rien dire” : “Le cœur supplicié” », in *Ps*, n° 26, 2015 (pp. 37-64), pp. 40-41, 47, 53, etc. – À propos de l'art des fous internés, Lombroso remarque que « l'étrangeté des hallucinations ne contribue pas peu à la bizarrerie » (*L'homme de génie*, trad. citée, p. 294).

<sup>5</sup> Sur le dégoût rimbaldien, nous renvoyons ici aux pages fondamentales d'A.-E. Berger dans la première partie (« Fragments d'une esthétique du dégoût ») de son livre *Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ vallon, 1992, pp. 49-125. À propos du « Cœur supplicié » comme « écriture du dégoût », voir aussi M. Riffaterre, « Rimbaud intertextuel », in *Rimbaud à la loupe, Ps, Colloque n° 2*, 1990 (pp. 93-106), pp. 100-105. Riffaterre lit le poème à partir de deux hypotextes : l'un littéraire (« Causerie » de Baudelaire : « Vous êtes un beau



vomissant il vomit moins l'« objet » de son dégoût qu'il ne se vomit lui-même, l'abjection étant précisément *sans objet* – comme le souligne Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*<sup>1</sup> –, sans autre objet qu'elle-même. C'est cette disparition de tout objet au profit de la présence immédiate du corps révulsé qui donne au poème ce caractère antireprésentatif et antirhétorique<sup>2</sup>. Le poème est donc emblématique d'une poésie qui ne fait plus tableau (S. Meitinger parle très justement, à propos de ces triolets, de poésie « non figurative »<sup>3</sup>) – qui ne fait affleurer la représentation que de manière violemment infléchie et détournée. De même le texte met-il en avant la présence immédiate de son tissu verbal au détriment d'une mimésis qui devient problématique : le dégoût et le hoquet ne sont pas *décrits* mais *écrits*, moins représentés qu'en quelque sorte produits. Aussi le texte se construit-il lui-même comme un véritable ressac : au niveau macrostructural, dans le retour des vers du triolet, et au niveau microstructural, dans les paragrammes qui font se disjoindre et se rejoindre les signifiants – ainsi de la suite [kRp], [kpR] dans le vers « Mon cœur est plein de caporal », ou du heurt des consonnes liquides dans « Leurs insultes l'ont dépravé ». Le texte se présente comme tissu de signifiants qui parasitent plus qu'ils ne construisent la représentation.

De plus, la structure de chaque vers est telle que le texte semble se *désécrire* lui-même, la fin du vers défaisant l'amorce de tableau que traçait le début : « Mon triste cœur... » fait attendre une confession (par exemple, à la Verlaine), mais celle-ci est brisée par la littéralité proprement obscène du second segment : « bave à la poupe ». Plus loin, l'apostrophe lyrique majeure à coloration lamartinienne – « Ô flots... » –, se trouve comme entravée par un adjectif, « abracadabrantesque », dont la sémantique incertaine et la graphie proliférante rendent impossible la représentation. À propos des adjectifs, on remarquera ici que la brisure entre nom et épithète, aussi bien que la grandiloquence cosmique des adjectifs, étaient précisément considérées par les aliénistes comme caractéristique de la grammaire du discours des fous : la « faiblesse de jugement » de ces derniers, affirme par exemple Pinel, « se manifeste (...) par la disconvenance des épithètes

---

ciel d'automne clair et rose... »), l'autre linguistique, le syntagme figé *haut-le-cœur*. Le poème est de ce point de vue un haut-le-cœur à tous les sens du terme : c'est un poème de l'é-cœurement (p. 104). Sur la question du dégoût, voir pp. 102 et 104-105, où le critique montre notamment comment le dégoût travaille la poésie en tant qu'envers symétrique du « beau » (au sens kantien d'harmonie). Sur les enjeux de ce poème, voir également A.-E. Berger, « Lecture de quelques chants d'amour parisiens de Rimbaud », in *Romantisme*, n° 72, Paris, 1991, pp. 61-74.

<sup>1</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980. Voir en particulier pp. 9-39 (et, sur les rapports entre abjection et écriture littéraire, pp. 23, 25-34 et 155-248).

<sup>2</sup> Dans cette expérience du dégoût, le cœur est hors de lui-même, et le sujet extérieur à soi. C'est pourquoi il est important que la première version de ce poème apparaisse juste après la première occurrence connue de la formule « je est un autre ». Mario Richter, dans son article cité, a été un des premiers à insister fortement sur le rapport entre les deux textes ; voir aussi les quelques pages que Shoshana Felman consacre au « Cœur supplicié » et à la question de l'impersonnel dans *La folie et la chose littéraire* (Paris, Seuil, 1978, pp. 105-106).

<sup>3</sup> S. Meitinger, art. cit., p. 58.

qui sont associés aux noms (...) sans ordre et sans discernement et toujours avec des expressions les plus exagérées »<sup>1</sup>. Parchappe remarque plus largement, quant à lui, la « bizarrerie des associations de mots » qui caractérise le discours des fous qu’il traite à l’asile de Saint-Yon<sup>2</sup>. Dans le poème de Rimbaud, cette incohérence volontaire se double d’ailleurs du sémantisme même de certains mots : « abracadabrant », en particulier, lexème formé non pas sur le mot *abracadabra* (renvoyant à la magie) mais sur l’adjectif *abracadabrant* qui signifie justement « incohérent ». Autrement dit, « abracadabrant » ne connote pas la magie mais dénote le délire<sup>3</sup>. Comme on l’a vu chez Verlaine lu par Jules Lemaître, c’est donc ici l’allégorie qui disparaît, laissant la place à cet agencement apparemment mal ajointé qui pour Izambard relève de l’absurdité pure. Une telle « absurdité » est elle aussi considérée par les aliénistes comme étant propre aux productions artistiques des fous : Lombroso note ainsi qu’« un des caractères les plus saillants de l’art des fous est l’absurdité, soit dans les figures, soit dans le coloris »<sup>4</sup>. Et l’absurdité se définit elle-même comme non-cohérence, c’est-à-dire absence de cohésion des éléments :

Ce caractère est particulièrement notable chez les maniaques, grâce à l’association d’idées exagérées, qui supprime les passages intermédiaires, propres à expliquer et à compléter la pensée de l’auteur. Un peintre exécuta une *Noce de Cana* avec toutes les figures bien posées, mais à la place du Christ, il mit un gros bouquet de fleurs<sup>5</sup>.

Le texte de Rimbaud travaille donc sur une discontinuité du discours qui, pour ses contemporains, était considérée comme caractéristique du langage des aliénés (pour Kussmaul, par exemple, il existe une équation sans reste entre grammaire et pensée, pensée et grammaire, de sorte que

<sup>1</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1809, p. 98.

<sup>2</sup> M. Parchappe, « Symptomatologie de la folie », art. cit., 1851, p. 255. Voir aussi, en 1905, Rogues de Fursac : « chaque phrase ou même chaque groupe de phrases pris isolément, présente un sens, l’incohérence n’apparaît que dans l’ensemble » (*Les écrits et les dessins...*, op. cit., p. 159).

<sup>3</sup> Nous ne suivons donc pas l’interprétation scatologique d’A. Vaillant dans son article consacré à la seconde version du poème (« Le cœur du pitre ») : « Rimbaud, poète-pitre », art. cit., p. 21 (mais voir *a contrario*, dans le même numéro de *Ps*, la remarque de M. Masson sur la « folie », p. 57). Le *Trésor de la langue française* définit ainsi le mot *abracadabrant* : « Étrange et compliqué, jusqu’à l’incohérence ou au délire ; totalement incompréhensible » (version électronique, consultée le 7 mai 2014). Pour la catégorie de l’« abracadabrant » cette fois, voir l’article « Décadentisme » publié dans *Le Tintamarre* le 4 juillet 1886 : « Telle expression artistement habillée revêt entre leurs mains inhabiles [celles des poètes « décadents »] des retroussis insensés, des tournures abracadabrantes qui la déforment, qui la répriment, la rendent infirme, horrible, méconnaissable ! » (cité in Debauve, *Laforgue en son temps*, op. cit., p. 226). Voir aussi la réception médicale de Lautréamont : au XX<sup>e</sup> siècle encore, Soulier, dans *Lautréamont. Génie ou maladie mentale ?* (Genève, Droz, 1964), qualifie la célèbre série des « Beau comme... » dans *Maldoror* de « comparaisons abracadabrantes » (p. 58).

<sup>4</sup> C. Lombroso, *L’homme de génie*, III<sup>e</sup> partie, ch. 2, § 15 (« Absurdité »), trad. citée, p. 308.

<sup>5</sup> *Ibid.*

l'incohérence du discours est le signe quasiment pathognomonique de l'aliénation de l'esprit<sup>1</sup>) et ce, dès la première moitié du siècle, par exemple chez Leuret qui parle à propos des écrits d'un patient (le « sieur D... ») d'« idées incohérentes, (...) associations d'idées bizarres, (...) rapprochements de mots ridicules »<sup>2</sup>. Beaucoup de phrases y sont « non seulement contraires à la décence, mais obscènes et ordurières »<sup>3</sup> : on croirait lire une paraphrase du commentaire (et du pastiche) par Izambard du « Cœur supplicié »...

## II. C. 2. d. Le disparate et le non-figuratif

Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau  
donnera tout à fait l'image d'un livre dans  
lequel seraient représentées, semblables à des  
rêves de malade [*uelut aegri somnia*], des  
figures sans réalité, où les pieds ne  
s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y  
aurait pas d'unité.

(Horace, *Épître aux Pisons*)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Voir A. Kussmaul, *Les troubles de la parole* (1874), trad. A. Rueff, Paris, Baillière, 1884, p. 249.

<sup>2</sup> F. Leuret, « Monomanie érotique méconnue par des personnes étrangères à l'observation des aliénés », in *AHPML*, t. III, 1830 (pp. 198-220), p. 219. Anatole France décrivait la poésie de Mallarmé et de ses disciples avec des expressions très proches : « les mots n'ont plus de signification propre, aucune relation nécessaire entre eux. Ils sont vidés de leur sens et déliés de toute syntaxe » (in *Le Temps*, chronique hebdomadaire « La Vie littéraire » du 19 août 1888 citée par B. Marchal in *Mallarmé. Mémoire de la critique*, *op. cit.*, p. 138).

<sup>3</sup> F. Leuret, art. cit., p. 219.

<sup>4</sup> Horace, *Épître aux Pisons* ou *Art poétique* (trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1944), vv. 6-9.

Au-delà de la clinique aliéniste, c'est toute la tradition intellectuelle occidentale qui, de la poétique à la philosophie, associe l'incohérence à la folie. Ce qui est rationnel est *un* : le rhapsodique et le fragmentaire sont synonymes d'irrationalité, comme Kant le remarque à propos de l'« architectonique de la raison pure » : « Sous le gouvernement de la raison nos connaissances en général ne peuvent former une *rhapsodie*, elles doivent au contraire former un *système* ». Aussi le tout est-il nécessairement « un système articulé (*articulatio*) et non pas seulement un amas (*coaceruatio*) ». Tout naturellement, Kant retrouve alors la métaphore aristotélicienne de l'animal : « [le tout] est semblable au corps d'un animal auquel la croissance n'ajoute aucun membre, mais, sans changer la proportion, rend chaque membre plus fort et mieux approprié à ses fins »<sup>1</sup>. Ajouter des membres à un corps organisé, ce serait céder à une logique du monstrueux (Parménide déjà écrivait que ceux qui se fourvoient au point d'affirmer l'existence du non-être sont comme des créatures « à deux têtes »<sup>2</sup>), logique illogique, ridicule et inquiétante à la fois, que stigmatise Horace lorsqu'il explique aux Pisons :

Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes ; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ?<sup>3</sup>

Du côté de la poétique, le composite est donc également rejeté. On n'accouple pas n'importe quoi avec n'importe quoi : logique biogéographique-symbolique à laquelle le poème doit se soumettre sous peine de sombrer dans la chimère<sup>4</sup>, qui est tout simplement une poésie folle. Un poème « où il n'y aurait pas d'unité » serait vraiment extravagant : l'incohérence, en poésie, est moins un attribut du délire que le délire lui-même, le délire du texte « désaccordé » avec lui-même.

<sup>1</sup> I. Kant, *Critique de la raison pure*, II<sup>e</sup> partie : « Théorie transcendantale de la méthode », ch. III, « Architectonique de la raison pure », A 832-B 860, trad. Barni (éd. Alquié, Paris, Gallimard, 1980, p. 690) ; nous soulignons.

<sup>2</sup> Parménide, *Poème*, fragment VI : « Il faut dire et penser ceci : l'être est ; car il est possible d'être, et il n'est pas possible que <soit> ce qui n'est rien. Voilà ce que je t'enjoins de méditer. Car de cette première voie de recherche (*sc.* la mention ou la pensée du non-être) je t'écarte, et ensuite de cette autre aussi, celle que façonnent les mortels, qui ne savent rien, créatures à deux têtes » (D. O'Brien et J. Frère, texte et traduction des fragments du *Sur la nature* de Parménide, in P. Aubenque, éd., *Études sur Parménide*, t. I, Paris, Vrin, 1987, pp. 24-25).

<sup>3</sup> Horace, *Épître aux Pisons*, trad. citée, vv. 1-5.

<sup>4</sup> Sur l'idée de « poème-chimère », voir les remarques essentielles de Bertrand Marchal dans son édition des *Chimères* de Nerval (*Les Chimères. La Bohème galante. Petits châteaux de Bohème*), Paris, Gallimard, 2005, pp. 302-315, et particulièrement pp. 307-308 à propos d'Horace.

Le poème, dit donc Horace, ne doit pas prêter à « rire », comme le font les pitreries des fous. Le bizarre fait rire parce qu'il n'entre dans aucune catégorie, zoologique ni poétique. Rimbaud en est conscient qui envoie le « Cœur du pitre » à Demeny le 10 juin 1871 en le qualifiant de « motif à dessins drôles » (le poème met d'ailleurs en abyme de tels « dessins drôles » : « À la vesprée ils font des fresques / Ithyphalliques et pioupiesques » : R, 353). Esquirol parlait des « dessins bizarres et informes » qui, parmi les « mille extravagances », signalent la manie dans les productions dessinées des patients<sup>1</sup>. Des *dessins bizarres* aux *dessins drôles* s'indique une certaine communauté entre des pratiques qui, pour leurs contemporains, n'étaient pas recevables autrement que comme pathologiques. C'est pourquoi le jeune critique Louis Desprez parlait, à propos des poèmes de Rimbaud cités par Verlaine dans *Les Poètes maudits*, de « rêve biscornu et démentiel »<sup>2</sup>. La folie est ici un passage à la limite dans le regard du lecteur : l'irrégularité (« biscornu ») devient aliénation (« démentiel »). Pour ses premiers lecteurs, la nouvelle pratique poétique de Rimbaud, par sa mise à mal l'économie de la représentation, évoque donc l'aliénation mentale : un poème comme « Le cœur supplicié » n'est pas loin d'être un véritable *charabia*, mot qui apparaît (dans son sens actuel du moins) au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et se trouve fréquemment utilisé par les aliénistes pour désigner la parole de l'aliéné comme discours dépourvu de tout sens et délié de toute réalité (Parchappe utilise quant à lui le terme « baragouinage »<sup>3</sup>). L'équivalent écrit en est le gribouillage, dissolution de la lettre dans le trait asignant : ainsi chez Marcé, qui parle des « barbouillages indéchiffrables » d'un dément de Bicêtre<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Esquirol, *Des maladies mentales...*, op. cit., t. II, p. 207.

<sup>2</sup> L. Desprez, « Les derniers romantiques », in *La Revue indépendante*, juin 1884, cité in Verlaine. *Mémoire de la critique*, op. cit., p. 88. Il est très fréquent que le constat de l'irrégularité mène au diagnostic d'écriture folle : ainsi chez Henri Belliot qui écrit au sujet des décadents et des symbolistes : « Les rimes font place aux assonances. La césure abandonne l'alexandrin qui ne sait plus s'il est poésie ou s'il est prose. Les phrases n'ont plus ni axe, ni pôles, ni extrémité, ni milieu. (...) [C]'est un tohu-bohu général d'insanités à scandaliser Bicêtre ou Bedlam » (« La réaction littéraire », in *L'Observateur*, Paris, 21 avril 1891). L'incertitude (« qui ne sait plus s'il est poésie ou prose ») et le tremblé du texte sont renvoyés à une pathologie du langage.

<sup>3</sup> M. Parchappe, « Symptomatologie de la folie », art. cit. : « Un jeune cordonnier donnait, en parlant, la désinence *a* à tous les mots qu'il prononçait. Souvent, sa conversation n'était qu'un baragouinage en *a*, dépourvu de tout sens » (1850, p. 54). Sur cette question, voir les commentaires de J. Rigoli, *Lire le délire*, op. cit., pp. 318 sq.

<sup>4</sup> L.-V. Marcé, « De la valeur... », article cité, rééd. en volume, p. 27. L. G. Mostrailles (pseudonyme de Léo Trézenik), dans un article de *Lutèce* (n° 192, Paris, 9-16 août 1885), écrivait que « bon nombre de complaints [du volume de Laforgue] sont indéchiffrables » (cité par J.-L. Debauve, *Laforgue en son temps*, op. cit., p. 199 ; nous soulignons). Voir aussi la recension des *Complaintes* dans un article non signé de *La Jeune France*, en septembre 1885 : « Chacune de ces complaints est un véritable rébus ! (...) phrases inextricables, absolument incompréhensibles... » (cité in *ibid.*, p. 203). La catégorie – métaphorique – de l'*inextricable* se retrouve dans plusieurs comptes rendus du recueil, ainsi dans un article de la *Revue moderniste* (n° 8, 30 septembre 1885) : « le livre lui-même est une vraie broussaille pleine d'entortillements inutiles et de bizarres recherches » (cité in *ibid.*, p. 207), ou dans un autre, paru dans le *Paris illustré* (n° 36, 1<sup>er</sup> octobre 1885), qui évoque des « vers étrangement enchevêtrés » (*ibid.*).

Dans cette disqualification du nouveau discours poétique comme usage pathologique du langage, jugement populaire et jugement médical sont en pratique indiscernables<sup>1</sup>. En effet, si le jugement populaire spontané renvoie une telle poésie au langage incompréhensible d'un dément, les lectures médicales aboutissent aux mêmes jugements : dans le discours aliéniste, les troubles de la parole dans la folie sont de plus en plus, à partir des années 1860, pensés comme perte de la capacité du langage à représenter<sup>2</sup> : « On dirait qu'on a *jeté un voile* devant les *yeux éblouis* du poète, écrit le Dr Émile Laurent (psychiatre des prisons) à propos de la progression interne du poème « Les Fleurs » de Mallarmé. Il *ne voit plus*, il parle, mais ce ne sont plus que des sons<sup>3</sup> ». L'opacité du texte (qui « devient obscur et incompréhensible ») est renvoyée à l'opacité de la *vision* de celui qui écrit ; l'image disparaît. Marmontel notait que « si [le poète] a bien vu le tableau de l'action en la décrivant, en la lisant on la verra de même »<sup>4</sup>. Le « défaut » de vision mallarméen renverrait alors à une faille dans l'économie de la représentation et de la textualité, faille qui rend son discours proprement insensé ; aussi le Dr Laurent peut-il conclure de sa lecture des « Fleurs » : « cela est dur et triste à dire : j'ai recueilli autrefois à Sainte-Anne des quantités de vers comme

<sup>1</sup> De même, R. Castel fait remarquer qu'« il n'y a aucune spécificité du langage médical [des aliénistes du XIX<sup>e</sup> siècle] par rapport au discours moral » (« Le traitement moral », art. cit., p. 117). Un exemple parmi cent, choisi dans un article relativement tardif (1910) : « Au risque d'encourir l'accusation de voir de la folie partout, on peut dire, croyons-nous, que Rimbaud (...) ne fut pas un individu normal. Enfant, il était déjà personnel, sceptique, terrible... » (L. Lagriffe, « Un problème psychologique. – Les deux aspects d'Arthur Rimbaud », art. cit., pp. 514-515), et plus bas : « Toutes ces tares, ou, si l'on veut, ces défauts... » (p. 515).

<sup>2</sup> Au XX<sup>e</sup> siècle, une telle pensée de la parole du fou comme disparition de la représentation se trouvera radicalisée, notamment du fait de l'importance prise par le concept de schizophasie. « Il y a schizophasie toutes les fois que, dans une forme quelconque de schizophrénie, le langage cesse d'être utilisé de manière cohérente *et représentative* » (J. Delmond-Bebet, *Essai sur la schizophasie*, Paris, 1935, p. 76, nous soulignons ; voir aussi pp. 22, 93 et 98). Le mot « schizophasie » signifie d'abord (chez Kraepelin, qui forge le terme dans la huitième édition de son *Traité*, en 1910) un langage incompréhensible qui tient à la manière dont sont regroupés les mots (par ailleurs usuels) : il s'agit d'un trouble syntagmatique, qui désigne donc un ensemble de phénomènes d'incohérence chez les déments précoces. On y regroupe peu à peu toutes les anomalies et ruptures de langage (néologismes, paralogismes, jargons, asyntaxie, agrammatisme) qui sont de nature « non neurologique », et qui caractérisent plus particulièrement le discours des schizophrènes. Chaslin parle de « folie discordante verbale » (*Éléments de sémiologie et clinique mentales*, Paris, Asselin et Houzeau, 1912 : voir en particulier les pp. 194-200 et surtout 803-814 – dans la réédition préfacée par G. Lantéri-Laura, Toulouse, Privat, 1998). Mais c'est Delmond-Bebet qui élargit le cadre de la schizophasie à tout usage non représentatif du langage. « L'emploi du langage pour exprimer quelque chose (...) ne se retrouve plus dans un tel assemblage de mots. (...) Tout ceci (...) signifie la perte de l'activité représentative du langage » (Delmond, *op. cit.*, p. 67). La schizophasie est la « perte de l'activité représentative du langage » (Delmond, *op. cit.*, p. 22), ce que Goldstein appelle un trouble du langage représentatif (*darstellende Sprache*, cité in *ibid.*, p. 46). Sur toutes ces questions, voir aussi P. Boyer, *Les troubles du langage en psychiatrie*, Paris, P. U. F., 1981.

<sup>3</sup> É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>4</sup> J.-F. Marmontel, « Description », in *Éléments de littérature*, éd. citée, p. 125.

ceux-là »<sup>1</sup>. Chez Pinel déjà, le langage de l'aliéné se caractérisait par la brisure de l'ordre du dit par rapport à l'ordre du visible, une sorte de schize des mots et des choses :

L'aliéné (...) ignore toutes ses relations avec les objets extérieurs. On observe en lui par ses gestes et ses propos *un autre ordre d'idées que celles que pourraient faire naître des impressions sur les organes des sens* ; et ces idées sans ordre, sans liaison, semblent naître d'une manière automatique (...)<sup>2</sup>.

Pinel cite le cas d'un jeune homme :

J'ai eu beau lui faire différentes questions (...), il prononça sans ordre et sans suite des mots, arbre, chapeau, ciel, etc. *en détournant ailleurs la vue* ; il marmotta ensuite à voix basse des sons inarticulés<sup>3</sup>.

Ces « sons inarticulés » sont donc en quelque sorte la limite vers laquelle tend la parole du dément, suite de mots vides qui ne sont plus articulés à aucun ordre de réalité (Laurent : « il parle, mais ce ne sont plus que des sons »). Dans cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se développe en effet – chez Parchappe, Marcé, Brière de Boismont<sup>4</sup> –, et ce pour la première fois sans doute dans l'histoire de la médecine des maladies mentales, une réflexion sur la *spécificité* linguistique de la parole et de l'écriture des aliénés. Cette spécificité étant le plus souvent identifiée comme utilisation non représentative du langage, on comprend comment une certaine poésie nouvelle a pu être désignée, à partir de Rimbaud et Mallarmé, comme discours dément. Le discours (du) fou est celui qui semble se désintéresser de ce que la rhétorique considère comme l'essence même du discours, à savoir ce qu'Aristote appelle la « mise sous les yeux » (*pro ommatôn poiein* : pro-duire devant la vue<sup>5</sup>). Faisant vaciller la représentation, le discours poétique s'abîmerait donc dans la folie. Le discours *sur* la folie la réduit à un non-sens, qui ravale dès lors tout discours *de* la folie à un pur *flatus vocis* – « c'est de la verbigération pure », prévient ainsi le Dr Laurent à propos d'un sonnet du

<sup>1</sup> É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, *op. cit.*, p. 9. La même idée apparaît chez Fretet (*L'aliénation poétique*, *op. cit.*, p. 67 : « voilà la caricature du poète symboliste, que l'aliéniste rencontre chaque jour au cours de sa visite »), ainsi que chez Rogues de Fursac (*Les écrits et les dessins...*, *op. cit.*, p. 270), qui se réfère sans ambiguïté aux symbolistes : après avoir cité quelques poèmes composés par des fous internés, il conclut : « Peut-être nous objectera-t-on que certains poètes lus du public ou ayant la prétention de l'être ne sont pas beaucoup plus clairs. Nous ne le contestons pas. Nous ferons seulement remarquer que tous les psychopathes ne sont pas internés ». Le chroniqueur Trublot (pseudonyme de Paul Alexis), dans *Le Cri de Paris* du 31 octobre 1886, conclut à la supériorité des fous de Sainte-Anne sur *Le Symboliste* et *Le Décadent* réunis (cité in Debauve, *Laforgue en son temps*, *op. cit.*, p. 230).

<sup>2</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 2<sup>e</sup> édition (1809), *op. cit.*, pp. 78-79, nous soulignons.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 79, nous soulignons. C'est la mise au second plan de la fonction représentative du langage qui est pour Pinel une des caractéristiques les plus prégnantes du discours de l'aliéné, ainsi décrit à propos d'un patient : « parler de la manière la plus incohérente *sur des objets imaginaires* » (p. 79).

<sup>4</sup> Voir M. Parchappe, « Symptomatologie de la folie », art. cit. ; A. Brière de Boismont, « Du caractère de l'écriture... », art. cit. et « D'un des caractères différentiels du suicide des gens raisonnables et de celui des aliénés, tiré des écrits du dernier moment », in *Union médicale*, Paris, 1864-3, t. XXIII, pp. 409-411 ; L.-V. Marcé, « Des écrits des aliénés », art. cit. et « De la valeur des écrits des aliénés... », art. cit.

<sup>5</sup> Voir Aristote, *Rhétorique*, 1386 a 34 et surtout 1411 b 22 sqq.

symboliste Armand Mundel<sup>1</sup>. C'est là réduire la poésie symboliste à ce que Kussmaul – traduit en français huit ans avant l'étude du Dr Laurent – appelait « paraphasie choréique », affection où

le langage coule sans arrêt en mots sans aucun sens, qui donnent à la pensée de celui qui parle une expression erronée et incompréhensible. (...) Tout notre trésor de mots n'a plus de relations régulières avec l'intelligence<sup>2</sup>.

Du côté des beaux-arts, la mise à mal de la représentation – l'abandon progressif du régime figuratif en peinture – est pareillement interprétée, dans les mêmes années, comme démence<sup>3</sup>. Une des réactions les plus intéressantes de ce point de vue est celle du critique d'art Charles Merki, exposée dans un article sur Van Gogh écrit trois ans après la mort du peintre. À visiter une exposition de peinture moderne, écrit le journaliste, on y voit « le maboulisme<sup>4</sup> à sa dernière période », on s'y croirait devant « la besogne d'une confrérie de déments, lâchés tout d'un coup dans l'officine d'un marchand de couleurs »<sup>5</sup>. Ce texte est important non seulement parce qu'il

---

<sup>1</sup> É. Laurent, *op. cit.*, p. 22. À la page suivante, la poésie de Max Elskamp est appelée « purée versiculée ». P. 67, on lit de Moréas : « On en arrive ainsi à faire imprimer, sous prétexte de poésie, des futilités qui ne sont que de la verbigération ». Au sujet des symbolistes en général, cette idée d'un entassement mots vides est lancée dès la préface : la plupart de ces poètes « ne dépassent jamais une incohérente verbigération presque uniquement basée sur les assonances » (p. VI). Nordau parle quant à lui au sujet d'un vers de Gustave Kahn de « charabia fou et entièrement incompréhensible » : « les mots qui composent la phrase forment une écholalie pure ; c'est un alignement de sons similaires qui s'appellent l'un l'autre comme des échos. La psychiatrie nomme cette manière de parler de la "verbigération" » (*Dégénérescence*, éd. cit., p. 170). Voir aussi H. Martin, « Névrose et poésie », art. cit., p. 355. – Sur la verbigération, voir par exemple la définition de Ségla dans sa thèse, *Les troubles du langage chez les aliénés* (Paris, J. Rueff, 1892), p. 38 : « La verbigération consiste en ce que le malade déclame sans cesse, sur un ton pathétique et théâtral, les mêmes phrases souvent d'une portée très vulgaire, ou parfois même des mots totalement vides de sens ». Au départ, « verbigération » est un terme réservé aux catatoniques (voir, *ibid.*, pp. 38 et p. 230 n. 1, citation de Neisser). Au moment où paraît le traité de Chaslin, en 1912, le sens du mot est fermement fixé : « stéréotypie verbale et litanie déclamatoire » (*Éléments de sémiologie et de clinique*, 1912, rééd. citée, 1998, p. 199) ; Chaslin accorde la paternité du mot (all. *Verbigeration*) à Kahlbaum.

<sup>2</sup> A. Kussmaul, *Les troubles de la parole*, trad. citée (1884), p. 240. Voir aussi *ibid.*, pp. 244 sqq.

<sup>3</sup> Sur les rapports entre folie et disparition de la représentation picturale, voir aussi Zola, *Le Docteur Pascal*, ch. I : « Depuis près de deux heures, elle avait repoussé la copie exacte et sage des roses trémières, et elle venait de jeter, sur une autre feuille, toute une grappe de fleurs imaginaires, des fleurs de rêve, extravagantes et superbes. C'était ainsi parfois, chez elle, *des sautes brusques, un besoin de s'échapper en fantaisies folles*, au milieu de la plus précise des reproductions. (...) / – Encore un que tu vas me clouer là ! reprit le docteur en montrant le mur, où s'alignaient déjà des pastels aussi étranges. *Mais qu'est-ce que ça peut bien représenter, je te le demande ?* » (éd. J.-L. Cabanès citée, pp. 48-49).

<sup>4</sup> L'étiquette est fréquente. Le même Merki l'emploie à propos de Rimbaud dans un autre article (chronique « Archéologie, voyages », in *Mercure de France*, Paris, mai 1900, p. 501 : « quelques beaux vers, dont *Le Bateau ivre*, méritant d'être classés dans une anthologie, et des *proses d'un maboulisme peut-être voulu* » ; nous soulignons). Le mot « maboul » vient sans doute de l'arabe *mahbul* qui signifie « fou » (les soldats d'Afrique du Nord l'utilisaient vers 1830, et il passe dans le vocabulaire courant dans les années 1860 – voir C. Paris, « Sémantique et psychiatrie », in J. Thuillier, éd., *La folie*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 350). On trouve aussi parfois « maboulescent », qui avec son suffixe floupettien est à mi-chemin entre la pathologisation et le grand-guignol.

<sup>5</sup> Article paru dans le *Mercure de France* en juin 1893, cité in N. Heinich, *La gloire de van Gogh*, Paris, Minit, 1991 (annexes, p. 230). N. Heinich montre que les accusations de ce critique se développent sous le triple chef du



marque clairement le point où s'articule, dans le métadiscours sur l'art, l'abandon par les artistes de la représentation et la disqualification de leur art comme folie par la critique, mais également en ce qu'il insiste sur la violence presque physique que ces nouvelles pratiques artistiques font subir aux spectateurs contemporains. Le critique souligne surtout, à propos de la peinture de Van Gogh, la quasi-disparition du sujet au profit d'une mise en avant brutale – c'est-à-dire d'abord *brute* – de la matérialité du pigment. L'article évoque les « pâtisseries » de Van Gogh pour railler sa pratique matiériste<sup>1</sup> de la peinture à l'huile et insiste particulièrement sur la violence sauvage du travail du tableau :

Cet homme s'est battu avec ses toiles. Il les a lapidées avec des boulettes de glaise. Il a pris le mortier d'un pot, l'a flanqué devant lui en goûtant la joie de frapper d'un mécréant. De pleines truellées de jaune, de rouge, de brun, de vert, d'orange, de bleu, ayant épanoui le feu d'artifice d'un panier d'œuf précipités d'un cinquième étage, il a porté son affaire sous la pompe en y traçant, les yeux clos, quelques lignes avec le doigt imbibé d'essence. *Il paraît que cela représente quelque chose ; c'est pur hasard, sans doute (...)*<sup>2</sup>.

À un signifié *propre* – aux deux sens du terme – et (donc) nommé-nommable vient se substituer un signifiant trituré, dans un affolement du geste qui est, pour le critique, à mettre au compte d'une folie de l'artiste. De même, en littérature, ce qui semble échapper à la nomination ou à la lisibilité sera perçu comme marque de folie – c'est la lisière par laquelle la poésie touche au chaos : ainsi les textes de Rimbaud témoigneraient-ils, si on en croit un article de 1903, d'une pratique à la limite de la démence, en particulier les *Illuminations*, qui sont un « cahier d'informes notes »<sup>3</sup>. Or l'*informe* est caractéristique des productions d'aliénés ; ainsi le Dr Leroy parle-t-il au sujet de dessins et écrits d'un dément précoce (on dirait aujourd'hui schizophrène) d'« enchevêtrement incompréhensible des lignes, des figures, des écrits disposés dans un véritable chaos »<sup>4</sup>. Et, dans un article de 1891, le

---

mauvais goût, de la fumisterie (ou de l'imposture) et de l'aliénation mentale – « triade stigmatisante (...) : absence de goût, absence de sérieux, absence de raison », résume la sociologue (p. 34). À nouveau, le lien de cause à effet est net entre la mise à mal de la représentation dans l'art et la stigmatisation de ce dernier comme dément.

<sup>1</sup> Sur les enjeux de cette notion de matiérisme en peinture, et ses rapports avec la mise à mal de la représentation et du nommable d'un côté, et avec la catégorie psychiatrique de maniérisme de l'autre, nous renvoyons à G. Dessons, *Rembrandt. L'odeur de la peinture*, Paris, Laurence Teper, 2006. On comparera la topique des accusations de Merki avec ce que Nordau dit des dégénérés artistes : « Il dessinent et peignent comme des enfants qui salissent, de leurs mains polissonnes, les tables et les murs » (*Dégénérescence*, éd. cit., p. 601).

<sup>2</sup> Nous soulignons. Vingt ans plus tôt, ces deux métaphores, culinaire (« pâtisserie ») et psychiatrique (« démence »), se trouvaient déjà, avec le même sens stigmatisant, dans le métadiscours sur la peinture du dernier Turner en Angleterre.

<sup>3</sup> Article non signé, *L'Ermitage*, 1903, cité par F. Ruchon in *Jules Laforgue, sa vie, son œuvre*, Genève, 1924, p. 229, n. 2. Maurice Le Blond, dans un article de 1895, rapproche Rimbaud et Van Gogh comme deux artistes « mystiques » et « sauvages » : « Le Poète redevient un mystique et fruste paysan. Comme un Van Gogh affolé (...) » (« La littérature artificielle », in *Essais de jeunes*, numéro d'août 1895, Toulouse, pp. 145-149).

<sup>4</sup> R. Leroy, « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque », in *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1911, p. 303. Voir L.-V. Marcé, « De la valeur... », *loc. cit.*, p. 26, qui parle de « barbouillage ». Sur ce

Dr Laurent écrit de manière similaire mais cette fois à propos de Rimbaud : « ce n'est pas sans peine que nous avons pu dégager l'idée de ce chaos. Un pas de plus, et nous sommes en pleine nuit, dans le délire informe et sans suite »<sup>1</sup>. En abandonnant la rationalité ordinaire du discours socialement et littérairement admis, le poème fait ainsi affleurer la menace du néant. Menace dont il ne faut pas sous-estimer la dimension politique et sociale (ainsi que nous le verrons plus précisément dans le dernier chapitre de ce travail) : pour ces critiques, le chaos de la toile ou des mots semble en quelque sorte préfigurer – voire hâter – un certain chaos de la société. Hantise de l'effondrement (hantise dont se moque Nietzsche dans *Aurore* : « Le monde fourmille d'individus dangereux » ! Et derrière eux, le danger des dangers – l'*individuum* ! »<sup>2</sup>) et peur de l'anarchisme se mêlent indissociablement au métadiscours sur l'art<sup>3</sup>.

Adolphe Retté parlait de « tohu-bohu de mots extravagant »<sup>4</sup> au sujet du « Tombeau de Richard Wagner » de Mallarmé. C'était là rabattre le sonnet sur un véritable discours fou, en retrouvant, notamment, la formule donc Horatio usait à la fin de la scène du spectre pour qualifier le délire de Hamlet : « Sir, ces mots ne font que ruer en tous sens »<sup>5</sup>. Le poème comme réalisation et

---

mot, voir également l'article de Paul de Saint-Victor dans *La Presse*, au moment de l'exposition des réproposés en 1863 : « Imaginez Goya passé au Mexique, devenu sauvage au milieu des pampas et barbouillant des toiles avec de la cochenille, vous aurez M. Manet, le réaliste de la dernière heure » (cité par J. Lethève in *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, op. cit., p. 23). Les éléments sont déjà en place qui figureront dans l'article de Charles Merki cité plus haut : sauvagerie, chaos, puérité, aveuglement.

<sup>1</sup> É. Laurent, « Poètes et dégénérés », art. cit., pp. 444-445. Le texte commenté est en fait un faux Rimbaud, depuis identifié comme tel (« L'abdomen prépotent des béguignes cornues... »).

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Aurore* (1881), III, § 17, trad. Hervier. Voir la traduction récente d'Éric Blondel : « Cela grouille d'individus dangereux ! Et, derrière eux, le danger de tous les dangers : le fait individuel ! » (Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 157).

<sup>3</sup> À ce propos, voir J.-L. Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso », art. cit., pp. 7-8 : « *Entartung* peut donc se lire à partir d'une double entrée, l'une esthétique et l'autre sociologique. L'art moderne attende au principe de réalité parce qu'il se veut autotélique, parallèlement l'égotisme des créateurs, le formalisme qui les caractérise, sont évoqués comme une négativité anarchisante, susceptible de mettre à mal la cohérence du corps social. (...) La dérive du publiciste hongrois n'est donc pas tant d'exporter dans le domaine de l'esthétique les thèses de Lombroso que de tenter de fonder une sociologie de l'art sur une médicalisation des normes esthétiques ».

<sup>4</sup> A. Retté, « Le décadent », *La Plume*, 1<sup>er</sup> mai 1896, cité in *Mallarmé. Mémoire de la critique*, op. cit., p. 375. De même un article paru dans *L'Art moderne* le 13 novembre 1887 écrivait déjà, cette fois au sujet de Laforgue : « j'entrevois les temps où ce tohu-bohu de mots, ayant cessé de plaire aux seules plaintes, ira envahissant l'épopée, l'ode et les billets de caramel » (cité in Debaube, *Laforgue en son temps*, op. cit., p. 258). Voir aussi cette diatribe du critique Henri Belliot : « Les syntaxes sont *chavirées*, la tête en bas. (...) Les barbarismes *bondissent de tous les côtés*, comme des volées de mouches folles et s'agglomèrent par pelotons dans les cervelles. Les idées éperdues se noient dans les galimatias, et c'est un tohu-bohu général d'insanités » (« La réaction littéraire », in *L'Observateur*, Paris, 21 avril 1891, nous soulignons).

<sup>5</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 5 « *These are but wild and whirling words, my lord* », éd. G. R. Hibbard, Oxford Shakespeare, Oxford U. P., 1987, p. 193.

transformation de la langue, se voit au contraire réduit ici à une destruction de celle-ci. Le discours poétique est lu comme un effondrement du discours.

### II. C. 3. Vers une « poésie qui ne dise rien » : la mise à mal de la discursivité

Non, rien.

(Jules Laforgue, « Complainte propitiatoire à l'inconscient »)

maintenant	il y a des silences	Mais
mots font	aident à faire	et les
silences		les

(John Cage, *Conférence sur rien*)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> John Cage, *Lecture on Nothing* (1959), in *Silence. Lectures and Writings*, Cambridge (Massachusetts), M. I. T. Press, 1961, pp. 109-126, trad. M. Fong sous le titre « Discours sur rien », in John Cage, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 1970 (pp. 66-81), p. 66.

## II. C. 3. a. Recul du rhétorique et mésaventures du discours

On en arrive ainsi à parler pour ne rien dire.

(Dr Émile Laurent)<sup>1</sup>

Selon Mallarmé, la crise de la représentation en littérature est liée à une crise beaucoup plus large, qui frappe la représentation en général – représentation artistique, mais aussi bien représentation politique, économique, etc. –, autrement dit, à une crise des valeurs : valeur de l'argent, valeur des mots, valeur du signe<sup>2</sup>. Prenant acte de cet effondrement, la littérature se veut écriture du rien. Or une telle écriture du rien implique non seulement la disparition du récit (ainsi que le signale la préface du *Coup de dés*, « on évite le récit »), mais, de manière plus profonde encore, la disparition du discours. Pour Émile Benveniste, Baudelaire fut précisément le dernier poète à « tenir un discours »<sup>3</sup> : après lui triomphe ce que le linguiste appelle la « tendance Mallarmé », qui consiste en « l'évanouissement profond de tout message et de l'organisation

---

<sup>1</sup> É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit., p. 63.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers » in *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 204-213, et surtout « La Musique et les Lettres » (*ibid.*, pp. 55-80), tout particulièrement p. 65 ainsi que la note p. 76 (« La vérité si on s'ingénie aux tracés... »). Sur ces questions, voir notamment B. Marchal, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, pp. 366-372.

<sup>3</sup> « Il est / le dernier à tenir un véritable / discours » : É. Benveniste, *Notes sur Baudelaire*, f° 113, éd. C. Laplantine, Limoges, Lambert Lucas, 2011.

syntactique du discours »<sup>1</sup>. Yves Bonnefoy le souligne également dans un article sur Baudelaire : « Pour l'essentiel de leur forme, *Les Fleurs du Mal* appartiennent au discours. (...) Telle est l'énigme de Baudelaire. Le discours, ce lieu verbal que Mallarmé voulut fuir, ce lieu trop fréquenté de notre tradition poétique, reste le sien »<sup>2</sup>. Cet abandon du discours qui marque l'époque – et dont Mallarmé devient en quelque sorte le nom, comme si cette disparition se signait en lui –, Laforgue aussi le remarque au passage, à l'occasion d'une réflexion sur son propre trajet et sur les mutations de son écriture, dans une lettre souvent citée à Charles Henry, datant de 1882. Le poète associe en effet dans cette lettre l'écriture mallarméenne et la disparition d'une poésie didactique et éloquente : « Après avoir aimé les *développements éloquents*, écrit-il, (...) je deviens (comme forme) kahnesque et *mallarméen* »<sup>3</sup>.

Comment cet abandon se manifeste-t-il, et quelles en sont les conséquences ? Reprenons le cas de Rimbaud. Comme on l'a dit, la différence entre un poème comme « Oraison du soir » et « Le cœur supplicié » réside dans la disparition du « comme ». L'outil comparant remplissant une fonction intellectuelle de *médiation*, son absence correspond à un refus de toute médiation. Et c'est précisément un tel refus qu'Izambard épingle comme pathologique<sup>4</sup>. (C'était en fait dans cette même tradition que Claudel s'inscrivait – sans le savoir – lorsqu'il reliait l'absence de comparaison et l'*hallucination*, dans la célèbre préface de l'édition Berrichon des *Œuvres* de Jean-Arthur Rimbaud, en 1912 : « chez ce puissant imaginaire, le mot *comme* disparaissant, l'*hallucination* s'installe et les deux termes de la métaphore lui paraissent presque avoir le même degré de réalité »<sup>5</sup>.) Or la médiation, c'est tout simplement le discours : ce qui disparaît avec la médiation, ce n'est pas seulement un étai rhétorique, c'est la discursivité elle-même<sup>6</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une

<sup>1</sup> *Ibid.*, même folio.

<sup>2</sup> Y. Bonnefoy, « *Les Fleurs du Mal* » (1954), repris dans *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 14. Voir aussi les remarques de D. Combe à propos des rapports entre la poésie et le narratif (*Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 9) : « Car le nom de Baudelaire, pourtant considéré comme à l'origine de la "modernité" par [Hugo] Friedrich – ne serait-ce que parce qu'il est l'inventeur du mot – marque bien la fin d'un état de la poétique et de la rhétorique : ceux de Mallarmé et de Rimbaud, en revanche, semblent ouvrir sur une ère nouvelle ».

<sup>3</sup> J. Laforgue, lettre à Charles Henry, fin février ou début mars 1882, L, I, 757, nous soulignons. À propos de l'influence de Mallarmé sur Laforgue, voir notamment D. Wieckowski, « Motifs mallarméens dans *Les Complaintes* », in *Les Complaintes de Jules Laforgue*, éd. D. Delas et F.-C. Gaudard, Paris, Ellipses, 2000, pp. 60-68.

<sup>4</sup> Cf. M. Peyrot, « Symbolistes et décadents », art. cit., p. 128 : « Stéphane Mallarmé (...) eut la science de rendre son vers plus inintelligible encore, en supprimant l'énoncé même de la comparaison ».

<sup>5</sup> P. Claudel, « Préface aux *Œuvres* d'Arthur Rimbaud », édition de P. Berrichon, 1912, repris in *Positions et propositions. I*, dans *Œuvres complètes*, vol. XV, Paris, Gallimard, 1959, p. 82.

<sup>6</sup> Le Dr Lacambre le souligne à sa manière dans sa thèse sur Rimbaud : « Penser, comme l'a dit Kant, c'est unir et lier » (*op. cit.*, p. 49). Or, Rimbaud, en poussant « à l'extrême » la « recherche du rythme », a perdu « l'habitude de lier logiquement les idées, c'est-à-dire, au fond, de penser » (*ibid.*). Il s'agit en fait ici d'un pur et simple plagiat,

« métaphore » par opposition à une « comparaison » (Aristote remarquait qu’au point de vue rhétorique elles sont pour ainsi dire la même chose<sup>1</sup>) : on ne peut plus opposer comparaison et métaphore comme deux *figures* – l’une avec outil comparant, l’autre sans –, car ce serait précisément rester dans le cadre rhétorique<sup>2</sup>. L’opposition ne se situe pas entre la présence ou l’absence du mot « comme », mais entre la possibilité et l’impossibilité du « comme » en général, et par là de la poésie comme *discours*. C’est ici l’économie même de la rhétorique qui se trouve défaite, et avec elle tout le régime séculaire de la poésie qui indexait cette dernière sur l’éloquence.

La lecture textualiste célèbre de Rimbaud par Jean-Louis Baudry insistait, en 1968, sur l’abandon de la *rhétorique* par le poète, dans une rupture que le critique de *Tel Quel* désignait, en reprenant le concept d’Althusser, comme « coupure épistémologique ». Baudry, cependant, plaçait cette coupure plus tard dans la production rimbaldienne : non au printemps 1871, mais dans les derniers poèmes en vers, donc en 1872<sup>3</sup>. Le travail théorique et poétique de la lettre du 13 mai 1871 (et du poème qui s’y enchâsse), non moins que la réaction scandalisée d’Izambard devant ce travail, inviteraient à avancer dans le temps cette rupture rimbaldienne avec l’économie de la rhétorique<sup>4</sup>.

---

par Lacambre, d’un article souvent cité (notamment par Nordau, Antheaume et Dromard, etc.) de J.-M. Guyau, « L’esthétique du vers moderne », in *Revue philosophique*, t. XVII, p. 264-265 ; dans l’article de Guyau, le reproche s’adresse aux disciples de Banville (« penser, [...] c’est unir et lier. Rimer au contraire, c’est juxtaposer des mots nécessairement décousus [...] La logique de la pensée est détruite pour être remplacée par le hasard de la rencontre des sons »).

<sup>1</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 1406 b 20 sq., 1407 a 11 sq. et 1410 b 15 (voir trad. de P. Chiron citée, respectivement pp. 443 et 445-446 et 471). Voir aussi 1412 b 34 sq. (pp. 483-484).

<sup>2</sup> Voir à nouveau C. Angelet, « Métaphores et comparaisons », art. cit. L’article de J. Plessen consacré au même sujet (« La métaphore chez Rimbaud », in *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XXI, n° 2, Strasbourg, 1983, pp. 199-214), pose bien les problèmes, mais me semble moins convaincant lorsqu’il conclut (voir pp. 211 et 214 notamment) à une métaphoricité généralisée chez Rimbaud. Yoshikazu Nakaji (« Rhétorique performative. Comparaisons et métaphores chez Rimbaud », in *Rimbaud et les sauts d’harmonie inouïs*, op. cit., pp. 39-64) parle plus justement de « métaphore non-rhétorique » (p. 49), car liée à la métamorphose (les *Illuminations* sont pour Nakaji des exemples de « résistance à la rhétorique » : p. 61). Sur les problèmes de la rhétorique rimbaldienne, voir également M.-J. Rustan, « La rhétorique de Rimbaud », in *Cahiers du Sud*, n° 326, Marseille, 1954, pp. 114-126 ; C. Angelet, « À propos de Rimbaud : comparaison, métaphore, identification », in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. X, Heidelberg, 1986, n° 1 et 2, pp. 116-130 et G. Kliebenstein, « Figure de l’analogie : une “métaphore” insistante », in *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer*, Neuilly, Atlande, 2009, pp. 201-203.

<sup>3</sup> J.-L. Baudry, « Le texte de Rimbaud », in *Tel Quel*, n° 35 et 36 (automne-hiver 1968-1969), rééd. en volume Nantes, Cécile Defaut, 2009 (pp. 21-108), pp. 57 sqq. sur les « derniers vers », et pp. 30, 39, 57, 62 et *passim* sur la notion de « rupture ». L’étude de K. J. Dillman (*The Subject in Rimbaud. From Self to « Je »*, New York, Peter Lang, 1984) considère elle aussi que « Le cœur supplicé » ne s’est pas encore complètement détaché de l’héritage romantique de la « poésie subjective ». Une lecture comme celle de Shoshana Felman, au contraire, insiste sur la « modernité » de ce poème de 1871, et sur l’altération du sujet lyrique et le dépassement de toute problématique du *propre* (propriété et propreté) qui s’y joue : voir *La folie et la chose littéraire*, op. cit., pp. 105-108.

<sup>4</sup> Quitte à ce que, comme chez le Marx des althussériens, il puisse y avoir ensuite des retours en arrière (on serait tenté de dire : de « petites lâchetés en retard »)...

## II. C. 3. b. Laforgue : le discours grevé par le « rien »

Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ? Ainsi j'évitais peut-être d'être grignoté comme par un vieux rat rassasié (...). Mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragons.

(Samuel Beckett)<sup>1</sup>

Du côté de Laforgue, il semble que ce qui le rendait « illisible » pour beaucoup de ses contemporains est également l'abandon du régime rhétorique. Un tel abandon est dénoncé par exemple par Edmond Haraucourt, dans la lettre de protestation déjà citée que ce dernier envoya à la rédaction de *Lutèce* après la publication de quelques *Complaintes* de Laforgue :

Quelles étranges machines vous avez publiées dans votre numéro d'aujourd'hui ! (...) Si ça continue, il suffira dans six ans : 1° de n'avoir rien à dire ; 2° de le dire en mauvais vers et en vers faux ; 3° d'écrire comme un javanais : pour être un poète de génie (...) !<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 27.

<sup>2</sup> Cité in R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste*, op. cit., pp. 35-36. Voir aussi J.-L. Debaeve, *Laforgue en son temps*, op. cit., p. 198.

On retrouve ce tour (*il suffit de...*), qui devait au XX<sup>e</sup> siècle devenir un lieu commun et qui rappelle la formule d'Izambard (« c'est à la portée de tout le monde ») condamnant la nouvelle pratique poétique rimbaldienne. Mais chacun des trois griefs d'Haraucourt est important<sup>1</sup>. L'accusation d'écrire de « mauvais vers » sanctionne la mise à mal de l'idiome traditionnel de la poésie, autrement dit la brisure d'un certain pacte de lecture : la poésie traditionnelle veut en effet que la poésie ne parle pas une *autre* langue que la langue « ordinaire », mais une langue simplement plus belle et plus ouvrée que cette dernière (comme le dit Barthes, la langue littéraire classique est celle qui s'appuie sur des règles « plus belles », c'est-à-dire « *plus sociales* que celles de la conversation »<sup>2</sup>). Le troisième point, « écrire comme un javanais » (un peu plus tard, un autre critique parlera à propos du volume des *Complaintes* de « vers assez névrosés dont quelques uns sont écrits en petit nègre »<sup>3</sup>), est plus grave encore, car la destruction n'est plus alors seulement celle de l'idiome de la poésie, mais celle de l'idiome tout court. Lorsqu'on « touche » – pour reprendre le terme de Mallarmé – à la langue, on ne touche pas seulement au vers, mais au Symbolique comme tel, à la loi elle-même. La violence de la réponse est à la mesure de la violence de l'affront : malmener la racine du symbolique, c'est faire se dresser le double spectre de la folie et de l'anarchie.

L'accusation la plus grave est cependant sans doute la première des trois formulées par Haraucourt : ces textes, dit le poète outragé, n'ont « rien à dire ». N'ayant plus de sujet, ils remettent en question la discursivité elle-même. Or, jusqu'au romantisme inclusivement, on pourrait dire que la poésie reste dans un paradigme discursif-rhétorique. La poésie est avant tout parente de l'art du bien dire<sup>4</sup>. Non qu'elle soit uniquement un exercice d'éloquence, mais elle demeure du moins le « dire *de* quelque chose ». Ce n'est pas seulement que, historiquement, les belles-lettres trouvent une de leurs origines dans l'éloquence judiciaire ou politique, c'est qu'elles y trouvent leur fondement linguistique : tout texte est d'abord le véhicule d'un contenu, d'un message

<sup>1</sup> C'est la *nature* du reproche qui compte ici, pour sa valeur de symptôme quant à la violence de la langue inventée par les *Complaintes*. Laforgue avait perçu l'importance de cette critique : voir ce qu'il écrit à Gustave Kahn le 28 mars 1885 : « Tu me dis que mes vers ont fait “aboyer” Haraucourt : / Où ? quand ? lesquels ? En quoi ? dans quelles circonstances ? » (L, II, 743). Voir H. Scepti, « La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn », in *Revue de l'Aire*, n° 31 (« Lettre et poésie »), Paris, Champion, 2005, pp. 95-105.

<sup>2</sup> Nous soulignons. « “Poétique”, aux temps classiques, ne désigne aucune étendue, aucune épaisseur particulière du sentiment, aucune cohérence, aucun univers séparé, mais seulement l'inflexion d'une technique verbale, celle de “s'exprimer” selon des règles plus belles, donc plus sociales que celles de la conversation, c'est-à-dire de projeter hors d'une pensée intérieure issue tout armée de l'Esprit, une parole socialisée par l'évidence même de sa convention » (R. Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, rééd. « Points », 1972, pp. 33-34).

<sup>3</sup> Article de 1903 cité par F. Ruchon in *Jules Laforgue, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 229, n. 2.

<sup>4</sup> Voir la mise au point de Barthes dans « L'ancienne rhétorique (Aide-mémoire) », art. cit., p. 182.



linguistique, et par conséquent un poème est toujours un morceau de discours. Dans les évolutions profondes qui touchent la littérature après Baudelaire – avec Verlaine, Corbière, Rimbaud, bientôt Laforgue ou Cros, – la poésie se pense de moins en moins comme « discours ». Elle abandonne le modèle séculaire de l'éloquence (ce que Marc Fumaroli a appelé, à propos de l'époque classique, l'« âge de l'éloquence »<sup>1</sup>), comme le rappelle le célèbre vers de l'« Art poétique » de Verlaine, « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! »<sup>2</sup>. Mallarmé proposait que le poème – le mot, même – soit « disparition élocutoire du poète », et un de ses plus fervents adversaires vit en lui « le dernier des rhéteurs » en ce qu'il fut « précisément, (...) le destructeur de l'éloquence »<sup>3</sup>. Laforgue, au moment où il abandonne sa première manière, et avec elle le régime même du *rhétorique* qui boursoufflait les poèmes du *Sanglot de la Terre*<sup>4</sup>, renchérit sur l'injonction verlainienne, écrivant par exemple à son ami Charles Henry, le 22 mai 1882 : « faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard ! » (L, I, 782), ou encore à Marie Laforgue, le 14 mai 1883 : « Je trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer de l'éloquence » (L, I, 821). Dans une autre lettre, Laforgue paraphrase, dans une parenthèse, la formule citée de Verlaine contre l'éloquence (L, II, 710). Avec cet abandon du modèle historique de l'éloquence<sup>5</sup>, c'est donc aussi un renoncement plus fondamental, non plus simplement culturel – renoncement au *bene dicere*, qui définit la littérature depuis l'époque d'Auguste<sup>6</sup> – mais logique et linguistique – renoncement au *dicere* tout court –, qui se joue : la poésie se coupe de la discursivité entendue comme communication d'un contenu sémantique. Si on peut définir le discours comme le fait de dire quelque chose, il s'agira au contraire pour la poésie de dire le rien – ou de ne rien dire. Avec Mallarmé, Verlaine ou Laforgue,

<sup>1</sup> M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, rééd. Paris, Albin Michel, 1994.

<sup>2</sup> P. Verlaine, « Art poétique » (vers 21), in *Jadis et Naguère* (1884), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2009, p. 85. Dominique Combe rappelle que le père de Rimbaud était l'auteur d'un *Traité de l'éloquence militaire* (D. Combe, *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, p. 70).

<sup>3</sup> M. Le Blond, « Stéphane Mallarmé », *Le Rêve et l'Idée. Documents sur le naturisme*, janvier 1896, cité in P. Hambly (éd.), *Mallarmé devant ses contemporains. 1875-1899, op. cit.*, p. 85.

<sup>4</sup> Sur la place du régime rhétorique dans les poèmes de jeunesse de Laforgue, voir H. Scepi, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, E. N. S.-Éditions, 2007, pp. 160 *sqq.*

<sup>5</sup> M. Fumaroli rappelle que 1885 est une date charnière, puisqu'elle voit la suppression de l'enseignement de la rhétorique dans les lycées français (*L'âge de l'éloquence, op. cit.*, pp. 5 *sqq.* ; voir aussi A. Michel, « Arts poétiques », in *Encyclopaedia universalis*, version électronique, s. d.) : c'est un an après la reprise en volume (dans *Jadis et naguère*) par Verlaine de son « Art poétique », et la parution des *Complaintes* de Laforgue. Laforgue écrit par ailleurs dans des notes sur l'esthétique que « l'art n'est pas un devoir de rhétorique d'écolier » (L, III, 363-364). Le texte de Brunetière, « Apologie pour la rhétorique », est publié cinq ans plus tard (et repris ensuite dans *Essais sur la littérature contemporaine, op. cit.*, pp. 287-310). Barthes retient plus largement comme date de clôture de l'ère de la rhétorique la fin du Second Empire : voir R. Barthes, « L'ancienne rhétorique (Aide-mémoire) », art. cit., p. 174 : « la rhétorique – quelles qu'aient été les variations internes du système – a régné en Occident pendant deux millénaires et demi, de Gorgias à Napoléon III » (voir aussi p. 173 : « du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. au XIX<sup>e</sup> après »).

<sup>6</sup> Voir R. Barthes, art. cit., p. 178.

l'héritage rhétorique se trouve ainsi grevé par un travail du néant. C'est ainsi que chez Mallarmé, le langage poétique (dans un mouvement parallèle à celui que Flaubert opère alors dans le champ du discours romanesque) a pour fonction, en tant que « fiction », de *dire le rien* qui est à son fondement comme au fondement de toute chose<sup>1</sup>.

Mallarmé en revient sans cesse au « creusement » comme figure de cette négativité. « En *creusant* le vers à ce point, écrit-il à Cazalis dans une lettre célèbre, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant... »<sup>2</sup>. Le rien qui est la substance des mots et du monde se découvre dans la pratique poétique elle-même, en tant que celle-ci est elle-même une forme de retranchement, la production d'un vide (à Lefébure, Mallarmé écrit n'avoir « créé [son] Œuvre que par *élimination* »<sup>3</sup>) : creuser le vers. Dans « *Las de l'amer repos...* », le travail poétique comme inspiration inversée, épreuve de l'absence, est une activité de creusement : on fore des trous dans la terre stérile de sa propre cervelle – « (...) ... plus las sept fois du pacte dur / De creuser par veillée une fosse nouvelle / Dans le terrain avare et froid de ma cervelle, / Fossoyeur sans pitié pour la stérilité »<sup>4</sup>, et, comme dans *Hamlet*, c'est toujours en même temps sa propre tombe que l'on creuse. Laforgue, qui a souvent récrit la scène du fossoyeur du cinquième acte de *Hamlet*, médite dans deux « Ennuis non rimés » des *Feuilles volantes* sur un autre type de cavité et de creusement : les caries dentaires. « La rage de dents » (1884), texte étrange et quasiment jamais cité<sup>5</sup>, pourrait en ce sens être lu comme un poème en prose métapoétique et métalinguistique : une réflexion, un « poème critique » (Mallarmé) sur la négativité, ou plus précisément sur la nature et la puissance – rongeuse – du *rien*. Le narrateur affirme d'entrée : « Je vous disais donc que le néant est préférable à l'être », et rêve d'un « oreiller frais où s'anéantir » (L, III, 1061). Les « dents », pour Laforgue, importent précisément par leur absence, le « creux » qu'elles laissent dans le réel : « ... mes joues ne sont point luisantes ni gonflées, écrit-il de Berlin à une de ses correspondantes, mais pâles *et creuses*,

---

<sup>1</sup> L'autre aspect de cette rupture avec le modèle rhétorique chez Mallarmé, aspect que nous n'envisagerons pas ici, est la séparation de l'écriture littéraire avec l'éloquence orale (ou *actio*) : la poésie est avant tout disposition de mots sur une page.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, lettre à H. Cazalis du 28 avril 1866, in *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 297, nous soulignons.

<sup>3</sup> Souligné par Mallarmé. Il s'agit de la lettre célèbre où apparaît la formule « La Destruction fut ma Béatrice » : lettre du 27 mai 1867 à Eugène Lefébure, in *Correspondance complète 1862-1871*, éd. citée, pp. 348-349.

<sup>4</sup> Poème de 1866 (paru dans la livraison du 12 mai du *Parnasse contemporain*), publié dans l'édition de 1887 des *Poésies*, in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal citée, t. I, p. 12.

<sup>5</sup> Il s'agit de deux textes, datant sans doute de 1884. Le premier texte (« Ennuis non rimés, [14] »), sous-titré « Conte d'une nuit blanche d'été » a été publié par Bernard Noël dans *La Traverse*, n° 2, nov. 1969 et repris dans L, III, 1061-1063. Le second (texte [15]), appartenant au fonds Aubry, se trouve à la suite, pp. 1063-1065 : apparenté au premier (les deux poèmes en prose ont en commun la thématique de la carie et l'idée d'un « hôpital » logé dans la bouche) mais sans titre, il date sans doute de la même période.

surtout la gauche (parce qu'on m'a de ce côté-là arraché deux dents) »<sup>1</sup>. La réalité dentaire est une réalité du retranchement – « ... séance chez le dentiste, trois dents *de moins* »<sup>2</sup> – ou de l'interstice – « Puis ça ne fonctionne pas bien, les aliments mal mastiqués vont se loger dans les interstices et c'est une infection malgré tous les cure-dents du monde »<sup>3</sup>. Les dents indiquent la nature « postiche » (L, III, 1064) de toute réalité : « Pourtant les perfectionnements qu'on apporte tous les jours à la prothèse dentaire ! – Des blagues ! » (*id.*). La fin du fragment [15] des « Ennuis » propose une classification des caries : « procédons par ordre ». C'est une sorte de tableau du rien, une typologie des différents modes d'être du néant : équivalent laforguien de la « Table du rien » que Kant dégage à la fin de l'« Analytique transcendantale » de la *Critique de la raison pure* :

Caries – on distingue sept espèces de caries : la calcaire, la perforante, l'écorchante, la charbonnée, la disruptive, la stationnaire, et la carie simulant l'usure. (L, III, 1065)

Cette dernière espèce, néant prenant les apparences d'un autre néant – « simulant l'usure » – est, en tant que simulacre, une sorte de négativité au carré. La carie est un point nodal. Elle permet de comprendre que la négativité n'est pas seulement affaire intellectuelle, mais est éprouvée dans le corps propre. Si les « dents » sont si importantes, c'est qu'elles sont l'organe par lequel l'épreuve du néant vient au sujet lyrique. En *creusant le vers*, on trouve le néant : mais ce néant n'est pas un concept abstrait, il est ancré dans la matérialité de la langue et du corps propre. Aussi les dents et leurs caries occupent-elles la même fonction, chez Laforgue, que la cage thoracique et sa vacance chez Mallarmé : en effet, des deux « abîmes » que ce dernier affirme avoir trouvés au fond de la langue, « l'un est le Néant (...) », mais « *l'autre vide (...) est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longuement* »<sup>4</sup>.

Si le sujet lyrique de « La rage de dents » ne croit guère aux plombages – « Vous me dites (...) de faire plomber mes malades – Comprends pas » (L, II, 1062) –, c'est parce que ces derniers ne sont qu'un piètre masque du vide. Ils dissimulent (mal) le néant :

Oui vous aviez raison, je ferai plomber mes dents – les dents, têtues comme des pierres – Tu es pierre, et sur cette pierre je bâtirai des cathédrales de Douleur avec *des vitraux fardés pour cacher leur anémie* et des rosaces purulentes. (L, III, 1063, nous soulignons)

La texture du réel est chez Laforgue le rien lui-même : de même que chez Flaubert les nappes cachant les tables, ou les vêtements les corps, sont toujours des masques du rien, de même les habits

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à une dame, Berlin, 23 ou 30 décembre 1883 (L, I, 852-853), nous soulignons.

<sup>2</sup> À Gustave Kahn, Berlin, février 1884 (L, II, 691), nous soulignons.

<sup>3</sup> « Ennuis non rimés », texte cité, L, III, 1064.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, lettre à Cazalis, 26 avril 1866, in *Correspondance*, éd. B. Marchal citée, pp. 297-298.

sont pour Laforgue des « vertugadin[s] du Néant »<sup>1</sup>. Le réel se réduit à sa propre apparence et l'apparence est par définition néant : la poésie sera donc elle-même un jeu du néant, un néant au carré, comme l'explique le compte rendu des *Complaintes* écrit par Laforgue lui-même, où l'écriture du recueil est identifiée à de la *poudre aux yeux* : « la langue (...) jette le plus souvent de la poudre aux yeux » (L, III, 153). Non seulement le néant est le fondement de la réalité, mais il étend sans cesse son empire : le néant croît – ainsi dans « États » (*L'Imitation de Notre-Dame la Lune*) : « Ô nappes du silence, étalez vos lagunes » (L, II, 102, nous soulignons) – et triomphe de tout :

Il y aura partout [des cathédrales] sur les deux hémisphères, mais un jour la terre sera coupée en deux comme un fruit à pépins d'ébène, et sur la charnière du pôle les deux valves, les deux mâchoires d'hémisphères se ramèneront et claqueront leurs cathédrales l'une contre l'autre, claqueront des dents. Ouf ! (L, III, 1063)

Dans ce travail de la négativité qui grève la réalité et la langue, ce n'est plus seulement la question de la référencialité qui est en jeu – comme dans le cas, étudié plus haut, de la représentation – mais bien le plan du *contenu* lui-même. C'est le discours comme tel, et non plus simplement son aptitude à *référer* ou à construire une image, qui se trouve touché. Le postulat ainsi mis à bas est celui qui voulait que la poésie doive d'abord « dire quelque chose de quelque chose » (définition élémentaire d'une proposition, elle-même atome de discours). Car « Narrer, enseigner, même décrire », tenir en somme un discours, certes « *cela va* »<sup>2</sup> mais c'est à autre chose que travaille la poésie. Aussi est-ce le contenu « logique » – le rhème, ou propos – qui est attaqué : la poésie ne se contente plus de refuser de décrire, elle n'a plus même pour horizon de *dire*. Si elle parle, c'est plutôt en ne disant rien, et même pour ne rien dire<sup>3</sup> : « moi, je rêve de la poésie qui ne

---

<sup>1</sup> Selon la formule de la « Complainte des Voix sous le figuier bouddhique » : L, I, 553. Voir l'article de Mireille Dottin-Orsini, « Vertugadin du néant », in *La quinzaine littéraire*, n° 488, juin 1987, pp. 15-16.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 368, nous soulignons.

<sup>3</sup> Voir le livre de F. Dubor sur le monologue moderne : *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, P. U. R., 2004. Au-delà du monologue moderne, l'idée de *parler pour ne rien dire* est centrale à beaucoup d'écritures de la fin du siècle, en particulier chez Verlaine, Cros, etc. La poésie devient une pratique d'évidement. Or, pour les aliénistes, cet évidement du message n'est autre chose que le signe de la dégénérescence dont sont atteints les poètes contemporains : « On en arrive ainsi à parler pour ne rien dire », s'indigne le Dr Laurent (*La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit., p. 63) et Arturo Graf (professeur de littérature à l'Université de Turin) définit les symbolistes comme des maîtres dans « l'art de parler pour ne rien dire » (« Preraffaelliti, simbolisti ed esteti », in *Nuova antologia*, 15 janvier 1897, cité par O. Bivort, « Italie [fortune de Rimbaud en -] », in J.-B. Baronian, éd., *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 333). P. Durand souligne l'importance linguistique et esthétique de cette dimension dans son étude « La folie Mallarmé » : « là où "l'universel reportage" impose de parler pour dire quelque chose, pour exprimer le monde (...), le poème mallarméen parlera apparemment pour ne rien dire » (art. cit., p. 11).

dise rien », note Laforgue<sup>1</sup>. La question n'est pas seulement ici d'ordre esthétique, il s'agit plus fondamentalement d'ontologie du dire. Dans le livre gamma de la *Métaphysique*, Aristote définit le *logos* comme dire, et plus précisément comme le dire *de* quelque chose<sup>2</sup>. Chez Laforgue, il s'agit non pas simplement de ne pas dire, mais de parler *pour* ne rien dire, donc de tordre en quelque sorte le langage contre lui-même. La formulation de Laforgue est importante, car elle met en tension existence et inexistence : alors que l'article définit – « la poésie qui ne dise rien » – pourrait sembler indiquer que cette poésie nouvelle existe déjà (dans un lieu restant à déterminer), le subjonctif « qui ne dise rien » est au contraire l'indice d'une recherche<sup>3</sup>, il engage l'utopie d'une parole qui n'existe pas encore, qui est à fabriquer. Dans le cas de Laforgue, on peut même dire que la poésie se confond avec cette fabrication – ici nommée « rêve » –, avec l'effort pour atteindre une parole libérée du vouloir-dire et du dire lui-même. Dans les « Notes sur Baudelaire », Laforgue voit dans le poète des *Fleurs du Mal* « le premier » qui ait délivré la poésie du *dire* : alors que « les autres (...) *faisaient un sonnet pour raconter quelque chose...* », lui fit des « poésies détachées (...) vagues et sans raison »<sup>4</sup>.

La poésie aura donc pour fonction de parler pour ne rien dire ou pour dire le rien<sup>5</sup>. On serait tenté de préciser : rien que le rien – « Oh ! Oui, *rien qu'un rêve mort-né...* » (« Complainte de la

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Mme Mültzer, 18 juillet 1882 : « Moi je rêve de la poésie qui ne dise rien, mais soit des bouts de rêveries sans suite. Quand on veut dire, exposer, démontrer quelque chose, il y a la prose » (L, I, 792). Sur cette formule de Laforgue, voir le commentaire d'Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, pp. 99 sq. Scepi insiste sur la brisure avec le régime de la parole comme communication : « La poésie (...) circonscrit le lieu où s'élaborent des significations inédites selon les lois internes que la parole libérée des contraintes de la communication immédiate, se fixe à elle-même » (p. 99). Voir également H. Scepi, *Poésie vacante, op. cit., passim*.

<sup>2</sup> Voir B. Cassin et M. Narcy, *La décision du sens. Le livre Gamma de la Métaphysique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1989, rééd. 1998 ; voir aussi B. Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995. Sur le problème du dire chez Aristote et dans la poésie, on se reportera aux analyses de François Jullien dans *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, 2006. Jullien montre comment la pensée occidentale de la parole repose sur le socle aristotélicien d'une triple équation (voir son commentaire de *Métaphysique gamma* in *op. cit.*, pp. 11-33) : la parole est le *logos*, le *logos* est le signifier, et le signifier est le dire d'un seul sens.

<sup>3</sup> Le subjonctif en proposition relative, en effet, indique moins une caractéristique existante dans le monde qu'une « qualité requise » de l'antécédent (J. Damourette et É. Pichon, *Essai de grammaire de la langue française*, Paris, d'Artrey, 1911-1940, rééd. 1968-1971, § 1918) : il sert à effectuer « une sélection de l'antécédent dans une classe définie par cette propriété, *sans qu'il fasse l'objet d'une présupposition d'existence* » (N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002, § 485, p. 338, nous soulignons).

<sup>4</sup> J. Laforgue, notes sur Baudelaire, « Critique littéraire », L, III, 172, nous soulignons.

<sup>5</sup> Voir H. Scepi, « Jules Laforgue et le poème monologue », in *La Licorne*, n° 85 (« Monologuer. Pratique du discours solitaire au théâtre »), éd. F. Dubor et C. Triau, Rennes, 2009 (pp. 155-168), p. 167 : « Oscillant entre deux tentations : “ne rien dire” et “dire le rien”, le monologue moderne rejoint le poème libre laforguien qui compense la ténuité de son propos par l'inflation dispersée d'une parole enroulée sur elle-même, un discours en spirale qui donne le vertige et suscite le rire ». Sur cette dimension de la poésie laforguienne, voir aussi D. Grojnowski, « Poétique du rien », in *Europe*, n° 673, « Laforgue », mai 1985, pp. 48-65. Voir également H. Scepi, *Poésie vacante, op. cit.*, en particulier pp. 204-208. Plus largement, sur l'idée d'écriture du rien au XIX<sup>e</sup> siècle dans ses rapports à la négativité, voir J.-L. Cabanès, *Le négatif, op. cit.*, pp. 170-171.

bonne défunte », nous soulignons). Il faudrait de ce point de vue replacer Laforgue dans une histoire de la modernité « négative », où il trouverait sa place entre Flaubert et Beckett ou des Forêts. Rêver d'une poésie qui (ne) dise rien, c'est proposer un programme de travail sur l'ontologie négative de la langue et de l'écriture, programme de travail auquel une des réponses pourrait être, en 1959, la « Conférence sur rien » de John Cage. Chez Laforgue comme chez Cage en effet, il ne s'agit pas de discourir *sur* le rien en le recouvrant d'une fade théorie, mais d'interroger le rien dans le langage et par le langage, pour tenter de le faire advenir dans l'écriture. Qu'est-ce que ne rien dire, dire le rien, (ne) parler de rien ? Ces questions obtiennent dans la conférence de Cage une réponse en acte, réponse où semble résonner, à un demi-siècle d'écart, les échos de certaines plaintes laforguennes et autres monologues fin de siècle, monologues qui s'apparentent eux aussi à une savante pratique du *rien* – Cabriol écrivait par exemple dans un article de *L'Hydropathe*, à propos de Félix Galipaux : « Monologue, rien, vétille »<sup>1</sup>. Le recueil d'écrits de Cage où est imprimée cette « conférence » est significativement intitulé *Silence*. C'est là précisément le mot dont usait Laforgue pour résumer, à la faveur de sa réflexion sur Baudelaire, la modernité poétique : « La Beauté, (...) le Silence »<sup>2</sup>. Institutions, discoursivités, sciences, les arts eux-mêmes, tous ont en général pour fonction d'occulter le silence : « Tout notre tapage de passions, de discussions, d'orages, d'art, c'est pour par le bruit nous faire croire que *Silence n'existe pas* »<sup>3</sup>. Il n'y a qu'une seule activité qui ne soit pas dupe : la poésie. Le poème seul – Mallarmé : « le silence, seul luxe après les rimes... »<sup>4</sup> –, sera (peut-être) en mesure de rendre au silence son dû, au lieu d'apporter sa pierre à cette entreprise de mystification qu'est l'occultation généralisée du rien. Écrire, ce ne sera donc pas ajouter, mais *retrancher* : creuser mots et choses pour y faire résonner le silence indûment recouvert, et ce

<sup>1</sup> Voir *L'Hydropathe*, 2<sup>e</sup> année-n° 3, 8 février 1880, cité par H. Scepti, « Jules Laforgue et le poème monologue », art. cit., p. 160.

<sup>2</sup> J. Laforgue, notes sur Baudelaire, « Critique littéraire », L, III, 172. Aussi la parole poétique ne demande-t-elle rien plus que de retourner au silence, comme dans la formule blasphématoire « Faites que ce crachoir s'éloigne un peu de moi ! », qui tout à la fois parodie la formule du jeudi saint (Matthieu, 26, 39 et Luc, 22, 41-42) et joue sur l'expression populaire « tenir le crachoir », qui signifie discourir. La poésie devient une parole de la *lacune* : « Mais, même plus de rimes à Lune... / Ah ! quelle regrettable lacune ! » (« Jeux », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 111) : la fin du poème disparaît dans le silence, qui est paradoxalement la seule *véritable* « hymne » à la Lune (elle est en effet elle-même reliée au *rien*). Notons que la Lune est constamment associée au silence chez Laforgue. Dans « Jeux », elle est appelée « Basilique du Silence ». « Silence et Lune », indique lapidairement une didascalie de la « Complainte de cette bonne Lune (« *Exeunt* les étoiles. Silence et Lune » : L, I, 556). Nous verrons au chapitre 5 comment la Lune devient l'astre non plus seulement du silence mais de l'insensé, du non-sens.

<sup>3</sup> *Ibid.*, souligné par Laforgue.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, « Mimique », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 178.

jusqu'à ce qu'épuisé le Silence nous passe par-dessus – comme l'océan se referme sur un bouillonnement de navire sombré, – ou les siècles sur une épopée comme celle de Napoléon, – ou l'espace sur une planète morte<sup>1</sup>.

Les derniers mots de ce fragment indiquent que le silence n'est pas seulement affaire de langage ou d'esthétique, mais revêt chez Laforgue une dimension quasi métaphysique – la comparaison avec « l'espace sur une planète morte » figurant cette ampleur cosmique qu'occupe le silence dans l'imaginaire laforguien. La poétique du silence et du rien a partie liée avec une esthétique et une ontologie, que l'on nommera mélancoliques, où le non-événement l'emporte sur l'événement, et l'absence sur la présence. Comme le souligne Jacques Hassoun, le monde du mélancolique est

celui de l'étouffement asthmatique, du chant interdit, de la musique inopportune, du regard ouvert sur une hallucination d'absence, de l'anorexie, de la rétention, de la mort blanche.

L'image qui conviendrait le mieux à son propos serait celle d'une forteresse murée et comblée de pierres qui monterait la garde devant un effroyable désert où il ne se passerait jamais rien, où aucun événement ne pourrait ni ne devrait se passer (...)<sup>2</sup>.

## II. C. 3. c. Une poétique du non-discours

J'ai vu des poètes infâmes  
Lire des vers sur des tréteaux (...)  
Ils disaient, la voix monotone  
Des *riens*.

(Jules Lafforgue, avocat toulousain)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, notes sur Baudelaire, L, III, 172.

<sup>2</sup> J. Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995, pp. 97-98.

<sup>3</sup> Cet avocat et poète, quasi-homonyme de Jules Laforgue (Debaube a rappelé la confusion fréquente entre les deux, un demi-siècle après l'identification de Lafforgue par Ruchon dans sa thèse), parle dans cette pièce du groupe des

Comment, cependant, dire ce silence ? Paradoxalement, ce ne sera pas – ou du moins pas seulement – en se taisant (« tu n’as pas cru devoir rester coi », précisent les « Préludes » des *Complaintes*), mais bien en parlant, ou plutôt en *répétant* : « Il faut répéter ces choses ! (...) / Et c’est bien dans ce sens, moi, qu’au lieu de me taire, / Je persiste à narrer mes petites affaires »<sup>1</sup>. Parler, c’est donc parler pour rien ou pour presque rien, c’est toujours restituer la parole à son vide premier : *Words, words, words*, selon la formule hamlétienne que Laforgue reprend dans le petit texte intitulé « À propos de Hamlet » (« Loin de Paris, loin de la langue française [...], le 1<sup>er</sup> janvier dernier, je constatais ma présence solitaire à Elseneur, au bord de cette mer dont les flots monotones ont assurément inspiré à Hamlet cette épitaphe sur l’Histoire Humaine : / Des mots, des mots, des mots »<sup>2</sup>). De même, John Cage promet au public de sa conférence de discourir, une heure durant, non seulement sur rien mais pour rien : pour ne rien dire. Le texte de la *Lecture on Nothing* commence tout à fait comme un poème de Laforgue : « Me voici / , / et il n’y a rien à dire »<sup>3</sup>. La traduction française est (inévitavelmente) fautive : la syntaxe du français imposant une négation

---

Hydropathes. Ce poème est cité – avec une attribution fautive à Laforgue – par F. Dubor dans sa thèse, *L’art de parler pour ne rien dire*, op. cit., p. 41.

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Le bon apôtre », *Des Fleurs de bonne volonté*, XXII, in L, II, 192.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « À propos de Hamlet », L, II, 497.

<sup>3</sup> John Cage, *Lecture on Nothing*, trad. citée, p. 66. Un point commun important entre Laforgue et Cage est l’affection que tous deux portent aux espaces interstitiels, où « rien » (ne) se passe. Laforgue s’intéresse aux espaces désertés et marginaux : la banlieue (« L’hiver qui vient »), la gare abandonnée (« Grande complainte de la ville de Paris »), la station balnéaire en morte saison (« Complainte des grands pins dans une villa abandonnée », « Ballade de retour », la description de la ville d’eau dans l’incipit du « Miracle des roses » dans les *Moralités légendaires*), le « lycée en vacances » (« Complainte de la fin des journées »), les « casinos qu’on abandonnent » (« Dimanches » [« J’aime, j’aime de tout mon siècle !... »], *Des fleurs de bonne volonté*, voir la reprise transformée de ce segment dans *Derniers vers*, VIII, « Légende »). De même, Cage relie son « Discours sur rien » à des espaces *négatifs*, par exemple celui du vide provincial (comme dans la « Complainte de la lune en province » : « Ô riches nuits ! Je me meurs, / La province dans le cœur ! ») : « ... un chose / vue / un instant / , / comme // on voit / d’une portière / en voyage / . / Si c’est à travers le / Kansas, / alors, bien sûr, le / Kansas // . / L’Arizona / est plus intéressant, presque / trop intéressant / , / surtout pour un New-Yorkais / qui // s’intéresse / en dépit de lui-même à / tout. / Il sait qu’il lui // faut maintenant le / Kansas qui est en lui / . / (...) C’est comme un verre / vide, / rien que du blé / , / ou // est-ce du maïs / ? / Qu’importe / ? » (Cage, op. cit., p. 67). C’est pour la même raison que Laforgue s’intéresse tant aux « dimanches », lieu ou moment de la *vacance* à tous les sens du terme : voir la problématique de la vacance dominicale étudiée chez Laforgue par Claire White dans sa thèse consacrée au travail et au loisir dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : « Dominical Diversions : Laforgue on Sundays », in *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture. Time, Politics and Class*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 77-116 ; voir aussi le bel article de P. Marty, « Poétique du dimanche », in *Lieux littéraires/La Revue*, n° 1, Montpellier, juin 2000 (pp. 31-71), pp. 43-62 et 69-71 sur Laforgue.



discontinue, il est nécessaire d'ajouter dans la traduction des discordantiels (« ne »), où la négation anglaise se contentait d'un seul mot, *nothing*, qui est aussi le substantif. Autrement dit, pour suivre au plus près le texte de Cage, il faudrait écrire « Me voici / , / et il y a rien à dire » (*I am here, and there is nothing to say*)<sup>1</sup>. Comprenons bien : rien *est à dire* – il y a « rien » à dire – et le locuteur de la conférence, à la manière des Pierrots de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, s'y emploie : « Je n'ai rien à dire / et c'est ce que je dis / et c'est de la // poésie / telle qu'il me la faut / . / »<sup>2</sup>. C'est bien une définition de la poésie<sup>3</sup> qui est donnée ici, comme tout au long de la conférence. Cage, comme Laforgue, se méfie de la poésie ou de la musique qui deviennent trop savantes, car elles risquent toujours d'occulter le néant sur lequel – comme tout langage, quel qu'il soit – elles reposent en dernière instance. De là la critique que Cage formule dans la même conférence à l'égard de la musique dodécaphonique en tant que méthode (« La série de douze / tons / est une méthode, / une // méthode est un / contrôle / de chaque / note // séparément. / Il y a trop de / là là / . / Il n'y a pas assez / de rien »<sup>4</sup>), de là similairement l'intérêt de Laforgue pour la vacuité de la ritournelle (toute chanson est toujours une arabesque de néant : « Sous l'plafond / *Sans fond*, / On y danse, on y danse... »<sup>5</sup>), pour la petite musique entêtante, qui met en valeur le vide, comme dans cette sorte de pièce à chanter qu'est la « Complainte du pauvre jeune homme », précédée de l'indication didascalique « Sur l'air populaire “Quand le bonhomme revint du bois” » :

Crâne  
Riche crâne,  
Entends-tu la Folie qui plane ?  
Et qui demande le cordon,  
Digue dondaine, digue dondaine,  
Et qui demande le cordon,  
Digue dondaine, digue dondon<sup>6</sup> !

<sup>1</sup> Damourette et Pichon montrent, dans leurs célèbres *Essais de grammaire de la langue française* (Paris, d'Arthey, 1911-1940), que les forclusifs ont pour fonction de « classer ce qu'ils expriment hors du champ de ce qui est aperçu comme réel ou imaginable » (§ 2241). Leur commentaire du mot « rien » nous importe ici au premier chef : prenant un énoncé du *Bourgeois gentilhomme* (V, 6), « je ne veux point qu'il me dise rien », les deux linguistes analysent le forclusif comme « scotomisation » : « Les idées touchées par (...) *rien* sont expulsées hors du champ des possibilités aperçues par le locuteur. Que Covielle dise quelque chose à Mme Jourdain est un fait qu'elle se refuse à envisager comme possible (...) » (§ 116).

<sup>2</sup> J. Cage, *op. cit.*, p. 67.

<sup>3</sup> Définition de la musique aussi – rappelons que Cage conçoit sa *Lecture on Nothing* non seulement comme un texte *sur* la musique, mais comme une œuvre musicale à part entière, comme le montrent notamment les indications d'exécution données au performer-interprète dans le paragraphe en italiques qui ouvre le texte.

<sup>4</sup> J. Cage, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Complainte de cette bonne lune », nous soulignons.

<sup>6</sup> J. Laforgue, « Complainte du pauvre jeune homme », précédée d'une sorte de didascalie : « *Sur l'air populaire : “Quand le bonhomme revint du bois”* » (L, I, 602). On remarquera que le motif faustien (« Il prit à deux mains son vieux crâne, / Qui de science était un puits ! ») est ici résolument tiré du côté de la folie : « Crâne, / Riche crâne / Entends-tu la Folie qui plane... ? ». Le « puits de science » devient un tonneau des Danaïdes, trou noir où le savoir et le monde s'abîment, comme la raison du « pauvre jeune homme ». Tout le poème va vers le suicide : *cordon*,

Si la poésie touche à « la Folie », qui « plane » au-dessus des mots, c'est dans la mesure où elle construit un tissu de vide (la folie, que l'étymologie relie à *follis*, vessie ou ballon rempli d'air, est liée au vide : « ... son vieux crâne / Qui de science était un *puits* »), de syllabes abolies, « digue dondaine », et de refrains inanes, « digue dondon ». Aussi la poésie ne se contente-t-elle pas de parler *du* vide : elle est elle-même *faite de* vide, s'occupant à « broder d'éternels canevas »<sup>1</sup> de rien.

À force de travail, le poème doit donc parvenir à dire (le) rien. Il ne s'agit pas d'une destruction de la langue, mais de l'invention d'un dire autre : creuser la langue pour lui faire dire *rien*<sup>2</sup>. Selon le jeu de mots entre « verre » et « vers » dans la pièce « À Paul Bourget » qui ouvre les *Complaintes* (le poète-bouddha obèse se « souffle [...] des vers »), la poésie apparaît comme un travail de creusement, une pratique du vide. Aussi l'écriture poétique doit-elle se faire *ascèse* du vide, patiente construction d'un « rien » par laquelle le discours s'inverse en anti-discours. Les Pierrots, qui « demandent *Rien* avec âme ! », sont l'emblème de ce désir d'un nouvel état du langage, où dire *rien* ne serait pas tout à fait *ne rien dire*, mais plutôt faire venir le rien à (dans) la

---

*charbon, lame, croque-morts*. Le tragique pourrait sembler mis à distance par l'insistance des refrains, « Digue dondaine, digue dondaine (...) / Digue dondaine digue dondon » – mais ces refrains finissent par souligner la douleur plutôt que de la mettre à distance : ils l'ironisent de manière presque perverse. La mort est également présente dans l'association de la jeunesse et de la vieillesse, typique d'une poésie qui veut parler des tards-venus de son siècle : « Quand ce *jeun'homme* rentra chez lui (...) / Il prit à deux mains son *vieux crâne* » – le savoir et la douleur ayant fait du jeune homme un vieillard avant l'heure (comme à la fin du *Dit du vieux marin* de Coleridge : « ...and now the *Wedding-Guest* / Turned from the *bridegroom's door*. / He went like one that hath been stunned, / And is of sense forlorn : / A sadder and a wiser man, / He rose the morrow morn » : « et voici que le garçon de la noce s'éloigne de la chambre des mariés. Il s'en alla, comme frappé par l'éclair, ayant perdu l'esprit. Le lendemain matin, il s'éveilla plus triste et plus sage » – nous traduisons).

<sup>1</sup> Nous reprenons l'expression de la « Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés » (L, I, 557). Cette complainte met en abîme la *ritournelle* « stérile » (vers 29) comme matrice du poème : elle partage avec lui la particularité d'être pétrie de répétition et de vide : « Ces enfants, à quoi rêvent-elles, / Dans les ennuis des ritournelles ? ». Le poème, comme les rêveries – parodiques du titre de Musset (*À quoi rêvent les jeunes filles*) – des jeunes filles-pianos, est le lieu sisyphéen de la vanité et de la vacuité : « Vous serez les pauvres cœurs en faute, / Fiancés au remords comme aux essais sans fond... » (vers 37-38). La « complainte » est répétition inlassable : « Vidasse, vidasse » (« Complainte de l'orgue de barbarie »), *rabâchage* comparable à celui du « vent dolent des nuits » qui « rabâche ses ennuis » dans l'« Autre complainte de l'orgue de barbarie ». Sur les rapports entre la répétition et le vide chez Laforgue, voir notamment B. Buffard-Moret, « Aspects et sens des répétitions dans *Les Complaintes* », in *Jules Laforgue. Les Complaintes*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 104-114.

<sup>2</sup> De même, ce qu'Henri Scepti appelle la « vacance » de la poésie (*Poésie vacante*, *op. cit.*) est tout à la fois négativité et recherche, destruction et invention – H. Scepti dit : « soustraction » (p. 162) et « disponibilité » (p. 8). Les esthétiques laforguienne et cagienne de la soustraction se rapprochent de ce point de vue de l'écriture d'un Beckett – pensons par exemple à cette déclaration au sujet du retranchement : « Je me suis rendu compte que Joyce était allé aussi loin que possible pour en savoir toujours plus, pour maîtriser ce qu'il écrivait (...) Je me suis rendu compte que j'allais moi dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que de l'addition » (cité par J. Knowlson in *Beckett* [1996], trad. O. Bonis, ici légèrement modifiée, Arles, Actes sud, 1999, p. 453).

parole<sup>1</sup>. « Un moment, béer, sans rien dire » (« Complainte des nostalgies préhistoriques ») : « rien dire » c'est à la fois ne pas parler et dire le vide, et le sujet lyrique *béant* ouvre ainsi une bouche en « o » tel Lord Pierrot (« Béons à la Lune, / La bouche en zéro »), les Pierrots de *L'Imitation* ou le *Pierrot surpris* de Nadar. Le contenu et la référence de l'énoncé, qui sont le fondement de la discursivité, se trouvent comme éliminés, ou plutôt élimés, par le travail laforguien de la langue. Comment, cependant, un tel travail se manifeste-t-il ? Comment le décrire précisément ? On posera ici l'hypothèse qu'il consiste d'abord très concrètement en une minoration de la *fonction dénotative* du langage, et ce au profit des autres fonctions dégagées par Jakobson<sup>2</sup> : fonctions poétique, métalinguistique, phatique, expressive et conative. Nous envisagerons successivement ces cinq aspects de l'écriture de Laforgue :

1°. La fonction poétique prend le pas sur la fonction de dénotation. Cependant, dans l'esthétique négative qui est celle de Laforgue, l'importance du « poétique » doit être entendue non pas comme un enrichissement, mais comme un évidement<sup>3</sup>. En cela, Laforgue est bien un lecteur de Verlaine – poète, comme le premier Verlaine, du retranchement. Écrire des romances, certes, mais *sans paroles*<sup>4</sup> :

<sup>1</sup> Faire parler le rien, c'est pour Laforgue faire parler notre propre misère, dans sa nudité-nullité – l'« éternullité » (« Préludes autobiographiques ») de la condition humaine. Dans un texte consacré au projet du *Sanglot de la Terre*, Laforgue donnait pour tâche à la poésie de refléter et d'exprimer « toute la misère (...) de la planète » (L, III, 150). L'expression se réfère implicitement au pessimisme de l'Éclésiaste, grand héros de la poésie du premier Laforgue, mais dès les *Complaintes* et plus encore dans les recueils postérieurs, on est déjà plus près de Beckett (qui... « des maux du monde / la somme chiffrera ? ») que du *Sanglot* : en effet, il ne s'agit plus tant de parler *de* la misère et du néant que de *les* faire venir eux-mêmes à la parole, à la surface du poème, comme dans l'appendice de *Watt* (1953) : qui « dans des mots / néant enfermera ? » (Voici tout le poème : « qui du vieillard / l'histoire contera ? / dans une balance / absence pèsera ? / avec une règle / manque mesurera ? / des maux du monde / la somme chiffrera ? / dans des mots / néant enfermera ? » – *Watt*, « Addenda » ; trad. de L. et A. Janvier et l'auteur, Paris, Minuit, 1968, rééd. « Double », p. 259).

<sup>2</sup> R. Jakobson, « Linguistics and Poetics » (1960), trad. N. Ruwet, « Poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, t. I, *Les fondations du langage*, pp. 207-248.

<sup>3</sup> Nous renvoyons à nouveau ici au travail d'Henri Scepi sur l'évidement laforguien, tout particulièrement à son ouvrage déjà mentionné sur la *vacance* poétique (*Poésie vacante, op. cit.*). H. Scepi appelle « vacante » la poésie grevée par la négativité (rapport problématique au « réel », tension avec toute forme de confession personnelle, etc.) mais dont la négativité constitue en même temps une mise à nu du langage : « la poésie révèle sa *vacance* : elle accentue le geste d'évidement qui la creuse de l'intérieur, en mettant à nu les artifices d'un discours toujours enclin à dissimuler ses leurres et ses lacunes » (*op. cit.*, quatrième de couverture). « La Poésie est mise à nu en un geste qui vaut destitution » (p. 16). Chez Laforgue, l'évidement qui ronge le poème est aussi une production, la révélation – par retranchement – des conditions du langage même : H. Scepi parle d'un « acte de dénudation » (p. 175), et montre comment le poème laforguien « [met] la plainte à distance tout en mettant à nu la poésie » (p. 192). En cela, le travail poétique de Laforgue rejoint le geste d'auto-institution mallarméen (le texte devenant chez Mallarmé « le déploiement d'un langage autofondé » : p. 142), chez qui le *poème critique* « initie le lecteur à sa propre poétique » (*ibid.*)

<sup>4</sup> Sur l'esthétique du retranchement, voir également le cas des monologues de cabaret, que Laforgue connaissait bien. Dans *Solo du flûte* de Paul Bilhaud (1885) par exemple, la didascalie initiale indique de manière à la fois comique

Je songe, écrit Laforgue à Charles Henry, à une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve, avec des fleurs, du vent, des senteurs. D'inextricables symphonies avec une phrase (un sujet) mélodique, dont le dessin reparaît de temps en temps.<sup>1</sup>

Que le « sujet » passe au second plan, au profit de la présentification du matériau<sup>2</sup>, définit bien la fonction poétique telle que l'entend Laforgue. Dans cette poésie *rêvée*, le fondement du poème n'est plus le signifié mais un support strictement matériel – phonatoire, olfactif, musical. Dans cette phrase de la lettre citée à Charles Henry, le « sujet » se trouve doublement secondarisé : non seulement le terme est relégué entre parenthèses, mais il est de plus pris dans son acception musicale, donc non référentielle – ce sujet n'est pas un contenu linguistique (même la « phrase », unité par excellence du discours sensé, est prise ici au sens de phrase musicale, assignifiante) mais plutôt la suite de notes qui constitue le thème d'un développement contrapuntique : sujet d'une *fugue* plutôt que sujet d'un *propos* (Pierre Reboul notait par contraste à propos de la « première » période de Laforgue : « Au temps du *Sanglot*, Laforgue en est encore à croire qu'il faut un sujet à un volume de poésies – un sujet, non un thème »<sup>3</sup>). Baudelaire, écrit Laforgue avec admiration dans un de ses carnets, a le premier écrit « des poésies (...) *sans sujet* appréciable »<sup>4</sup>.

2°. C'est parfois la fonction métalinguistique qui passe au premier plan, lorsque la poésie tente d'explorer le code pur, débarrassé du signifié de tout message empirique. Le poète se fait alors linguiste, comme dans le projet – demeuré inabouti – des *Fiancés de Noël*, en 1881, qui devait être selon les mots de Laforgue « une étude de mots »<sup>5</sup>. Dans une perspective très proche des recherches contemporaines de Mallarmé – le lecteur d'aujourd'hui est tenté d'entendre dans l'expression « étude de mots » un écho involontaire des termes en lesquels Mallarmé présentait un célèbre

---

et étrange : « Pas de piano » ; dans un autre passage du monologue, l'indication scénique propose : « L'artiste entre en scène. (...) [II] ne joue pas – très important ça ! (...) » (monologue cité par F. Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire*, op. cit., p. 226, nous soulignons [R. L.-G.]).

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Charles Henry, Berlin, fin février 1882, L, I, p. 757. A. Holmes a donné un brillant commentaire des conséquences techniques de ce principe de la « phrase (...) dont le dessin reparaît de temps en temps », dans « Laforgue au travail : des *Fleurs* aux *Derniers vers* », in J. A. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 117-134.

<sup>2</sup> On pense à nouveau à Cage : « Et maintenant / le matériau : / est-il intéressant / ? // Oui et / non / . / Mais une chose est // certaine. / Si quelqu'un fait / quelque chose / qui doit n'être rien // , / ce quelqu'un / doit posséder amour / et patience / pour // le matériau / qu'il choisit » (J. Cage, « Lecture on Nothing », trad. citée, p. 70).

<sup>3</sup> P. Reboul, « La genèse du ciel laforguien », première publication dans *Annales Universitas Saraviensis*, 1953-1, repris in *Errements littéraires et historiques*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1979 (pp. 203-223), p. 219.

<sup>4</sup> J. Laforgue, notes sur Baudelaire, « Critique littéraire », L, III, 172 (Laforgue souligne également « appréciable »).

<sup>5</sup> J. Laforgue, lettre à Kahn du 9 janvier 1881, L, I, 689. Voir l'article d'H. Scepi, « La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn », art. cit.

sonnet : « [extrait] d'une étude projetée sur *la Parole* »<sup>1</sup> –, l'utopie de la poésie serait ici la philologie en tant qu'ontologie de la langue. Max Müller définissait la philologie comme le lieu où « le langage n'est plus considéré comme moyen, mais comme l'objet même de la recherche » : ce pourrait aussi être une définition de la poésie<sup>2</sup>. Or l'exploration du langage est bien à son tour exploration du rien : « creusement du néant » pour Mallarmé – des rimes d'« Hérodiade » à la théologie négative des *Dieux antiques* et des *Mots anglais*, de l'« écume » de « Salut » aux éventails et aux enveloppes –, « broderie » vacante pour Laforgue.

« Solo de lune » (*Derniers vers*) propose un autre type d'« étude de mots ». Dans ce poème, les mots à la rime placent « fous » en regard de « vous », avant de faire progressivement apparaître, de manière fantomatique, une suite de mots célèbre : « genoux », « époux »<sup>3</sup>, ... Ne manquent que « hiboux » et « bijoux » (ces derniers étant peut-être convoqués métonymiquement par le « frou-frou » de la robe féminine). Entre la comptine et l'orthographe, l'horizon de la poésie n'est plus tant le *grimoire* mallarméen que le manuel de *grammaire* de cours élémentaire<sup>4</sup>.

3°. Ailleurs, c'est le canal nu, évidé à nouveau d'un quelconque message, qui inquiète la poésie : on assiste alors à une contamination du poème par la fonction phatique, qui finit par prendre toute la place<sup>5</sup>. Le discours, à nouveau, s'en trouve oblitéré : selon la formule (beckettienne avant la lettre) de *La Famille Dubois* de Charles Cros : « Je disais ça pour avoir l'air de parler »<sup>6</sup>. Tout contenu ayant ainsi été soigneusement *épuisé*, la parole en vient à se réduire au seul canal de

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, lettre à Cazalis, juillet 1868, in *Correspondance complète 1862-1871*, éd. cit., p. 392, souligné par Mallarmé. Mallarmé présente par ces mots le poème « *Ses purs ongles très haut...* ». Sur la poésie comme étude linguistique chez Mallarmé, voir B. Marchal, *La religion de Mallarmé*, op. cit., en particulier pp. 83-100 et 456-493, et M. Ruppli et S. Thorel-Cailleteau, *Mallarmé. La grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005, *passim*.

<sup>2</sup> M. Müller, *La science du langage*, cité in B. Marchal, op. cit., p. 87, n. 174.

<sup>3</sup> Voir P. Marty, « Poétique du dimanche », art. cit., pp. 50-51, n. 34.

<sup>4</sup> Rappelons que « grimoire » et « grammaire » partagent le même étymon. Sur l'idée d'écrire de la poésie à partir d'un manuel de grammaire, et ses rapports avec la folie linguistique, voir le cas de la littérature victorienne du *nonsense* (lire J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Londres et New York, Routledge, 1994). Au sujet des rapports entre poésie et grammaire scolaire au XIX<sup>e</sup> siècle, notons que Verlaine jouait lui aussi avec les règles de grammaire lorsque, dans « Bruxelles – Simples fresques, I », il faisait rimer *cime* avec *abîme* (tous deux rimant d'ailleurs de manière fantomatique avec le mot *rime* lui-même) : « L'or sur les humbles abîmes, / Tout doucement s'ensanglante, / Des petits arbres sans cimes, / Où quelque oiseau faible chante » (*Romances sans paroles* [1874], éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2002, p. 97), en souvenir de la règle d'orthographe mnémotechnique « Le chapeau de la cime est tombé dans l'abîme » (voir les variantes données par O. Bivort p. 296 : Verlaine a écrit d'abord « cîmes », pour la rime visuelle) – sur ces règles scolaires, voir B. Cerquiglini, *L'accent du souvenir*, Paris, Minuit, 1995.

<sup>5</sup> Voir aussi D. Grojnowski, « Poétique du rien », art. cit., p. 62, qui montre comment, dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, la fonction poétique du langage se trouve absorbée par la fonction phatique. H. Scepti écrit quant à lui que la poésie de Laforgue repose sur une « parole tournée vers son origine, c'est-à-dire continue avec son souffle, sa voix, son rythme, bref avec les modes mêmes de sa profération » (*Poésie vacante*, op. cit., p. 222).

<sup>6</sup> Cité in F. Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire*, op. cit., p. 192.

sa transmission, canal qui plus est abîmé et troué : de la carte perforée de l'orgue de barbarie (« Orgue orgue de barbarie, [...] / Vidasse vidasse ton cœur... »<sup>1</sup>), aux sanglots sans paroles (« Nous prendre aux premiers sanglots / Fraternel des crapauds »<sup>2</sup>), et au cri du « vent des toits qui pleure »<sup>3</sup>, vent « esquinté de toux »<sup>4</sup> qui n'est plus qu'une « plainte » vide :

L'âme du Vent gargouille au fond des cheminées.....  
L'âme du Vent se plaint à sa façon ;  
Vienne Avril de la prochaine année,  
Il aura d'autres chansons !...  
Est-ce une leçon,  
Ô Vent qui gargouillez au fond des cheminées<sup>5</sup> ?

Parfois, même le *timbre* disparaît, laissant une simple haleine (« Oh ! Laissez-moi seulement reprendre haleine, / Et vous aurez un livre enfin de bonne foi »<sup>6</sup>), souffle neutre et non voisé : celui même des Pierrots qui parlent « d'une voix sans timbre »<sup>7</sup>.

Le phatique est la facette du langage qui a trait au tact, au contact, à la *communication* au sens physique du terme : comme on parle de communication d'un mouvement, non d'un message. Cette communication peut dès lors, chez Laforgue, s'inverser en un refus de communication linguistique : ainsi lorsque le mot « Coucou » cesse d'être une salutation pour devenir une sorte d'insulte – dans la bouche des étoiles qui s'en prennent à la lune : « ... Metteuse en rut des vieux matous / Coucou ! »<sup>8</sup> –, ou un cri « formidable » destiné à terrifier, comme au début du second tableau du *Pierrot fumiste* :

*Il (...) s'avance à pas de loup, il entr'ouvre les rideaux à peine, y met l'O de sa bouche et d'une voix formidable qui fait trembler la maison : Coucou ! Colombinette, très effrayée, se pelotonne. – Ah ! mon Dieu, mon Dieu<sup>9</sup> !*

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Complainte de l'orgue de barbarie », L, I, 559.

<sup>2</sup> « Complainte des nostalgies préhistoriques », L, I, 573.

<sup>3</sup> « Complainte du vent qui s'ennuie la nuit », L, I, 589. – Voir aussi les vents qui « s'engueulent, / Tout le long des nuits ! » dans la « Complainte de l'orgue de barbarie », *loc. cit.*

<sup>4</sup> « Complainte de l'ange incurable », L, I, 571. Voir aussi la « Complainte des grands pins dans une villa abandonnée » : « Le vent jusqu'au matin n'a pas décolléré. / Oh ! Ces quintes de toux d'un chaos bien posthume ! » (L, I, 597).

<sup>5</sup> « Dimanches », « *Je ne tiens que des mois...* », *Des fleurs de bonne volonté*, XXI, L, II, 190.

<sup>6</sup> « Avis, je vous prie », dernier poème de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 114.

<sup>7</sup> « Pierrots, III » in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 84.

<sup>8</sup> J. Laforgue, « Complainte de cette bonne lune » : « Va donc, rosière enfarinée ! / Hé ! Notre-dame des gens saouls, / Des filous et des loups-garous ! / Metteuse en rut des vieux matous ! / Coucou ! » (L, I, 556). Voir J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 220-224.

<sup>9</sup> J. Laforgue, *Pierrot fumiste* (1882), L, I, 506. « Coucou ! » devient ici un énoncé intransitif, rejoignant le « Cocorico » lancé par Pierrot sur la place de la Madeleine au premier tableau du même *Pierrot fumiste* (L, I, 500).

4°. Lorsque c'est la fonction expressive qui prend le pas sur les autres, le poème devient le lieu d'une expressivité qui tend vers une certaine forme de clôture. Cela n'est pas lié à un quelconque autotélisme, plutôt au fait que le texte semble devenir simple occasion pour la voix lyrique de s'auto-affecter au moyen de la membrane du langage, dans un touchant-touché qui évide la phrase de tout contenu sémantique au bénéfice d'une expressivité mélancolique, c'est à dire dénuée de toute psychologie. La poésie n'est plus confession, mais simple *émission*, et la parole du poème se réduit à une (com)plainte, mode fondamental du lyrisme laforguien<sup>1</sup>. Laforgue admirait la « plainte » de Baudelaire, ses « cordes de viole byzantine incurablement plaintive et affligée » et parlait à propos du poète des *Fleurs du mal* son « lyrisme plaintif »<sup>2</sup>, soulignant ailleurs que chez lui, « la strophe sonne plaintif »<sup>3</sup>. De même, lisant *Sagesse* de Verlaine à Berlin, Laforgue note dans son agenda qu'il aime cette poésie où le chant se confond avec une *plainte* : « Quel vrai poète – C'est bien celui dont je me rapproche le plus (...) [*P*]laintes d'enfant – »<sup>4</sup>. C'est que la plainte est en-deçà, ou en-dessous, du discours : à propos de Baudelaire toujours, Laforgue évoque les « syllabes envolées (...), ce que les compositeurs appellent *sous-harmoniques* »<sup>5</sup>. La plainte n'est *pas encore* du discours, elle n'en est encore que la possibilité, le matériau : non pas le dit mais la texture du dire<sup>6</sup>. C'est pourquoi aussi elle n'est pas l'apanage du sujet lyrique mais peut aussi bien sourdre des objets, des animaux, du vent, etc. Ainsi du « piano qui geint là-haut » dans le deuxième des « Dimanches » des *Fleurs de bonne volonté* (pièce XII, « *oh ! ce piano, ce cher piano...* ») – rappelant le piano presque muet de la cinquième « Ariette oubliée » de Verlaine (« *Le piano que baise une main frêle...* »). Dans la « Complainte de l'ange incurable », c'est le modèle du sanglot

<sup>1</sup> Rappelons que J.-P. Richard a insisté sur l'étymologie du mot « complainte » (*cum plangere*) dans son article « *Les Complaintes* : petite note sur les titres », in J. A. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui, op. cit.* (pp. 85-89), p. 85.

<sup>2</sup> L, III, 166. Voir aussi p. 170 : « jamais ses soleils ne sont francs, ils sont mouillés, plaintifs, blancs, etc. ! »

<sup>3</sup> L, III, 166.

<sup>4</sup> J. Laforgue, *Agenda de 1883* ; entrée du 24 juin (L, I, 886). Sur cette empathie, voir H. Scepi, « Laforgue lecteur de Verlaine », in S. Murphy (éd.), *Le chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 571-588.

<sup>5</sup> L, III, 166, nous soulignons.

<sup>6</sup> Pour une lecture différente de la « plainte » laforguienne, nous renvoyons aux analyses de Pierre Loubier dans *Jules Laforgue, l'orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000, I<sup>er</sup> partie, pp. 19-71. Pour Loubier, la « plainte » est entachée de naïveté grandiloquente et reste irrémédiablement reliée aux jérémiades prophétiques du *Sanglot de la terre* : par conséquent elle serait *dépassée* en « com-plainte » dans le recueil des *Complaintes*. Il nous semble que cette interprétation, très juste par ailleurs, est également trop restrictive et ne tient pas assez compte des résonances phatiques et expressives de la notion de *plainte*. Sur les rapports entre plainte et complainte chez Laforgue, voir aussi L. Verdier, « Dérision, régression et altération : "poétique" du sujet lyrique dans la *Chanson du petit hypertrophique* de Jules Laforgue », in *L'information Grammaticale*, vol. 88, n° 1, Paris, 2001, pp. 44-46. À propos de l'idée d'élégie dans la complainte, voir l'article d'H. Laroche, « Élégie fin de siècle et mort du lyrisme », in *Babel. Littératures plurielles*, n° 12, Toulon, 2005, pp. 123-144, qui décrit la poétique de la complainte comme une poétique du « ressassement » qui « représenterait le degré zéro de l'élégiaque ».

qui prend le relais de celui de la plainte « L'âme des hérons fous *sanglote* sur l'étang » : le poème devient la tentative de se saisir et de restituer une telle plainte, le sanglot de l'animal fou.

Le lyrisme laforguien, y compris dans les textes tardifs, reste fondé sur le patron initial de la « plainte ». En ce sens c'est peut-être la formule matricielle du lyrisme laforguien qui est délivrée au début de la « Complainte d'une convalescence en mai » : « Convalescent au lit, ancré de courbatures, / *Je me plains* aux dessins bleus de ma couverture »<sup>1</sup>. « Au fond, au tréfond[s], écrit Laforgue à Sabine Mültzer, (...) toute la littérature que je m'arracherai des entrailles pourra se résumer dans ce mot de peine d'enfant, *faire dodo* » (L, I, 754). On peut aussi songer aux derniers mots prononcés par Stéphane Vassiliw, personnage éponyme de la nouvelle de 1881, avant sa mort : ces dernières paroles de l'adolescent, « maman, maman » forment comme la matrice des *Complaintes* à venir : « Il dit faiblement : *maman, maman*, d'une voix d'enfant gâté qui a un bobo, et ce fut fini »<sup>2</sup>. Par la succession d'allitérations en labiales ([m] et [b]) puis en labio-dentales ([f]) la voix du personnage semble déteindre sur celle du narrateur, en la contaminant par son expressivité enfantine : *maman, maman – bobo – ce fut fini*. On retrouve ici la « plainte d'enfant » qui résume pour Laforgue l'esthétique minimaliste de Verlaine. La formule *Je me plains*, dans la « Complainte d'une convalescence en mai »<sup>3</sup> définit donc bien la poétique propre à ce lyrisme du vide. Parfois la plainte se fait plus répétitive encore, et surtout plus grinçante, s'infléchissant en *scie* : de ce point de vue, un autre vers-matrice du recueil serait celui de la « Complainte du roi de Thulé », « ...Viendrait vous gémir cette scie ». Cette idée de gémissement renvoie à la poésie comme sous-élégie, chant de douleur *sotto voce*, mais la « scie » indique que ce chant est toujours une répétition de vide. Les « Scieurs » constituaient à l'époque un type reconnu d'artistes de cabaret : ils ânonnent des petites chansonnettes dépourvues de sens, où le contenu s'éreinte au profit d'un ressassement, comique et inquiétant à la fois, apparenté aux rengaines des fous – ainsi de la « Chanson des z'homards » chantée à l'Alcazar d'été par Francis Dufor vers 1885 : « En voulez-vous des z'homards ? / Ah ! les sales bêtes ! / Y z'ont des poils aux pattes »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> L, I, 615, nous soulignons. Pour J.-P. Bertrand, l'énoncé matriciel des *Complaintes*, sur le canevas duquel tout le recueil serait bâti – selon une forme musicale de type thème et variations –, serait le vers « Aimé, être aimé » (« Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur », L, I, 613) : *Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 106.

<sup>2</sup> J. Laforgue, *Stéphane Vassiliw*, ch. XX : L, I, 481.

<sup>3</sup> Laforgue avait d'abord écrit « *Je m'égare* aux dessins bleus de ma couverture » (voir la lettre à Kahn du 28 mars 1885 : L, II, 744) ; le premier titre de cette pièce était simplement « Convalescence ».

<sup>4</sup> Sur une affiche promotionnelle de l'Alcazar d'été dessinée par A. Choubrac dans les années 1880, on voit une vendeuse des rues (ou une serveuse de cabaret) vendant des homards à la criée, et un texte en majuscule annonçant : « Alcazar d'Été. / En voulez vous des z'homards / Revue de M. Millot / Musique nouvelle de Ch. Raïter ».



Les poèmes de Laforgue se construisent en quelque sorte *à la fois* comme un discours (qui emprunte à divers schèmes, selon les poèmes : narration, dialogue, monologue, etc.) *et* comme un non-discours : en tant qu'« élégie sans contenu<sup>1</sup>, mélodie atonale d'un sujet « atone » (pour reprendre l'adjectif de la onzième « Locution des Pierrots »<sup>2</sup>), la plainte n'est, à la limite, même plus affaire d'expression mais seulement de phrasé. De là l'importance qu'y tient l'interjection, qui constitue pour Jakobson la forme la plus pure de la fonction expressive<sup>3</sup>. L'interjection ne renvoie plus chez Laforgue à un contenu psychologique, mais construit un récitatif où les phonèmes s'infléchissent et se contaminent (selon la formule du compte rendu des *Complaintes* paru en août 1885 et rédigé par Laforgue lui-même : « une langue (...) au petit bonheur des consonances imprévues... »<sup>4</sup>) les uns les autres.

Un poème comme la « Complainte à Notre-Dame des soirs » se présente ainsi comme une sorte d'exercice phonatoire à partir du phonème/graphème [o]. Tout trouve son origine dans l'« ô » vocatif qui amorce le refrain de la complainte, au sixième vers de chaque septain : « Ô Notre-Dame des Soirs... ». Cet « ô », marque linguistique de la louange, est traité ici comme un matériau, une sorte de thème à variations. L'amorce des refrains est altérée dès la troisième strophe : « ô » devient « oui » – l'adverbe étant traité comme une quasi interjection – puis « Ah ! ... / Ah ! ». La dernière strophe fait disparaître l'attaque monosyllabique du sixième vers (« Notre-Dame, Notre-Dame des soirs... ») et par là bouleverse le rythme du refrain. Mais tout se passe comme si le phonème métamorphique remontait dans la strophe – au vers 5 : « Ô Lune sur la Mecque » – ou plutôt s'y disséminait<sup>5</sup> en se nasalisant et se dénasalisant :

Vos Rites, jalonnés de sales bibliothèques,

<sup>1</sup> « Élégie » signifie littéralement *plainte* : Verlaine s'en souvient lorsqu'il écrit dans la dernière « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles* : « Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles, / *Se plaignent* les tourterelles » (éd. citée, p. 89). Pour Thomas Sébillet, « l'élégie proprement veut dire complainte » (*Art poétique* [1548], chapitre « De la Déploration, et Complainte », cité in C. M. Scollen, *The Birth of the Elegy in France. 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, p. 15). Dans un texte en hommage à la mémoire de Laforgue, « À toi, qui étreignis Leah Lee », Jude Stéfan note : « Se plaindre (...) ne suffit pas, encore faut-il intégrer cette plainte (...) dans un genre défini, l'élégie ou la *complainte*, sa dérivée populaire, liée à deuil ou dévotion (...) » (in J.-L. Diaz et D. Grojnowski, éd., *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & Cie »*, Paris, Sedes, 2000, p. 7, souligné par l'auteur). J. Stéfan conclut ce texte d'hommage en écrivant : « *Les Complaintes* ainsi accomplissent leur titre en induisant le lecteur à plaindre réversiblement leur chanteur, de rues et de lunes, qui ne le fit pourtant qu'avec gaieté » (p. 8).

<sup>2</sup> « Locutions des Pierrots », XI, in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 94.

<sup>3</sup> « La couche purement émotive, dans la langue, est présentée par les interjections » (art. cit., p. 214). Sur l'importance des interjections dans la poésie de Laforgue, voir P. Bonnefis, « Pierre, ô », in *Revue des sciences humaines*, n° 178 (« Laforgue »), Lille, 1980, p. 76.

<sup>4</sup> J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps, op. cit.*, p. 194. Ce traitement non psychologique de l'interjection rapproche Laforgue de Maeterlinck, par exemple.

<sup>5</sup> Nous n'abordons ici que le cas de la dissémination vocalique : sur la dissémination consonantique dans le poème laforguien, voir notamment H. Scepi, *Poésie vacante, op. cit.*, pp. 172-173.

**Ont** voûté mes vingt ans, m'**ont** tari de chers goûts.  
 Verrai-je l'oasis fondant **au** rendez-vous,  
**Où...** Vos lèvres (dit-**on** !) à jamais nous dissèquent ?  
**Ô** Lune sur la Mecque !  
 Notre-Dame, Notre-Dame des Soirs,  
 De vrais yeux m'**ont** dit : **au** revoir !

Ainsi se réalise cette poésie, « rêv[ée] » par Laforgue dans la lettre déjà citée à Charles Henry : poésie proprement a-signifiante, « inextricable symphonie avec (...) un sujet mélodique dont le dessin reparaît de temps en temps » (L, I, 757).

5°. La fonction conative, enfin, prend elle aussi volontiers le pas sur la fonction référentielle. Centrée sur le destinataire, entièrement pragmatique – de manière significative, Troubetzkoy l'appelle « fonction appellative »<sup>1</sup> –, la fonction conative est la dimension d'interpellation du langage. Bien souvent, chez Laforgue, la poésie se structure autour de cette interpellation d'un lecteur ou d'un auditeur plus ou moins identifiés. C'est que la poésie est apparentée au boniment – le sujet lyrique est un sujet forain, rabatteur ventriloque de lecteurs-spectateurs : « Bonnes gens, qui m'écoutes... » (« Grande Complainte de la ville de Paris »). Comme dans le cas de la fonction phatique, où la communication s'inverse en une brisure de la communication, l'adresse devient vite intransitive, refusant et même annulant toute possibilité de réponse, par exemple dans « Simple agonie » (*Derniers vers*) : « Ô vous qui m'écoutez, rentrez chacun chez vous ». Le sujet lyrique laforguien devient un simple émetteur de signaux – « boniment incompris »<sup>2</sup> – qui se heurtent au vide du destinataire (ainsi dans la « Complainte de la fin des journées » : « Vous qui passez, oyez donc un pauvre être [...] / Passants, hâtifs passants... »<sup>3</sup>), comme le Pierrot de *Jadis et Naguère* qui, déjà, lançait « Des signes fous auxquels personne ne répond ».

<sup>1</sup> N. S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie* (1939), cité in P. Léon, « Principes et méthodes en phonostylistique », in *Langue française*, n° 3, Paris, 1969 (pp. 73-84), p. 75.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Complainte du pauvre chevalier errant », L, I, 577.

<sup>3</sup> « Complainte de la fin des journées », L, I, 565. « Passants, hâtifs passants... » est peut-être un souvenir de la fable des « Deux Pigeons » de La Fontaine, plus tard réécrite par Laforgue sous la forme d'une nouvelle (et écartée *in extremis* de la version publiée des *Moralités légendaires*), et plus particulièrement du vers – dont le premier hémistiche fournira au XX<sup>e</sup> siècle son titre au laforguien roman en flux de conscience de Valéry Larbaud (1923) – « Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ? » (La Fontaine, *Fables*, Paris, 1678, livre IX, 2, vers 65). Le vers devient ici : « Passants, hâtifs passants, / Oh ! Qui veut visiter les palais de mes sens ? ».

Karlheinz Stierle a montré que le lyrisme fonctionne comme un « anti-discours »<sup>1</sup>, dans la mesure où il opère une transgression des schèmes préexistants qui d'ordinaire règlent les discours (scientifiques, narratifs, etc.) en prescrivant les règles de leur formation<sup>2</sup>. De ce point de vue, on pourrait caractériser ce lyrisme nouveau qui naît avec Laforgue et quelques uns de ses contemporains comme le plus radical de tous les anti-discours, dans la mesure où ce qui s'y joue est la quête d'une textualité qui renoncerait au message lui-même comme à un reste encombrant de discursivité. Une poésie qui ne « dise rien » est la forme extrême de l'anti-discours de la modernité. Une telle liquidation du modèle rhétorique aboutit à la fin du siècle à l'écriture « décadente », plus précisément au « style de décadence » que Paul Bourget – s'inspirant notamment du « Charles Baudelaire » de Gautier<sup>3</sup> – décrit comme une atomisation généralisée de l'écriture. L'effondrement du livre au profit de la page et de la page au profit du mot<sup>4</sup> (en attendant que, une vingtaine d'années plus tard, Hugo Ball et ses « poèmes nègres », Raoul Hausmann et ses poèmes phonétiques ou encore la langue Zaoum des futuristes russes, ne détruisent jusqu'à ce dernier bastion de la signification) est un processus de décomposition de l'édifice rhétorique qui conduit aux lisières d'une dissolution du *sens* lui-même. Pierre Citti note qu'il y a là une quasi « destruction du sens »<sup>5</sup>. Une telle destruction est le point extrême d'une progressive rupture avec le régime du discours, rupture que Citti appelle de son côté « mésintelligence »<sup>6</sup>. L'idée de « folie » dans la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a pour soubassement cette époque de la

<sup>1</sup> K. Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, vol. VIII, n° 32, Paris, 1977, pp. 422-441. L'article montre que la poésie lyrique n'est pas un discours parmi d'autres mais qu'elle fonctionne au contraire comme « transgression des schèmes discursifs » (p. 430). C'est pourquoi on peut dire que « la poésie lyrique est essentiellement anti-discours » (p. 431). En ce sens, « tous les schèmes discursifs élémentaires sont en même temps de possibles schèmes de référence pour la transgression lyrique (...) [La poésie lyrique] n'est pas un genre propre, mais une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif » (*ibid.*).

<sup>2</sup> Voir M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10 (et *passim*). Stierle souligne de son côté que « le discours n'est discours que dans la mesure où il renvoie à l'arrière-plan d'un schème discursif préexistant » (art. cit., p. 427).

<sup>3</sup> T. Gautier, « Charles Baudelaire », in *L'Artiste*, 13 mars 1859 (« Galerie du XIX<sup>e</sup> siècle »), repris dans *L'Art romantique* (Paris, Michel Lévy, 1868) ; voir l'édition séparée du texte par C.-M. Senninger : T. Gautier, *Charles Baudelaire*, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 80-81.

<sup>4</sup> P. Bourget, « Baudelaire » (1881), in *Essais de psychologie contemporaine* (1883), éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, p. 14 : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot ».

<sup>5</sup> P. Citti, *La mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2000, p. 45. Nous reviendrons au chapitre 5 de ce travail sur les enjeux d'une poétique du *non-sens* chez Laforgue, non plus comme ici du point de vue d'un recul de la discursivité et de l'évidement des mots, mais du côté de l'écriture comme pratique du *non-sens*.

<sup>6</sup> P. Citti, *op. cit.*, p. 83 et *passim*. Ce que P. Citti appelle « mésintelligence » est une des facettes de la crise du sujet, dont le symbolisme entérine certains des postulats (nous y reviendrons au chapitre 4 de ce travail) : voir notamment H. Scepti, *Poétique de Jules Laforgue, op. cit.*, en particulier pp. 13-40 (« La problématique du sujet ») et 51-60 (« Mutabilité du sujet »).

mésintelligence, dont une des formules pourrait être ce vers de la « Complainte des nostalgies préhistoriques » : « Prendre un air imbécile » (L, I, 574). Or, de la *mésintelligence* à la *folie*, le pas est vite franchi par les métadiscours sur la littérature, qui sanctionnent ainsi la dimension scandaleuse de cet abandon de la discursivité, abandon perçu comme le signe d'une véritable pathologie du langage. C'est le fou qui d'ordinaire, en parlant, ne dit rien : Esquirol note par exemple de tel maniaque que malgré un véritable « torrent de paroles, *il ne dit rien* »<sup>1</sup>. L'abandon du discours est donc, pour les aliénistes comme pour le profane, une caractéristique de la parole des fous. Leuret indique ainsi que celui qui n'est pas fou compose, lorsqu'il parle ou écrit, quelque chose comme du « discours » : « Chez l'homme sain d'esprit », de la « succession [des idées] résultent des phrases, des périodes, *des discours* »<sup>2</sup>. Seul le fou tournerait le dos à la discursivité pour parler de manière à ne pas *dire*<sup>3</sup>.

## Folie, rire et disparition

J'ai remarqué, en effet, une chose bizarre et qui, m'étant spéciale, m'intrigue parfois : c'est

---

<sup>1</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 3, nous soulignons.

<sup>2</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, *op. cit.*, p. 3, nous soulignons.

<sup>3</sup> Plus largement, c'est toute la mémoire étymologique de la langue qui envisage la folie comme évidemment et comme vide : *follis*, en effet, désigne au départ un ballon rempli d'air. Si le passage du sens de « ballon » au sens de « fou » se fait vers le VI<sup>e</sup> siècle, Bloch et Wartburg rappellent que le premier sens du terme est resté très vif jusqu'à la Renaissance, au point qu'en moyen français « soufflet » est resté un synonyme de fou jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle (O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P. U. F., 1932, rééd. « Quadrige », 2002, p. 271 *b5* ; au Moyen Âge, « folor » désigne une chose vaine ou inutile, une sottise et « folesse » renvoie au caprice, comme le rappelle F. Godefroy, *Lexique d'ancien français*, éd. J. Bonnard et A. Salmon, Paris et Leipzig, H. Welter, 1898-1901, p. 236 *b* et *c*). La folie est en ce sens la production d'un vide central, et la poésie du vide apparaîtra comme une pratique de la folie dans les mots.

que mes espiègeries, à moi, ont toujours fait pâlir.  
Je remplis donc le salon d'un de ces éclats de rire qui, répétés par les échos nocturnes, faisaient jadis, – je m'en souviens, – hurler les chiens sur mon passage !... – Depuis, j'ai dû en modérer l'usage, il est vrai, car mon hilarité me terrifie moi-même.

(Villiers de l'Isle-Adam)<sup>1</sup>

Échapper au discours, c'est échapper à une certaine rationalité : la poésie qui se conçoit comme destruction du discours est nécessairement un travail aux marges de la raison et de la déraison. Bataille note dans *L'Impossible* qu'il « échappa » par la poésie au « monde du discours... »<sup>2</sup>. La poésie anti-discursive de Laforgue est une poésie à tous égards « sans raison »<sup>3</sup>, expression que Laforgue utilise à propos de la pratique baudelairienne du poème, et tente de produire dans sa propre pratique. Du monologue *Le Hareng-Saur* de Charles Cros, Laforgue écrivait : « Il faut [l']entendre dire par Coquelin Cadet. Il n'y a rien là-dedans, et l'on éclate de rire »<sup>4</sup>. Le rire est ici une révérence au néant<sup>5</sup>, *fou*-rire au sens propre, qui vient se loger dans le

---

<sup>1</sup> A. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet* (1887), ch. XI (« Le Docteur, Madame Lenoir et moi nous sommes pris d'un accès de jovialité »), éd. P.-G. Castex et J.-M. Bellefroid, Paris, José Corti, 1967, p. 152.

<sup>2</sup> G. Bataille, *L'Orestie*, in *L'Impossible*, Minuit, 1962, p. 187 : « La poésie fut un simple détour : j'échappai par elle au monde du discours, devenu pour moi le monde naturel, j'entraî avec elle en une sorte de tombe où l'infinité du possible naissait de la mort du monde logique ».

<sup>3</sup> L, III, 165.

<sup>4</sup> J. Laforgue, « *Le Coffret de santal*, de Charles Cros », in L, III, 120.

<sup>5</sup> Les rapports entre le rire et la mort sont très étroits pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, lecteur de Sade et de Shakespeare. Une formule hugolienne en résume la teneur : « Le côté inquiétant du rire, c'est l'imitation qu'en fait la tête de mort » (*Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 4, éd. D. Charles, Paris, L. G. F., 2002, p. 545). Foucault note à propos de la « dérision de la folie » qu'elle « prend la relève de la mort et de son sérieux. (...) L'anéantissement de la mort n'est plus rien puisqu'il était déjà tout, puisque la vie n'était elle-même que fatuité, paroles vaines, fracas de grelots et de marottes. La tête est déjà vide qui deviendra crâne. La folie, c'est le déjà-là de la mort » (*Histoire de la folie*, op. cit., p. 31). Sur la mélancolie inversée prenant la forme du rire au XIX<sup>e</sup> siècle, voir J.-L. Cabanès, *Le négatif*, op. cit., pp. 77-109 et p. 44 (à propos de l'ironie flaubertienne et baudelairienne).

creux de l'absence, dans le vide du *ne-rien-dire*<sup>1</sup>. C'est un rire bataillien où se mêlent jubilation et effroi : « Le rire (...) est le signe de l'horreur. (...) Ce dont ce grand rire nous détourne c'est (...) l'identité de l'être et de la mort »<sup>2</sup>, écrit Bataille dans *Madame Edwarda*, dont la première épigraphe était : « Si tu ris, c'est que tu as peur »<sup>3</sup>. Il s'agit donc aussi, dans cet « éclat de rire » laforguien, d'un rire de l'horreur – *hor-rire*<sup>4</sup> rappelant celui qui s'empare des personnages de Villiers de l'Isle-Adam face à leur propre néant : « Mon hilarité me terrifie moi-même (...) C'est mon arme, à moi, quand j'ai peur... »<sup>5</sup>. Le rire est à la fois le point de la plus extrême conscience et le moment de la rencontre – sans concept possible – avec le néant. À nouveau l'on songe à Bataille : « Je riaais comme peut-être on n'avait jamais ri, le fin fond de chaque chose s'ouvrait, mis à nu, comme si j'étais mort »<sup>6</sup>. Le rire éclate toujours au bord de la folie.

<sup>1</sup> Le « rien », on l'a vu, est le matériau premier de beaucoup de monologues fin de siècle. On pense par exemple à *Autrefois* (1878) de Charles Cros, texte rongé par les négations répétées et finissant par exhiber la structure de néant qui sous-tend toute narration comme toute parole en général. Au XX<sup>e</sup> siècle, la performance sera fréquemment un travail du rien ou sur le rien. À Laforgue écrivant du monologue de Cros qu'« il n'y a rien là-dedans » semble ainsi répondre John Cage, dans un passage déjà cité de sa « Conférence sur rien » : « Il n'y a pas assez de rien là-dedans » (*there is not enough of nothing in it* : Cage reproche à la musique moderniste d'avoir encore « trop de là » – *Lecture on Nothing*, in *Silence. Lectures and Writings*, op. cit., p. 124).

<sup>2</sup> G. Bataille, *Madame Edwarda* (1937), Préface, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. III (1970), p. 10. Sur la question du rire chez Bataille, voir notamment R. Sasso, *Georges Bataille : le système du non-savoir*, Paris, Minuit, 1978, ch. VI (« La mort et le rire »), pp. 124-145 ; M. Borch-Jacobsen, « Bataille et le rire de l'être », in *Critique*, n° 488-489, Paris, janvier 1988, pp. 16-80 ; P.-L. Assoun, « L'objet du rire. Psychanalyse du risible », in Eliane Daphy, Diana Rey-Hulman et Micheline Lebarbier, *Paroles à rire*, Paris, Inalco, 1999, pp. 89-107 ; J.-F. Louette, « Dirty, le rire et l'angoisse », in *Recherches & Travaux*, n° 67, Grenoble, 2005, pp. 167-182 ; et A. Nguyên, « Bataille, le lord af ou le passant du rire », in *L'en-je lacanien*, n° 11, Paris, 2008, pp. 47-80.

<sup>3</sup> Pour cette première épigraphe envisagée du récit de *Madame Edwarda*, voir G. Bataille, *Romans et récits*, éd. G. Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2004, p. 325.

<sup>4</sup> Nous empruntons le néologisme à A. Nguyên, art. cit. (l'auteur parle d'« horrire, rire de l'horreur de savoir »). Plus largement, on remarquera que le vocabulaire de l'horreur est central à la réflexion de Bataille sur le rire : ainsi, par exemple, dans *Le Coupable* (*Somme athéologique*, 1943) : « J'écris à l'aube. Comme si le cœur m'allait manquer. / Dans la mesure où quelque possibilité de gloire ne me fascine pas, je suis un déchet misérable. / Je surmonterai même de mesquines difficultés, l'inviabilité, l'impuissance. J'ai un peu peur d'un rire qui me déchirerait d'une horrible joie, si folle que je pense au couteau d'un meurtre » (*Œuvres complètes*, éd. citée, t. V [1973], p. 343) ; ou dans *Sur Nietzsche* : « Le rire qui sans doute a le sommet pour objet naît de l'inconscience que nous en avons. Je suis, comme mes amis, rejeté d'une horreur sans nom à une hilarité insensée » (*Somme athéologique. Sur Nietzsche – volonté de chance* [1945], in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. VI [1973], p. 74).

<sup>5</sup> A. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, éd. cit., p. 152. Voici tout le passage : « J'utilise, d'ordinaire, ces manifestations bruyantes dans les grands dangers. C'est mon arme, à moi, quand j'ai peur, quoique ma peur soit contagieuse : ce m'est un sûr garant contre les voleurs et les meurtriers, quand je suis dans les lieux écartés. Mon Rire mettrait en fuite, mieux que des prières, les fantômes eux-mêmes, car Moi, je n'ai jamais pu contempler les Cieux-étoilés ! – et les Esprits dont j'invoque la protection habitent des astres blafards ». Ce passage de Villiers, en particulier l'impossibilité de regarder le ciel et le rapport entre cette impossibilité avec le rire et l'effroi devant le vide, est un des textes les plus batailliens du XIX<sup>e</sup> siècle : on pense ici au *Coupable* (« Après une longue détente, l'absence du ciel étoilé me fit rire » : Bataille, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 339) et à *Madame Edwarda* (« Je lui montrai sur nous le ciel vide » : *loc. cit.*).

<sup>6</sup> G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (*Somme athéologique*, 1943), in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. V (1973), p. 46.

Le constat du néant lance donc un rire compulsif et convulsif. La formule laforguienne de ce néant, « il n’y a rien là-dedans », rappelle celle d’« Enfance, II » des *Illuminations* : « D’ailleurs il n’y a rien à voir là-dedans » (R, 291), ainsi que l’attaque programmatique de « Départ » que nous avons citée : « Assez vu » (R, 296). La disparition du dictum (« il n’y a rien ») rejoint ainsi la disparition de la représentation (« il n’y a rien à voir »)<sup>1</sup>. Autant que le savant « détraquement » de la langue des vers, ce sont ces deux remises en cause – disparition du montrer et disparition du dire – qui, par leur radicalité, furent reçues par beaucoup de contemporains comme un indice de démente. Ne plus écrire « comme on doit écrire », pour reprendre une formule de Brunetière (dans un article où les références à la folie abondent<sup>2</sup>), ce n’est pas seulement une faute, c’est un symptôme. Antoine Albalat utilise parfois le même vocabulaire de la santé que Brunetière : « C’est la bonne santé du style qui doit nous guider et qu’il faut atteindre », déclare-t-il<sup>3</sup>. Comme le montre notamment l’utilisation, commune aux deux critiques, du verbe « devoir », ce qui se dessine ici en creux est une définition – frileuse et pré-nietzschéenne – de la santé comme conformation rigide à une norme extérieure<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sur cette formule des *Illuminations*, voir J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, pp. 69-70 (et *passim*) ainsi que, du même : « Le spectacle disparaît, les *Illuminations* », in *Poésie et figuration*, *op. cit.*, pp. 83-95. Plus généralement sur le « rien » chez Rimbaud, voir L. Zimmermann, « Le rien à venir », *Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 15-55.

<sup>2</sup> F. Brunetière, « *Les Artistes littéraires*, par M. Maurice Spronck. Paris, 1889, Calmann Lévy », in *Revue des Deux-Mondes*, 3<sup>e</sup> période, t. XCVI, Paris, 1889 (pp. 694-705), p. 703 : « (...) ce qu’il y a de durable et d’admirable dans *Madame Bovary*, c’est ce que Flaubert y a mis quand, entre deux attaques du mal, entièrement maître de lui-même, sain de corps et d’esprit, *il écrivait comme on doit écrire* ; mais ce qu’il y a d’extravagant et de fou dans la *Tentation de Saint-Antoine*, inversement, c’est ce que le névropathe y a comme insinué, malgré lui, des formes de sa maladie. Ou encore, et si nous généralisons, ce qu’il y a d’étrange, d’insolite et de contradictoire au bon sens dans la conception que les Baudelaire et les Flaubert se sont faite de l’art, n’est-ce pas justement ce qu’ils y ont mis quand ils étaient malades ? et d’y faire consister leur originalité ; n’est-ce pas changer les vrais noms des choses, confondu la fièvre avec l’inspiration, la surexcitation cérébrale morbide avec le fonctionnement normal de l’intelligence ? » B. Spackman (*Decadent Genealogies*, *op. cit.*, pp. 1-32) montre que cette condamnation de l’écriture malade – corrélative d’une définition rigide de l’« écriture saine » – réapparaît au XX<sup>e</sup> siècle dans une certaine critique littéraire marxiste – en particulier chez Lukács, qui stigmatise les écrivains bourgeois « décadents » comme d’Annunzio – se montrant ainsi sans le savoir la digne héritière de Nordau et Brunetière.

<sup>3</sup> A. Albalat, *L’art d’écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1899, p. 149. La formule de Brunetière, « écrire comme on doit écrire », fait également songer au livre plus tardif d’Albalat, *Comment il ne faut pas écrire* (*Comment il ne faut pas écrire. Les ravages du style contemporain*, Paris, Plon, 1921), ouvrage qui lui non plus n’est pas avare en vocabulaire pathologique.

<sup>4</sup> Canguilhem remarque qu’au XIX<sup>e</sup> siècle, le mot *normal* désigne « le prototype scolaire et l’état de santé organique » (*Le normal et le pathologique*, Paris, P. U. F., 1966, rééd. « Quadrige », p. 175). Parfois la métaphorisation dérive plutôt vers le lexique de la catastrophe naturelle, ainsi chez Albalat qui parle de « ravage », de « fléau », etc. ; ailleurs, c’est le vocabulaire de l’hygiénisme qui prévaut : Anatole Claveau parle de « propreté » du style (*La Langue nouvelle. Essai de critique conservatrice*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1907, p. 76). Sur ces questions, voir aussi L. Kheyar Stibler, « Réflexions autour de “l’hystérie stylistique” vers les années 1880 », art. cit.

La folie – et ses corrélats : tare, névrose, etc. – est donc convoquée devant l'incompréhension que suscitent le démantèlement de la forme (le désassemblage métrique), l'abandon de la représentation (décrire quelque chose) et l'abandon de la discursivité (dire quelque chose). Pratiques poétiques inassimilables pour leur époque, elles sont reversées au compte d'une maladie du discours, et de l'auteur de ce discours. En cela la maladie mentale est moins un schème de « réception » – car la poésie nouvelle apparaît précisément comme *irrecevable* – qu'un schème de non-réception<sup>1</sup>. Tout problème de valeur et de lecture est immédiatement forclos par l'étiquette disqualifiante de « folie ». Nietzsche considérait que la folie est irréductiblement intempestive ; ses contemporains ont appréhendé l'intempestivité de la poésie moderne comme décisivement folle.

---

<sup>1</sup> À nouveau, nous renvoyons aux pages de G. Dessons sur cette question : voir *L'art et la manière*, *op. cit.* et plus encore *La manière folle*, *op. cit.*, pp. 15-16 et 20-30.





## Chapitre 2. La poésie aux prises avec le discours psychiatrique : réception, ironie, subversion

Ce qu'on attend de l'art n'est pas, à coup sûr, qu'il soit *normal*. On en attend au contraire – rares sans doute qui contrediront à cela – qu'il soit le plus possible inédit et imprévu. On en attend aussi qu'il soit fortement imaginaire. Prêtent à sourire après cela les imputations portées à certaines œuvres d'être *trop* imprévues ou imaginatives et leur relégation de ce fait au département d'un art *pathologique*. Le mieux, le plus cohérent serait de prononcer, pour en finir que la création d'art, où qu'elle apparaisse, est toujours dans tous les cas pathologique.

(Jean Dubuffet)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage* (1973), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991, p. 179.

# Interpellations et contre-interpellations, lectures et contre-lectures

Ce nom de décadents leur avait été attaché par un critique avec une idée de raillerie ; mais de même que les gueux des Pays-Bas se parèrent, avec une truculence fière, du nom destiné à les outrager et à les ridiculiser, eux aussi arborèrent à leurs chapeaux, comme un signe de révolte contre la critique, l'injure qui leur avait été lancée au visage.

(Max Nordau)<sup>1</sup>

Je ne veux pas vous dire que vous êtes fou, cela vous mettrait aux anges.

(Georges Izambard à Arthur Rimbaud)<sup>2</sup>

Les poètes ne restèrent pas muets devant ces imputations et accusations. Si l'étiquette de « folie » entrainait dans un discours de disqualification, ressenti comme tel par les artistes, on va voir à présent comment ces lectures pathologisantes furent reçues, comment elles se trouvèrent déplacées,

---

<sup>1</sup> M. Nordau, *Dégénérescence*, trad. A. Dietrich, Paris, 1894, rééd. en un volume Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 135.

<sup>2</sup> G. Izambard, lettre à Rimbaud, vers le 15 mai 1871, citée par A. Guyaux *in* R, 341.

éventuellement parodiées, en tout cas subverties – et d'étudier les modes de cette subversion. Nous suivrons d'ailleurs en cela le programme posé par le jeune Victor Segalen dans les premiers brouillons en vue de sa thèse de doctorat (provisoirement appelée alors, en 1900, « Les Névroses dans la Littérature Contemporaine ») :

Comment *ils* réagissent à la Critique Médicale :  
Les chercheurs (...)  
Ceux qui s'en foutent [:] C. Mendès.  
Ceux qui leur répondent en artistes : Saint-Pol Roux<sup>1</sup>.

Pour comprendre ces « répon[ses] en artistes », et les déplacements qu'elles opèrent, il faut à nouveau en revenir au contexte historique.

Notre période est, on l'a vu, celle d'une domination du discours aliéniste, et ce bien au-delà de la stricte profession médicale elle-même. Mais cette période est également marquée – et ce dès la première moitié du siècle – par une confrontation vive entre aliénisme et littérature, dans un contexte où les œuvres littéraires contemporaines sont lues par les aliénistes et où symétriquement le discours aliéniste est connu des écrivains<sup>2</sup>. Les écrivains, notamment parce qu'ils sont lus par les aliénistes, se font à leur tour lecteurs de ces derniers<sup>3</sup> ou de leurs vulgarisateurs (essayistes, critiques littéraires, journalistes, hommes politiques). L'écrivain se présente lui-même comme un lecteur du corpus psychiatrique et on ne compte plus les références ironiques<sup>4</sup> des poètes au

---

<sup>1</sup> Cité par J. Starobinski, « Segalen aux confins de la médecine », in V. Segalen, *Les cliniciens ès Lettres*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1980, p. 11 ; c'est Segalen qui souligne.

<sup>2</sup> Comme l'explique P. de Saint-Martin, « la cohérence de cette relation entretenue par la pathologie mentale avec le monde littéraire se trouve bien conférée en dernier ressort par la période même durant laquelle elle se développe ; en effet, la corrélation conjoncturelle entre ces deux domaines, leur connexité, constitue (...) un événement historique qui doit être étudié comme tel. C'est pourquoi la période [qui va de 1860 à 1900] n'est pas un simple cadre (...) mais est au contraire la condition et la genèse [d'une telle étude]. Très précisément, le rapport de la pathologie mentale avec la littérature a pris dans ces années 1860-1900 un tour particulier d'intégration et d'antagonisme, qui ne dévoile finalement sa pleine signification que comme relation entre l'aliénisme et le décadentisme littéraire : cette immixtion dans la littérature contemporaine introduit le champ conceptuel de la pathologie dans le domaine social et en montre ainsi le sens historique » (*Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, thèse d'Histoire, Paris, Université de Paris VII, 1986, pp. 16-17).

<sup>3</sup> J.-L. Cabanès souligne lui aussi la nécessité de prendre en compte cette double lecture croisée qui constitue un véritable dialogue – polémique – entre aliénisme et littérature : « Notre propos est (...) double. Il invite, d'une part, à s'interroger sur la métamorphose des médecins en critiques littéraires ou en esthètes, et d'autre part sur la manière dont la littérature infléchit un discours dont elle s'inspire et qu'elle métamorphose en matière fictionnelle » (« Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert : d'un savoir l'autre », in *Cahiers de narratologie*, n° 18 [« Littérature et sciences »], 2010, repris in *Le négatif*, op. cit., p. 180).

<sup>4</sup> La complexité de cette ironie à l'égard du discours médical sur la littérature serait à replacer dans le contexte d'une relation ambivalente des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle avec de la médecine tout court : voir à ce propos J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille et Paris, A. N. R. T.-Klincksieck, 1991, t. I, pp. 176-191 : ch. « Attitudes ironiques et ambivalentes à l'égard du modèle médical ». (Sur la lecture par les écrivains du corpus médical de leur époque, voir notamment *ibid.*, t. I, pp. 191-220 et t. II, pp. 655-694.)

discours médical qui les stigmatise. La seule *mention* de ces énoncés constitue en général en tant que telle une attitude ironique à leur égard<sup>1</sup>, par exemple au travers de l'emploi du verbe « lire » – ainsi chez Victor Hugo :

J'ai lu monsieur Leuret, le sage de Bicêtre,  
Et je n'ignore pas qu'un poète est un fou...<sup>2</sup>

Le même Hugo écrit ailleurs : « Socrate est fou : lisez Lélut qui le confond... »<sup>3</sup>. L'impératif du même verbe permet ici une implication du lecteur, invité ainsi par ironie à adhérer, après l'avoir lu, au discours aliéniste. Cet usage ironique du verbe « lire » se retrouve par exemple dans une des *Valentines* de Germain Nouveau, « Idiot » : « Nous lisons dans Legrand du Saulle... »<sup>4</sup>. Ces références à des textes très célèbres du discours aliéniste sur la littérature, légèrement antérieurs (chez Hugo, les livres de médecine rétrospective de Louis-Francois Lélut<sup>5</sup>) ou exactement contemporains (chez Nouveau, les travaux de médecine légale d'Henri Legrand du Saulle<sup>6</sup>) attestent du côté des poètes d'une connaissance – parfois directe, parfois de seconde main – du discours médical sur la littérature.

---

<sup>1</sup> Voir D. Sperber et D. Wilson, « Les ironies comme mentions », in *Poétique*, n° 36, Paris, 1978, pp. 399-412.

<sup>2</sup> V. Hugo, *La Légende des siècles*, dernière série, « Les grandes lois » (poème daté de 1874), in *Poésie*, vol. III, éd. G. Rosa, J. Seebacher et le groupe Hugo de l'Université Paris Diderot, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 571.

<sup>3</sup> V. Hugo, *Les quatre vents de l'esprit*, I, 21 (« C'est à coups de canon... ») : « C'est à coups de canon qu'on rend le peuple heureux. / Nous sommes revenus de tous ces grands mots creux : / – Progrès, fraternité, mission de la France, / Droits de l'homme, raison, liberté, tolérance. / Socrate est fou ; lisez Lélut qui le confond (...) » (*Poésie*, vol. III, éd. cit., p. 1150).

<sup>4</sup> G. Nouveau, *Valentines*, « Idiot » : « Nous lisons dans Legrand du Saulle / Que le crétin a du goût pour / L'arithmétique... tiens ! c'est drôle ! / Et la musique... du tambour » (G. Nouveau et Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 610). Un Léon Bloy, au contraire, affirme fièrement : « *Je n'ai jamais lu les aliénistes et la science physiologique ne m'a jamais allaité...* » (*Belluaires et Porchers*, 1896, rééd. Arles, Sulliver, 1997, p. 62, nous soulignons). L'exemple emprunté à Nouveau rappelle aussi un autre passage ironique, beaucoup plus célèbre, ces lignes d'« Assommons les pauvres » dans *Le Spleen de Paris* : « Puisque Socrate avait son bon Démon, pourquoi n'aurais-je pas mon bon Ange, et pourquoi n'aurais-je pas l'honneur, comme Socrate, d'obtenir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien-avisé Baillarger ? » (C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I [1975], p. 358). Lorsque Baudelaire se réfère au discours médical, l'ironie sert toujours à un déplacement, qui disqualifie le positivisme au profit d'une problématique métaphysique ou théologique – ainsi dans « Le mauvais vitrier » : « ... cette humeur, *hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins*, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes. » (éd. cit., p. 286, nous soulignons).

<sup>5</sup> Voir en particulier L.-F. Lélut, *Du démon de Socrate : specimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris, Trinquart, 1836.

<sup>6</sup> Nous ne sommes pas parvenus à retrouver le passage précis – s'il existe – auquel se réfère Germain Nouveau dans les vers des *Valentines* cités plus haut en note. Peut-être le poète renvoie-t-il plutôt à un *topos* du discours médical et médico-légal sur l'idiotie. On lit par exemple dans le classique *Traité de médecine légale* de Vibert (Paris, Baillièrre, 1886) que l'« on voit parfois des idiots doués d'une bonne mémoire qui, d'ailleurs, ne porte ordinairement que sur certains points restreints : *les chiffres*, les noms propres, etc. ; d'autres idiots ont une *grande aptitude pour la musique* » (ch. VI, § 2, « Idiotie et crétinisme », p. 715, nous soulignons).

Il ne suffit donc pas d'envisager la réception des écrivains à travers des schèmes venus de l'aliénisme : aussi (et plus) importante est la réception de cette réception – la réponse des accusés en quelque sorte. On envisagera ici cette réponse au discours stigmatisant dans sa diversité : refus de l'étiquette de « folie », ou au contraire son acceptation ironique, son inversion, les modes de détournement de cette étiquette, etc. À l'époque qui nous intéresse, le rejet de l'étiquette stigmatisante passe bien souvent par une feinte assumption de cette étiquette, assumption qui, en s'en saisissant, cherche à en déplacer la valeur et le sens. On pourrait se référer à ce propos à l'idée d'inversion du « stigmaté » utilisée par Erving Goffman dans son étude sur « les usages sociaux du handicap »<sup>1</sup>. Il faudrait inscrire les accusations de dégénérescence ou de folie adressées aux poètes de l'époque dans une histoire plus large : celle de la « singularité » en art et de sa stigmatisation. La fin d'une telle stigmatisation est en effet (comme l'a montré Nathalie Heinich) le corollaire, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'apparition de nouvelles manières d'appréhender l'art<sup>2</sup>. Cette transformation de l'ambivalente « singularité » en une *valeur* est caractéristique de l'art et de la poésie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Or bien souvent, chez les écrivains de notre période, c'est *cela même qui était stigmatisant* (la folie, la maladie, la névrose, etc.) qui va être repris et assumé positivement, par inversion axiologique : il n'y a donc pas seulement « passage de la stigmatisation à la rénovation » (Heinich), mais véritable « inversion du stigmaté » (Goffman).

On étudiera donc ici comment une étiquette se trouve reçue par ceux qui s'en trouvent frappés. Il s'agit pour cela de comprendre premièrement la pragmatique de cette *interpellation*. Dans son étude sur l'insulte et la violence du langage<sup>3</sup>, Judith Butler envisage les différentes attitudes politiques possibles face à une « insulte ». Comment la refuser, refuser le nom donné – en anglais, insulter se dit littéralement : appeler d'un nom, *to call someone a name* –, refuser cette « interpellation » (Althusser<sup>4</sup>) ? Comment le sujet peut-il dire : ce n'est pas moi, je ne suis pas cela,

<sup>1</sup> E. Goffman, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, trad. A. Kihm, Paris, Minuit, 1975.

<sup>2</sup> Voir N. Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991 : la « spécificité du mode d'expression [de l'artiste] est un atout fondamental pour la célébration artistique, dès lors du moins qu'a pu être surmonté le handicap attaché à toute déviation avant qu'elle n'ait été arrachée, d'abord à l'indifférence, puis à la stigmatisation, pour être revalorisée comme rénovation » (p. 50 ; nous soulignons).

<sup>3</sup> J. Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, trad. C. Nordmann et J. Vidal, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éd. Amsterdam, 2008.

<sup>4</sup> J. Butler reprend ce concept althusserien (voir L. Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'état », in *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 67-126) dans son livre cité, p. 56 et *passim*. Voir p. 25 : « Faire l'objet d'une adresse, c'est se voir conférer le terme même par lequel la reconnaissance de l'existence devient possible » – J. Butler paraphrase en fait ici implicitement un passage d'Althusser, art. cité, p. 111. On peut dire que « le discours stigmatisant a une fonction d'interpellation (...) [C']est un discours illocutoire qui produit le sujet en lui assignant une position subordonnée » (J. Butler, *op. cit.*, pp. 46 et 48, trad. modifiée). Voir aussi pp. 21-22 et 51 *sqq.* C'est donc le langage lui-même – indépendamment de son contenu – qui nous *insulte*, si on joue sur les

je ne m'appelle pas ainsi<sup>1</sup> ? Comme l'écrit Butler en effet, « le sujet reçoit un nom, mais "qui" il est dépend autant des noms dont il n'est jamais appelé : les possibilités de vie linguistiques sont à la fois inaugurées et forcloses par ce nom »<sup>2</sup>. Cependant, ce « refus » peut prendre beaucoup de formes différentes, dont certaines plus retorses. Celle qui intéresse le plus Judith Butler est celle qu'elle qualifie de « contre-discours » (*counter speech*), où se joue une « remise en scène [restaging] », une « resignification » (p. 34) des énoncés stigmatisants : non pas une annulation pure et simple de l'insulte (y croire serait céder à une illusion idéaliste quant au fonctionnement de la violence du langage), mais une reprise du mot avec inversion de sa valeur. Ce procédé rhétorique, parfois appelé *antiparastase*<sup>3</sup>, est à penser linguistiquement sur le modèle de la théorie de la « réinscription » ou « recontextualisation » que Butler emprunte au Derrida de *Marges*<sup>4</sup>. L'exemple le plus important et le plus célèbre du livre de Butler est celui du contre-discours *queer* :

La réévaluation d'un terme comme *queer* suggère que le discours peut être « renvoyé » à son auteur sous une forme différente, qu'il peut être cité à l'encontre de ses buts premiers, accomplissant ainsi un renversement de ses effets<sup>5</sup>.

Un tel réinvestissement entre dans le cadre d'un processus de subjectivation – au sens du dernier Foucault – que Butler relit dans ce livre comme définition de soi (*self definition*). Par là, il s'agit de créer la

possibilité politique de retravailler la force des actes de discours pour la faire jouer contre la force de l'injure, [de manière à] se réapproprier la force du discours en le détournant de ses contextes précédents. Le langage qui s'efforce de contrer les injures du discours doit répéter ces injures justement sans les rejouer [*reenact*]<sup>6</sup>.

---

deux sens de l'expression anglaise, *to call someone a name* : il nous rend vulnérable puisqu'il nous constitue, en nous interpellant (en nous donnant un nom), en individus sociaux, donc susceptibles d'être interpellés, insultés, etc.

<sup>1</sup> Je paraphrase ici le titre du beau livre de la théoricienne féministe anglaise Denise Riley consacré à cette question : *Am I That Name ? Feminism and the Category of Women in History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1988.

<sup>2</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 65.

<sup>3</sup> Voir E. Dorlin commentant Butler : *Sexe, genre et sexualités*, Paris, P. U. F., 2008, pp. 109-110.

<sup>4</sup> J. Derrida, « Signature événement contexte », in *Marges. De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 365-393 : question de la « possibilité nécessaire » de l'échec (*infelicity*) des performatifs (pp. 383 et 385). Voir à nouveau J. Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., pp. 217-218 n. 32, où Butler relit les notions derridiennes d'« expropriation » et de « resignification » pour tenter d'en tirer les linéaments d'une politique émancipatrice du performatif (et p. 100, la « resignification » y est définie comme « une autre lecture de la performativité et de la politique »).

<sup>5</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 35. Sur la notion de citation et de citationnalité, voir Derrida, art. cit., pp. 387 sqq. E. Dorlin (op. cit., p. 110) cite d'autres exemples empruntés à l'histoire des luttes homosexuelles, l'inversion de valeur et l'assomption des termes *gays*, *trades*, *fairies*, *fags*, *faggots*, *queens*, *sissies*, *drags*, etc.

<sup>6</sup> J. Butler, op. cit., p. 64. L'interpellation n'est pas une force mécanique absolue, produisant un effet sans reste : « Les rouages de l'interpellation peuvent bien être nécessaires, mais ils ne sont pas pour autant mécaniques ni tout à fait prévisibles » (*Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 57) : la « force des actes de discours n'est pas une force souveraine » (*ibid.*, p. 62). Il faut plutôt penser l'interpellation comme étant *en même temps* un *empowerment* (pp. 61 sq. et *passim*) : « le discours (...) produit des effets injurieux dans la mesure où il produit un ensemble d'effets non nécessaires. C'est seulement si d'autres effets peuvent suivre son énonciation que l'appropriation, le

Un bon exemple d'une telle pratique politico-pragmatique serait l'utilisation paradoxale de l'étiquette « décadents » dans le monde littéraire français à partir de la fin des années 1880<sup>1</sup>. Le mot de « décadence » lui-même n'est pas nouveau : on pense au goût de Baudelaire pour le latin décadent, à l'immense tableau de Thomas Couture, *Romains de la décadence*<sup>2</sup> et même, dans les années 1830 déjà, à l'étude historique du critique anti-romantique Désiré Nisard sur les *Poètes latins de la décadence*<sup>3</sup>. Ce qui change dans le dernier quart du siècle, c'est le maniement esthétique et politique du terme. Après Baudelaire, le mot devient un signe de ralliement<sup>4</sup>. Lancé d'abord, ainsi qu'on l'a vu, comme une « insulte » (au sens butlerien), l'étiquette de « décadence » s'articule aux discours de la dégénérescence<sup>5</sup> pour stigmatiser une certaine poésie contemporaine, considérée comme étant à la fois symptôme et cause d'une certaine maladie frappant les Lettres et – au-delà –

---

retournement et la recontextualisation de ces énoncés deviennent possibles » (p. 62). Pour reprendre les notions dégagées par J. L. Austin (*How to Do Things with Words* [1962], trad. G. Lane, Paris, Seuil, 1970) et sur lesquelles s'appuie Butler : le discours de haine (*hate speech*) n'est pas purement illocutoire, car sinon toute menace, sitôt proférée, serait nécessairement (c'est-à-dire : en même temps et *ipso facto*) réalisée. Il y aurait immédiateté, pure effectuation rituelle (comme dans un performatif strict : par exemple, lorsqu'un chef d'État annonce « la monnaie est dévaluée » ou « je déclare la guerre »). Austin a en effet montré que le perlocutoire, contrairement à l'illocutoire, n'est pas rituel – il n'est pas institutionnellement nécessaire. Si l'effectuation est de nature perlocutoire, il y a toujours un écart entre l'énoncé et l'effet, écart où se loge la possibilité d'un contre-discours (J. Butler, *op. cit.*, pp. 141-144, sur le problème du perlocutoire). Sur ces problèmes, voir également J. Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (1997), trad. B. Mathieussent, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, 2002 en particulier l'article sur Althusser, « «La conscience fait de nous tous des sujets». L'assujettissement selon Althusser », pp. 165-198, et plus encore l'article sur Foucault et la psychanalyse : « Assujettissement, résistance, re-signification », pp. 135-164 (notamment la note du traducteur p. 163) : « [Les] exemples [d'emplois distincts du mot “femme” et du mot “pédé”] ne marquent pas opposition entre un usage réactionnaire et un usage progressif des mêmes mots. Ils mettent plutôt en scène un usage progressif qui requiert et répète l'usage réactionnaire afin d'opérer une re-territorialisation subversive » (p. 157).

<sup>1</sup> Sur le « mouvement » décadent en littérature française, voir dans la bibliographie les études de (ou dirigées par) R. Bauer, A. E. Carter, P. Citti, D. Grojnowski, P. Jourde, J.-J. Lethève, L. Marquèze-Pouey, P. McGuinness, M. Pakenham, J. de Palacio, J. Pierrot, J. Przybos, N. Richard, S. Thorel-Cailleteau, D. Weir. Voir également le volume collectif *L'esprit de décadence*, colloque de Nantes, avril 1976, Paris, Minard, 1980 (deux vol.) ainsi que les chapitres suivants : H. Scepti, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, pp. 72-93 (« La décadence : une question ») ; P.-H. Frangne, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, P. U. R., 2005, pp. 147 *sqq.* ; et M. Evans, « Madness, Medicine and Creativity in Thomas Mann's *The Magic Mountain* », in C. Saunders et J. McNaughton (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke (Hampshire), Palgrave Macmillan, 2005, pp. 159-173. Enfin, deux numéros de la revue *Romantisme* ont été consacrés à la question : « Décadence » (n° 42, 1983) et « Nosographie et décadence » (n° 94, 1996).

<sup>2</sup> T. Couture, *Romains de la décadence*, 1847 (huile sur toile, 472 x 772 cm), Paris, Musée d'Orsay.

<sup>3</sup> D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Bruxelles, L. Hauman, 1834.

<sup>4</sup> C. Chollet écrit en 1894 (« Les décadents. Paul Verlaine », in *Revue de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur*, 3-17 mai 1894) : « On leur avait jeté, dédaigneusement, l'épithète de décadents. Ils relevèrent le mot, s'en emparèrent et le prirent en signe de ralliement » (cité in *Verlaine. Mémoire de la critique*, éd. O. Bivort, Paris, P. U. P. S., 1997, p. 394). Sur la question, plus large, de la *politique* du symbolisme et de la décadence, voir P. McGuinness, *Poetry and Radical Politics in Fin de siècle France : From Anarchism to Action Française*, Oxford, Oxford U. P., 2015.

<sup>5</sup> La question des relations entre décadence et dégénérescence a souvent retenu l'attention des historiens, raison pour laquelle nous ne retraçons pas ici tout cet aspect, qui pour le présent travail est plutôt une toile de fond.



la société elle-même. Or, cette étiquette fut moins « refusée » par les poètes que reprise, assumée et transformée par eux en valeur positive. En 1876, Paul Bourget écrit dans *Le Siècle littéraire* : « Nous acceptons sans humilité comme sans orgueil ce terrible mot de décadence »<sup>1</sup>. À Jules Huret, qui s'étonne de cette reprise, Verlaine répond avec une grande clarté :

[J. Huret.] Comment se fait-il que vous ayez accepté l'épithète de *décadent*, et que signifiait-elle pour vous ?  
– [Verlaine.] C'est bien simple. On nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète ; je l'ai ramassée comme cri de guerre...<sup>2</sup>.

C'est bien là la dialectique du contre-discours : *ramasser* une insulte – Verlaine écrit ailleurs : « un décadent (injure, entre parenthèses, pittoresque, très automne, bien soleil couchant, à *ramasser* en somme) »<sup>3</sup> –, pour la *brandir* comme une arme<sup>4</sup>, ou comme un drapeau, commun aux écrivains « maudits » de l'époque. Cette autre métaphore, celle de l'étendard<sup>5</sup>, est également très présente : Anatole Baju dit ainsi que l'étiquette de « décadence », quoique « véritable contresens », a cependant été prise pour « drapeau » par réaction aux critiques hostiles :

---

<sup>1</sup> Cité in J. Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], rééd. Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 20. La dernière partie de l'article sur Baudelaire dans les *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget, partie intitulée « Théorie de la décadence », trace ce mouvement d'une assumption volontaire de l'idée d'esthétique décadente (*Essais de psychologie contemporaine* [1883], éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, pp. 13-18), quoique Bourget ait choisi d'ajouter la note suivante à son article, lorsqu'il le reprit en volume : « Écrit en 1881, avant que cette théorie de la décadence ne fût devenue le mot d'ordre d'une école ».

<sup>2</sup> J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 84. Nordau avait remarqué cette inversion de valeur de l'étiquette, mais ne la traitait que par le sarcasme, comme le montre la citation que nous avons mise en exergue plus haut.

<sup>3</sup> P. Verlaine, *Les Poètes maudits*, rééd. en volume Paris, Vanier, 1888, cité in R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque du symbolisme. 1883-1896*, Berne, Peter Lang, 1988, p. 83, n. 5, nous soulignons ; la phrase est différente dans la version originale de *La Vogue*, n° 2, 18 avril 1886 – voir l'éd. de J. Borel : Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, Notices, p. 1361. Le mot d'« injure » est repris par André Barre – toujours pour désigner la réception des symbolistes et décadents dans la presse de l'époque – dans une des premières études historiques écrites sur le symbolisme, en 1911 (*Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France, de 1885 à 1900*, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1970, t. I, p. 101). B. Spackman (*Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*, Ithaca et Londres, Cornell U. P., 1989) souligne que, « si les critiques opposés aux décadents mobilisèrent à leur rencontre la rhétorique lombrosienne de la maladie, on pourrait dire que les décadents adoptèrent de leur côté la rhétorique baudelairienne de la maladie » ; on assiste ainsi à un « déplacement fondamental par lequel les décadents acceptèrent leur épithète “négative” et la transformèrent en une étiquette louangeuse » (p. 33, nous traduisons).

<sup>4</sup> On trouverait des exemples similaires ailleurs en Europe à l'époque, par exemple en Angleterre avec l'école esthétique. Dans le champ de la peinture, on peut penser à la reprise d'étiquettes stigmatisantes – « impressionnisme », « pointillisme » – en tant que noms revendiqués par des mouvements.

<sup>5</sup> Voir J. Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 12 : « l'injure devient bientôt drapeau relevé bien haut ». Dans un de ses livres consacré à la littérature de l'époque, P. Citti remarque de manière intéressante : « Pourquoi “décadence” ? Verlaine (...) relève une vieille accusation pour en faire un drapeau (...) On aurait pu choisir d'autres mots : l'accusation de folie par exemple (...) » (*La mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2000, p. 45). En fait, l'accusation de folie est elle aussi devenue un drapeau, ainsi que nous allons le montrer dans la suite de ce chapitre ; mais P. Citti a raison de noter qu'elle n'a pas – contrairement à l'étiquette de « décadence » – donné son nom à une école (on pourrait penser à l'« insenséisme » ou aux « arts incohérents », mais ce sont plutôt des postures ou d'éphémères regroupements que de véritables mouvements).

Depuis quelques temps les chroniqueurs parisiens et particulièrement M. Champsaur, désignaient ironiquement les écrivains de la nouvelle école du sobriquet de *décadents*.

Pour éviter les mauvais propos que ce mot peu privilégié pouvait faire naître à notre égard, nous avons préféré, pour en finir, le prendre pour drapeau<sup>1</sup>.

On peut donc envisager cette politique de l'insulte dans les termes de Butler, qui parle du

pouvoir performatif [dont] jouit celui qui s'approprie les termes mêmes par lesquels il a été insulté afin de les vider de leur charge d'humiliation et d'en tirer une affirmation, comme le font ceux qui se rallient derrière le signe *queer* ou qui donnent une valeur positive et affirmative aux catégories de « Noirs » ou de « femmes »<sup>2</sup>.

De la même manière, traîné dans la boue, le poète moderne fait de cette boue le signe d'une élection.

En ce sens, il s'agirait donc pour Verlaine et les *décadents* de fonder une politique impure du littéraire. Impure au sens où elle ne se construit pas dans un monde irénique, ou un espace abstrait éthéré, mais directement à partir des forces, discours et pratiques historiques en présence. (Nous empruntons cette notion d'impur à Derrida : « un performatif réussi est forcément un performatif "impur", pour reprendre le mot qu'Austin avanc[e] (...) quand il reconn[âit] qu'il n'y a pas de performatif "pur" »<sup>3</sup>.) Pour Butler, tous les mots que nous utilisons sont « impurs » en ce sens précis :

Lorsqu'un acte de discours qui n'était pas auparavant autorisé s'arroge néanmoins une légitimité au cours de son accomplissement, ce moment anticipe et institue des contextes différents dans lesquels l'acte de discours pourra à l'avenir être reçu. Si l'on considère le discours politique de la modernité, on peut dire que tous ses termes fondamentaux sont « impurs » et qu'en les utilisant on réinvoque les contextes oppressifs dans lesquels ils ont auparavant été utilisés (...) Mais (...) les luttes contre [les] exclusions finissent par *se réapproprier* les termes mêmes de la modernité afin de configurer un avenir différent<sup>4</sup>.

Gérard Dessons remarque de même que la théorie n'a jamais à renoncer à des *mots* mais seulement à des *discours*<sup>5</sup>. Cette « réappropriation du discours injurieux »<sup>6</sup>, nous proposons – à la suite de

<sup>1</sup> A. Baju, *L'école décadente*, Paris, Vanier, 1887, p. 12.

<sup>2</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, pp. 208-209. Sur les mots « noir » ou « nègre » et leur retournement subversif, voir aussi, entre autres, A. Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 77.

<sup>3</sup> J. Derrida, « Signature événement contexte », *art. cit.*, p. 388.

<sup>4</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 211 (traduction modifiée).

<sup>5</sup> G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, p. 192, n. 1. G. Dessons précise : « Ce n'est pas aux mots qu'il faut renoncer, mais aux discours. (...) Les mots ne font quelque chose que parce qu'ils sont des enjeux, qu'ils représentent des systèmes de pensée, des doctrines, qu'ils couvrent des activités politiques, etc. Il en est de l'*identité* comme du *sujet*, de la *valeur*, de la *vérité*. Ces mots ont la faiblesse et la force des discours qui les conceptualisent » (voir aussi *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010, p. 46).

<sup>6</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 140.

Jean-Jacques Lecercle – de l'appeler « contre-interpellation »<sup>1</sup>. Ce qui s'y joue, c'est un travail politique à l'intérieur du champ de circulation des énoncés, dans un corps à corps avec la violence du langage. On s'empare d'un mot – « malade », « décadent », « fou » – pour en retourner la valeur et le sens : l'insulte devient une arme, la force de la seconde étant proportionnelle à celle de la première.

Le fait que le sujet se retourne sur lui-même dans l'interpellation [dans l'exemple, pris par Althusser, d'un individu qu'un policier hèle dans la rue] est l'emblème d'une séparation entre le dire et la signification, entre la signification et l'agir, entre le dire et l'agir : entre ces notions s'intercale nécessairement un déplacement *tropique*. Cette duplicité à la Janus, où l'individu abandonne sa toute-puissance afin de devenir agent au sein du processus social intersubjectif est ce qui permet la pratique émancipatrice de la contre-interpellation. Si celui qui adresse le discours de haine n'a plus le monopole de la signification de ce discours, la victime attaquée peut alors tirer parti de ce espace de jeu, de cette source d'incertitude et d'instabilité pour se réapproprier cet énoncé, pour lui assigner une autre signification par une forme d'imposture créatrice, ou pour le renvoyer à son expéditeur telle une grenade dégoupillée qui n'aurait pas encore explosé<sup>2</sup>.

Il s'agit donc de puiser dans le mot lui-même la force de le retourner, de le resémantiser, le recontextualiser en transformant son usage et, partant, sa valeur<sup>3</sup>. C'est l'*autorité* du discours stigmatisant qui s'en trouve déplacée et par conséquent mise à mal, comme le précise Butler :

Si [un] discours est repris par celui auquel il est adressé, s'il est retourné et devient l'occasion d'un discours en retour, d'un discours qui se sert de lui pour le retourner, ce discours (...) n'est-il pas, dans une certaine mesure, arraché à son origine (...) ? (...) Retourner l'énoncé, l'arracher à son origine, est une façon de *déplacer le lieu de l'autorité* par rapport à l'énonciation<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J.-J. Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, Londres, Macmillan, 1999, pp. 116, 165, 167 et 186. La conceptualisation de J.-J. Lecercle constitue une relecture d'Althusser à travers (notamment) Judith Butler. Cette dernière, on l'a vu, parle de « contre-discours » (*counter speech*). Ailleurs (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1990 et 2000, p. 156, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 240), Butler parle de « réappropriation parodique » – à propos l'assomption des termes au départ insultants désignant les homosexuels et homosexuelles : *queer, dyke, fag*, etc.).

<sup>2</sup> J.-J. Lecercle, *Interpretation as Pragmatics, op. cit.*, p. 165 (nous traduisons dans tous les cas). Voir aussi p. 167 : « Les actes de langage ne se contentent pas de refléter passivement les effets de domination qui se jouent dans le pouvoir : ils peuvent être retournés, et renvoyés à ceux qui en sont les auteurs temporaires. Si en un sens on peut dire que l'interpellation n'échoue jamais, dans la mesure où la structure pragmatique capture toujours les individus quelle interpelle en sujets, en un autre sens il faut dire qu'il y a toutes les chances qu'elle échoue, car toutes les conditions sont réunies pour que la domination de l'idéologie dominante soit contestée. Certes, le discours de haine fait taire celui à qui il est adressé, mais ce dernier, réduit au silence, peut réinvestir ce discours de sa propre voix et le transformer (...) en une réplique inattendue. La recontextualisation brise la chaîne d'autorité, elle permet au sujet interpellé de déplacer sa position, si peu que ce soit, par rapport à la place que l'interpellation lui avait assignée (...) ».

<sup>3</sup> Voir J. Butler, *op. cit.*, p. 64 : « une lutte linguistique, sociale et culturelle se déroule, où la puissance d'agir est dérivée de l'injure et où l'injure est contrée par cette dérivation même ».

<sup>4</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 132, nous soulignons.

C'est le cas, pour le domaine qui nous concerne, de l'autorité et de la suffisance du discours aliéniste.

Les accusations de dégénérescence ou de démence ne laissent donc pas les poètes sans voix. Accusés de tare, ils répondent de différentes manières. La première et la plus évidente de ces attitudes face à « l'insulte » (nous reprenons donc ce mot, commun à Verlaine et à Judith Butler) est la récusation. Si c'est déjà là une manière de s'affronter corps à corps au discours médical, c'est celle qui s'en tient le plus à distance, ayant surtout à cœur de refuser les étiquettes stigmatisantes accolées à la littérature contemporaine. Ce n'est pas la seule attitude possible, et on peut envisager les réactions diverses des poètes dans un continuum qui va du refus à une sorte de feinte acceptation passant par un retournement de la valeur du mot. Ce passage du refus à la revendication ne doit pas être lu comme une succession, ni comme une alternative : les deux postures s'entremêlent bien souvent, parfois chez un même auteur, voire au sein d'un même texte (du reste, chez les artistes « cliniquement » convaincus de folie, de Nerval à Artaud en passant par la correspondance de Van Gogh, se lit toujours cette double posture : je suis fou et je ne le suis pas<sup>1</sup>), et selon des modalités complexes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Gauguin rapporte que sur les murs de sa chambre, Van Gogh avait inscrit en forme de calembour les deux énoncés suivants, fascinants dans leur tension : « Je suis sain d'Esprit, Je suis Saint-Esprit ». Et Artaud lui-même, dans *Van Gogh, le suicidé de la société*, insiste : « Non, Van Gogh n'était pas fou ».

<sup>2</sup> Pour prendre un point de comparaison, dans le mouvement surréaliste, le passage du refus de l'étiquette de « folie » à son assomption comme valeur est un passage que l'on peut dater précisément : voir A. Cape, *Les frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Champion, 2011, pp. 10-11 et 101-103.

# I. La déconstruction ironique

La fréquence des termes d'idiote et de fou  
rarement tempérés en imbécile ou dément...

(Stéphane Mallarmé, « La Musique et les  
Lettres »)

Devant la disqualification de certains textes poétiques comme discours délirant, l'attitude la plus simple consiste à se défendre de cette accusation en refusant l'étiquette de folie. C'est par exemple la réaction de Théodore de Wyzewa lorsqu'il défend Mallarmé contre ceux qui accusent de démente le poète de la rue de Rome<sup>1</sup>. C'est aussi celle du médecin et poète Victor Segalen qui, dans *Les synesthésies et l'école symboliste*, propose une lecture très critique du *Dégénérescence* du médecin hongrois Max Nordau, lecture qui récuse le concept de « tare » (autre traduction littérale possible du titre original du traité : *Entartung*) et refuse par conséquent toute validité aux analyses de l'ouvrage en question<sup>2</sup>.

L'attitude de Mallarmé lui-même est plus retorse, et use souvent de l'ironie pour corroder la position stigmatisante des détracteurs de la poésie nouvelle. Parfois, Mallarmé reprend pour lui, en apparence littéralement, l'étiquette de folie : comme le remarque Pascal Durand, « cette folie-là est protectrice, c'est le manteau de "plaisanterie", vaguement fumiste, dont le poète se couvre sous

---

<sup>1</sup> Voir T. de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », in *La Vogue*, n° 11 et 12, Paris, juillet 1886 (plus tard repris dans *Nos maîtres*), cité *in extenso* par B. Marchal dans *Mallarmé. Mémoire de la critique*, Paris, P. U. P. S., 1998. Pour Wyzewa, l'accusation de folie est affaire de malentendu : « il aura toujours, dans la sérénité bienheureuse de son noble esprit, les railleries et les dédains des hommes pour son incompréhensible folie » (p. 115).

<sup>2</sup> « Les synesthésies ne sont pas symptômes de dégénérescence, mais de progrès », écrit Segalen (*Les synesthésies et l'école symboliste*, 1902, rééd. par É. Formentelli, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1981, p. 43).

l'orage des jugements de ses contemporains »<sup>1</sup>. D'autres fois, le trope ironique est plus complexe. Dans « La Musique et les Lettres », – conférence donnée à Oxford puis à Cambridge en 1894, année même où le livre de Nordau fut traduit en français<sup>2</sup> – la référence à *Dégénérescence* est explicite<sup>3</sup> : le livre de Max Nordau est mentionné d'abord par une périphrase (« un tome, paraît-il, le premier d'un libelle obstiné à l'abattage des fronts principaux d'aujourd'hui presque partout ») puis nommément (« *Dégénérescence*, le titre, *Entartung*, cela vient d'Allemagne, est l'ouvrage, soyons explicite, de M. Nordau : je m'étais interdit, pour garder à des dires une généralité, de nommer personne et ne crois pas avoir, présentement, enfreint mon souci »). Dans la suite du texte, l'ironie de Mallarmé consiste dans une répétition, une feinte reprise (c'est-à-dire, linguistiquement, une mention), des analyses pathologisantes du médecin hongrois, pour qui toute la littérature moderne était signe de morbidité :

La fréquence des termes d'idiot et de fou rarement tempérés en imbécile ou dément, comme autant de pierres lancées à l'importunité hautaine d'une féodalité d'esprit qui menace apparemment l'Europe, ne serait pas de tout point pour déplaire.

Ici le seul fait de *répéter* l'interpellation stigmatisante est déjà une manière d'en faire vaciller l'assurance non questionnée et donc d'entamer la légitimité du discours pseudo-scientifique. Judith Butler remarque qu'en attirant l'attention sur le fait qu'un terme est *cité*, en exhibant le fait que « cet usage s'inscrit dans un héritage citationnel », on fait de ce terme « un objet discursif explicite » qui peut par conséquent « faire l'objet d'une réflexion et non plus être considéré comme relevant du fonctionnement naturel du langage ordinaire »<sup>4</sup>. À propos de Rimbaud cette fois, Anne-Emmanuelle Berger parle de manière analogue d'« usage citationnel et subversivement

<sup>1</sup> P. Durand, « La folie Mallarmé », in *Courrier du Centre international d'études poétiques*, janvier-mars 2000, « Regards sur Mallarmé » (pp. 7-27), p. 22.

<sup>2</sup> M. Nordau, *Entartung* (1892). Voir la traduction citée plus haut (trad. A. Dietrich, 1894).

<sup>3</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 71. Immédiatement après cette question de la « tare », Mallarmé en introduit une autre, connexe, en faisant référence à une seconde accusation fréquemment formulée contre les jeunes poètes (« l'injure [...] bégaie, en des journaux... »), celle d'anarchisme (p. 72). Voir U. Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001, pp. 188 *sqq.*, et P. McGuinness, *Poetry and Radical Politics in Fin de siècle France*, *op. cit.*, p. 144. Mallarmé sous-entend que les deux accusations, dégénérescence et anarchisme, sont liées (voir en effet Nordau, *Dégénérescence*, éd. cit., p. 309, ou encore H. Martin, « Névrose et poésie », in *Études*, 35<sup>e</sup> année, vol. LXXIV, Paris, 1898 [pp. 145-167 et 338-361], p. 154). Dans le discours de la défense sociale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le lien est en effet explicite entre dégénérescence, génialité et danger révolutionnaire : une telle association se trouve chez Nordau (*Dégénérescence*, dédicace « À M. le professeur César Lombroso » ; voir aussi p. 308 : « le mécontentement comme conséquence de l'incapacité d'adaptation, [...] et l'instinct de destruction comme résultat d'arrêt du développement intellectuel donnent ensemble l'anarchiste, qui suivant le degré de ses obsessions, écrira seulement des livres et fera des discours de réunions populaires ou recourra à la bombe chargée de dynamite ») mais aussi avant lui dans les textes de l'école de criminologie italienne (Ferri, Lombroso et Garofalo). Nous y reviendrons dans la dernière partie de cette thèse.

<sup>4</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 140.

antiphrastique » des mots<sup>1</sup>. De telles descriptions rejoignent une célèbre définition de l'ironie qui en fait un effet de *mention*, au sens linguistique<sup>2</sup>. C'est bien en effet aux « termes d'idiot et de fou » que se réfère le discours de Mallarmé – autrement dit à des mots et non à des choses<sup>3</sup>. Quand le conférencier en vient au terme crucial de Nordau, l'effet de mention devient très net : « *Entartung*, cela vient d'Allemagne »<sup>4</sup>. Le terme incriminant (stigmatisant) devient terme incriminé ; il est mis en valeur matériellement, par le détachement à gauche avec reprise pronominale (qui use du démonstratif péjoratif « cela », de type *iste*) et le choix du lexème original allemand en italiques. Ces italiques ne sont pas seulement dictés par l'emprunt d'un mot étranger, ils sont comme la mise en scène<sup>5</sup> ironique du discours de l'autre, l'équivalent de guillemets qui conserveraient le mot à distance, comme lorsque Swann – rapporte le narrateur de la *Recherche* – « avait soin d'isoler [certaines expressions] par une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte... »<sup>6</sup>. Le mot *Entartung* « signifie » tare ou dégénérescence, mais ici il figure aussi *en tant que mot*, mis à distance par les italiques qui créent un effet de « connotation autonymique » (J. Rey-Debove et J. Authier-Revuz<sup>7</sup>). Autrement dit, « *Entartung* » est pris à la fois en « usage » et en « mention »<sup>8</sup>. L'intégration du

<sup>1</sup> A.-E. Berger, « Lecture de quelques chants d'amour parisiens de Rimbaud », in *Romantisme*, n° 72, juin 1991 (pp. 61-73), p. 73, n. 3.

<sup>2</sup> Sur la pragmatique de l'ironie ainsi que sur l'ironie en littérature, voir dans la bibliographie de fin de volume les articles et ouvrages de P. Bange, C. Kerbrat-Orrechioni, D. Sperber et D. Wilson, A. Berrendonner, B. Bazire, O. Ducrot, A. Herschberg-Pierrot, P. Hamon.

<sup>3</sup> Voir D. Sperber et D. Wilson, « Les ironies comme mentions », art. cit., p. 403. « Le locuteur [d'un énoncé ironique] cherche à faire entendre *une idée sur une idée* », et non pas une idée sur un état de fait (pp. 402-403, nous soulignons). « Il se dégage [des énoncés ironiques] une attitude des locuteurs vis-à-vis de leur énoncé, tandis que [des énoncés non-ironiques] se dégage une attitude des locuteurs vis-à-vis de l'objet de leur énoncé » (p. 403).

<sup>4</sup> Voir toujours D. Sperber et D. Wilson : il est possible de prédire, soulignent ces auteurs, « quelles ironies auront une cible déterminée (...). Lorsque l'écho [sc. l'écho d'un autre énoncé dans l'énoncé ironique] est lointain et vague, l'ironie ne visera pas de cible déterminée ; à l'inverse, lorsque l'écho est proche et précis, les personnes auxquelles il est fait écho constitueront la cible » (art. cit., p. 411, nous soulignons).

<sup>5</sup> Sur la « scénographie » de l'ironie dans le texte littéraire, voir P. Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., pp. 71-108.

<sup>6</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), in *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1987-1989), p. 96.

<sup>7</sup> Voir dans notre bibliographie finale les divers ouvrages et articles de Josette Rey-Debove et Jacqueline Authier-Revuz. Sur l'opacification du dire et ses enjeux, voir F. Récanati, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, ch. I et II, notamment pp. 33 et 45-46. La définition la plus précise de la notion de « connotation autonymique » se trouve dans J. Rey-Debove, « La réflexivité et le blocage du sens », in A. Rey (éd.), *Théories du signe et du sens*, Paris, Klincksieck, 1976, deux volumes, t. II, pp. 224-232 et *Le métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert, 1978, pp. 251-267.

<sup>8</sup> On a bien ici, en effet, un cas mixte, qui joue de l'indécidable : est-ce le mot « *Entartung* » ou la chose que ce mot désigne qui « nous vient d'Allemagne » ? Ce cas entre dans la description donnée par J. Rey-Debove dans *Le métalangage*, op. cit., p. 285 (« cette apparente synonymie implique en fait une dénomination [...] qui se transforme en signification »). Sur ce type d'ironie reposant sur la connotation autonymique, voir B. Bazire, « Ironie et métalangage », art. cit., pp. 143-146 (l'auteur montre que, souvent, l'ironie est moins affaire de mention pure que d'un mélange entre mention et emploi, autrement dit, qu'elle est affaire de connotation autonymique).

« discours autre » (J. Authier) est minimale, et le terme étranger est fermement maintenu comme hétérogène, doublement posé comme étranger par le soulignement écrit (italiques) et oral (la glose : « cela nous vient d'Allemagne »)<sup>1</sup>. Exhiber ainsi le mot *comme mot*, c'est déjà – dans une sorte de « déplacement avantageux », pour reprendre le titre de la première partie de la conférence anglaise de Mallarmé – le mettre à distance (J. Authier-Revuz parle de « mots pris avec des pincettes »<sup>2</sup>). Butler insiste sur la puissance pragmatique de cette double valeur du mot cité :

Mettre en scène esthétiquement un mot injurieux peut impliquer à la fois d'*utiliser* le mot et de le *mentionner*, c'est-à-dire de l'utiliser pour produire certains effets tout en faisant référence à cet usage-lui-même (...) La reproduction [*reenactment*] esthétique peut à la fois *utiliser* le mot et le *montrer*, le désigner, souligner qu'il s'agit d'un exemple matériel et arbitraire de langage, exploité pour produire certains types d'effets. En ce sens, le mot est mis en avant comme un signifiant matériel en lui-même sémantiquement vide, mais aussi comme ce moment vide du langage qui peut devenir le site de la combinaison sémantique d'un héritage et d'un effet. (...) Un tel usage fait du terme un objet textuel qui doit susciter une réflexion et une interprétation, en même temps qu'il nous met en position de connaître les raisons de sa force et de sa signification conventionnelles<sup>3</sup>.

Ces effets de l'ironie contribuent à faire de l'écriture mallarméenne dans ce texte une sorte de « pratique oppositionnelle », notion que Ross Chambers empruntait naguère à Michel de Certeau<sup>4</sup> pour étudier (dans *Aurélia* de Nerval) les jeux de l'écriture avec les discours qui la disqualifient<sup>5</sup>, ou de « contre-discours », au sens où Richard Terdiman emploie l'expression à

---

<sup>1</sup> Sur la question des enjeux métalangagiers du bilinguisme, voir J. Rey-Debove, *Le métalangage, op. cit.*, pp. 281-286. Voir l'expression de « corps étranger » utilisée par J. Authier à propos des mots mis entre guillemets (« Paroles tenues à distance », in B. Conein éd., *Matérialités discursives*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1981 [pp. 127-142], p. 127).

<sup>2</sup> Sur cette question des « paroles tenues à distance », guillemetées, voir J. Authier, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV*, n° 17, Paris, septembre 1978, pp. 1-87 ; et, spécifiquement sur les guillemets : J. Authier, « Paroles tenues à distance », art. cit.

<sup>3</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots, op. cit.*, p. 140.

<sup>4</sup> M. de Certeau, « On the Oppositional Practices of Everyday Life », in *Social Text*, n° 3, automne 1980, pp. 3-43.

<sup>5</sup> R. Chambers, « Récits d'aliénés, récits aliénés », in *Poétique*, n° 53, Paris, fév. 1983 (pp. 71-90), p. 75 : « Les récits d'aliénés ont ceci de symptomatique (...) que leur aliénation se trouve inscrite, par diagnostic médical, dans la situation illocutoire qui les détermine (...) Ce à quoi on assiste est donc la construction d'un programme (...) qui est un *pour moi*, mais un *pour moi* de "fou", prenant la forme d'une revendication opposée aux notions des "non fous", et formulée par conséquent en fonction de ce *pour l'autre* qui ne laisse pas d'avoir ainsi le dernier mot ». Le récit d'aliéné est ainsi une « pratique oppositionnelle, construction d'un *pour moi* regagné sur le territoire du *pour l'autre* » (*ibid.*). Il ne s'agit pas de psychologie, mais d'une problématique *interne* à la pragmatique du récit, et indépendante de l'acceptation ou non du diagnostic médical (diagnostic accepté sans condition dans le cas de Perceval, avec réserves dans le cas de Nerval – pour reprendre les deux exemples de l'article de Chambers). – Sur l'écriture oppositionnelle, voir aussi R. Chambers, « La narration dans *Sylvie*. Essai de narratologie situationnelle », in *Poétique*, n° 41, Paris, février 1980, pp. 22-38 et *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, pp. 71-129.



propos de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il s'agit bien en effet d'une « écriture contre » – on retrouve bien l'idée butlerienne de *counter speech* –, expression où il faut entendre les deux sens de la préposition « contre », sur lesquels un Derrida aimait à insister : écrire *en opposition* à ces idéologies, mais aussi écrire *à leur contact* et dans leur proximité (comme on dit : contre un mur, ou « tout contre »), en se mêlant presque complètement à elles. C'est du reste le fondement même de l'ironie dite « moderne » (flaubertienne en particulier) : celle du discours indirect libre qui, par tressage, rend indistinctes les voix et instable la position d'autorité.

## II. De l'ironisation à la revendication

Êtes-vous comme moi ? – Je déteste les gens  
qui ne sont pas frileux. (...) En un mot, la  
santé me déplaît.  
J'entends par santé (...) l'horrible rougeur des  
joues, la joie intempestive, l'épouvantable  
épaisseur du tain, les mains à fossettes, les  
pieds larges, et ces chairs grasses dont notre  
époque me semble abonder plus qu'il n'est  
séant.  
(...) Êtes-vous comme moi ?  
Si non, éloignez-vous.

(Paul Verlaine)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> R. Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca (New-York), Cornell U. P., 1985. L'auteur entend par *counter-discourse* l'écriture – en particulier littéraire – en tant que mise à mal du système de valeurs de la classe dominante par des stratégies rhétoriques de contournement et de subversion. Voir notamment p. 51 à propos de Lautréamont, Rimbaud et Verlaine.

<sup>2</sup> P. Verlaine, « Mal'aria », in *Mémoires d'un veuf*, Paris, Vanier, 1886, p. 77.

Jules Lemaître écrivait au sujet de Verlaine :

[II] n'est point civilisé, il ignore les codes et la morale reçue. (...) Il n'est point déclassé : il n'est pas classé du tout. Son cas est rare et singulier. Il trouve moyen de vivre dans une société civilisée comme il vivrait en pleine nature<sup>1</sup>.

Mallarmé semble répondre mot à mot à Lemaître dans la conférence anglaise. Le passage est célèbre : « Un homme peut advenir en tout oubli (...) de l'encombrement intellectuel chez les contemporains ». Dans la fiction tracée ici par le conférencier, il s'agit bien de vivre dans la société *comme* dans la nature : mais ici ce qui était une tare et une pathologie pour Nordau devient recherche active<sup>2</sup> (« jamais ne sied d'ignorer qu'exprès ») et qui plus est salutaire, car elle ouvre la possibilité d'une reconstruction du monde à partir de l'axiomatique poétique par excellence qu'est l'alphabet (« s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres »). On retrouve cet alphabet lorsque Mallarmé lit dans les vers de Verlaine de « primitives épellations »<sup>3</sup> : par cette dernière expression, Mallarmé inverse la lecture pathologisante – qui ne voit dans la poésie de Verlaine que régression et puérité, caractéristiques pour beaucoup des « mattoïdes » (Lombroso) et plus largement des dégénérés – au profit

---

<sup>1</sup> J. Lemaître, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Quatrième série*, Paris, Lecène et Oudin, 1889, pp. 76 et 77. Pour Nordau, de même, tous les auteurs français à la mode sont, en tant que dégénérés, des « égotistes », autrement dit chacun d'entre eux n'est qu'un « Robinson Crusoé intellectuel qui, dans son idée, vit seul sur une île » (*Dégénérescence*, éd. citée, p. 303). En 1887, dans la première série des *Contemporains*, Lemaître écrivait à propos de Huysmans que les décadents « sont en réalité des primitifs, des sauvages, – mais des sauvages à la fin d'une vieille civilisation et avec des nerfs très délicats » (*Les Contemporains. Première série*, Paris, Lecène et Oudin, 1887, p. 334) ; la conclusion de l'article sur Verlaine fait écho à ce passage : « M. Paul Verlaine a des sens de malade, mais une âme d'enfant (...) c'est un décadent qui est surtout un primitif » (*Les Contemporains. Quatrième série, op. cit.*, p. 111 ; voir aussi J. Lemaître, « Un petit fils de Villon : Pauvre Lélian », in *Annales politiques et littéraires*, Paris, 4 sept. 1892). On retrouve cette idée chez Édouard Rod : « M. Verlaine (...) est (...) un inconscient, comme les primitifs, auxquels il ressemble » (cité in *Verlaine. Mémoire de la critique, op. cit.*, p. 213). Sur Lemaître lecteur de Verlaine, voir F. Hulak, « Fulmen Cotton : d'un cas d'école à l'archéologie du sinthome », in *La mesure des irréguliers*, Nice, Z'Éditions, 1990, pp. 53-69.

<sup>2</sup> Par là, Mallarmé « répond » en quelque sorte, par avance, à l'article nécrologique de Zola sur Verlaine (écrit deux ans après la conférence anglaise) : « Il n'a pas dédaigné la société, c'est la société qui l'a rejeté. Il est devenu un être à part, un solitaire, *sans le vouloir* (...), en homme radicalement incapable d'avoir un but et d'y marcher » (« Le solitaire », *Le Figaro*, 18 janv. 1896, repris in *Nouvelle campagne*, Paris, Charpentier, 1897, p. 39, nous soulignons).

<sup>3</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers », éd. citée, p. 205 (voir B. Marchal, « Verlaine selon Mallarmé », in A. Guyaux, éd., *Les premiers recueils de Verlaine*, actes du colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2007, pp. 7-18). Une fois de plus, la formule de Mallarmé (« primitives épellations ») semble répondre par anticipation à Zola, qui stigmatise à la mort de Verlaine les « informes balbutiements » de ce lui qu'il considère comme ayant été au mieux un poète élégiaque raté (« dans quel balbutiement informe il était tombé ! Comme on le sentait fini avant la fin ! Sa fameuse obscurité de mage n'est que la déliquescence d'un cerveau qui s'obscurcit » : « Le solitaire », art. cit., pp. 39-40).

d'une *revendication* : le retour à l'« épellation », à ce bégaiement quasi aphasique, est embarqué dans un véritable projet poétique : celui d'une table rase devant permettre la réinvention de la langue et du monde (selon la formule de la conférence sur Villiers, « quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences »).

Ce n'est plus seulement une disqualification de l'insulte par l'ironie qui se joue ici, mais une reprise et une revendication paradoxale de cette insulte. Comme dans l'exemple de l'étiquette de « décadence », l'assomption du terme stigmatisant en inverse le sens axiologique : d'insulte, elle devient valeur<sup>1</sup>. « Il n'est point civilisé », lisait-on chez Lemaître – et Mallarmé parle, lui, de « *recours* très simple et primitif »<sup>2</sup>, dans la conférence « La Musique et les Lettres ». Par ce mot de « recours », la déhiscence qui sépare le poète de ses contemporains devient un acte et non plus une tare, elle est promue au rang de processus poétique et intellectuel volontaire. Le retournement de valeur qui se joue ici est scellé par l'oxymore *civilisé édennique* – « il possède, ce civilisé édennique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée »<sup>3</sup>. Le choix du terme de « contrée » est important : Mallarmé insiste sur la dimension spatiale du problème posé par la polémique. Alors que, pour Jules Lemaître, Verlaine n'est qu'un

---

<sup>1</sup> Le cas des *Déliquescences d'Adoré Floupette* (Paris, 1885) de Vicaire et Beauclair est ambigu. On a parfois lu trop facilement ce texte comme une simple charge contre le symbolisme. Or il s'agit d'une parodie et d'un pastiche – peut-être un hommage en même temps, comme le souligna notamment la recension de Paul Arène dans le *Gil Blas* – de la poésie décadente (en particulier de Verlaine, le « Bleucoton » de la *Vie d'Adoré Floupette* qui sert d'avant-propos au recueil). Autrement dit, il n'est pas impossible de le lire *aussi* comme la construction d'une subjectivité décadente. Une telle « subjectivation » passerait précisément par la reprise ironique des étiquettes pseudo-médicales en vogue : « décadence », « nervosités », « déliquescent » (mot qu'on vient de lire sous la plume de Zola, et qu'on retrouverait – par exemple – dans l'article d'Arnold Goffin sur Mallarmé en 1891 – « Mallarmé, Notes cursives », in *La Société nouvelle* : « Déliquescente ! voilà l'équitable épithète à appliquer à cette prose sans atmosphère, sans cadre ni horizon, – à cette prose émasculée pour atteindre une concision qui, étant donné ce que, le plus souvent, elle a charge de véhiculer, est encore trop prolix » : cité in P. Hambly, éd., *Mallarmé devant ses contemporains. 1875-1899*, Adelaïde, Adelaïde U. P., 2011, p. 24). Le second tercet du sonnet « Décadents », qui clôt le recueil des *Déliquescences* – « Être Gâteux [*sic*], c'est toute une philosophie, / Nos nerfs et notre sang ne valent pas deux sous, / Notre cervelle, au vent d'Été, se liquéfie » (p. 78) – pourrait être rapproché des passages ironiques de Hugo ou de Nouveau (cités au début de ce chapitre) contre les réductions aliénistes de la littérature à une aliénation mentale. Le recueil de Floupette et Tabora écorche à la fois la pose symboliste *et* les simplifications positivistes en vogue – les extravagances baroques des poètes du jour et l'esprit de sérieux d'une science vouée à la répétition elle-même « gâteuse » de son vocabulaire étriqué (nerfs, constitutions, excitation, etc.). En 1921, Jean Epstein se moquera de ce regard pathologisant obsédé par la décadence, en mettant en scène son discours réactionnaire comme un ressassement sénile et complaisant de banalités : « “Nous l'avions dit. Ils sont gâteux !.. gâteux !.. retournés en enfance... régressifs... rétrogrades... infantiles... sauvages... nègres... nourrissons... À la mamelle !” » : *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 210. De ce point de vue, il est intéressant de voir un critique conservateur comme Terrail (sous le pseudonyme de Gabriel d'Encre) prendre la parodie de Beauclair et Vicaire au premier degré, et en rajouter dans le registre de la pathologie – dans sa recension de la plaquette, il traite Adoré Floupette de « fanfaron d'abrutissement » et de « poseur pour la névrose » (*Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 17 mai 1885, cité par P. Jourde, « *Les Déliquescentes d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle* », in *Romantisme*, n° 75, Paris, 1992 [pp. 13-20], p. 14).

<sup>2</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 66, nous soulignons.

<sup>3</sup> *Ibid.*

vagabond, un apatride, Mallarmé répond que comme poète il « possède » au contraire un lieu : il *habite* le spatium pur de la « lettre », matrice du monde.

## *II. A. Revendiquer la folie comme valeur artistique et existentielle*

Il faudra affoler le lecteur (...) Quel triomphe, si nous pouvions envoyer à Bicêtre quelque abonné !

(Villiers de l'Isle-Adam à Mallarmé)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lettre de Villiers de l'Isle-Adam à Mallarmé, 1867, à propos de la *Revue des lettres et des arts* : A. Villiers de l'Isle-Adam, *Correspondance générale*, Paris, Mercure de France, 1962, t. I (1846-1880), p. 113.

## II. A. 1. Valorisations de la folie dans le métadiscours sur la littérature

Alors que de nos jours on ne cesse de nous répéter que le génie s'accompagne d'un grain de folie et non pas d'un grain de sel, autrefois il allait de soi pour tout le monde que, partout où il y a de la folie, il y a aussi un grain de génie et de sagesse, quelque chose de « divin », comme on se le disait tout bas. (...) « C'est par la folie que les bien suprêmes ont été apportés à la Grèce », disait Platon, d'accord en cela avec toute l'Antiquité.

(Friedrich Nietzsche)<sup>1</sup>

Cette étiquette, faussement simple, de « folie », devient donc dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le creuset d'une redéfinition des valeurs littéraires. Alors que, pour les aliénistes mais aussi pour les journalistes et le grand public, l'idée d'écriture « folle » est encore une insulte, pour les poètes le mot en vient peu à peu à désigner une valeur, et peut par conséquent faire l'objet d'une revendication. Pour certains (Genonceaux par exemple, dans sa préface à la réédition des *Chants de Maldoror*), l'étiquette de folie doit être combattue car elle demeure, nécessairement, disqualifiante (« nous insistions sur cette folie qu'on lui reprochait et par laquelle on semblait vouloir atténuer la

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux* (1881), trad. É. Blondel et alii, Paris, GF-Flammarion, I, § 14, p. 44. La référence platonicienne est à l'*Ion*, 533 d-534 e.

conscience de son talent »<sup>1</sup>) ; pour d'autres, elle est déjà devenue une qualification à revendiquer. La position d'un Léon Bloy est de ce point de vue ambiguë, et pour cette raison intéressante. Son article sur les *Chants de Maldoror* est tout à la fois un des sommets du mythe de l'écrivain fou et un éloge de Lautréamont<sup>2</sup>. Si ce dernier relèverait moins, selon Bloy, du panthéon littéraire que du *cabanon*, c'est-à-dire de la cellule d'aliéné<sup>3</sup>, l'article signale d'emblée la « beauté panique surprenante » de ces pages dues à la « divagante passion d'un dément »<sup>4</sup>. La réaction de Genonceaux, de ce point de vue, apparaît comme un quasi-contresens sur le texte de Bloy – mais c'est un contresens qui, précisément, se révèle instructif pour nous quant au bouleversement et la redéfinition des valeurs qui se jouent à l'époque. Bloy, tout en restant dans la structure de l'imputation – « car c'est un vrai fou, hélas !... » (p. 64) –, est fasciné par l'énergie du blasphème et la force du délire des *Chants* :

Les six livres de ce long poème d'ironie diabolique et d'imprécations sont assez souvent traversés de (...) magnifiques éclairs (...) jusqu'aux invectives immondes ou atroces que le maniaque décoche contre Dieu ou contre les hommes. (pp. 60-61)<sup>5</sup>

Dans « La littérature *Maldoror* »<sup>6</sup>, Remy de Gourmont, de son côté, déclare Lautréamont un « génie malade » et « même franchement un génie fou », mais il le fait dans une perspective laudative : « dans la folie d'un homme de génie, il reste souvent du génie ». Gourmont hésite entre l'éloge romantique de la folie poétique du comte de Lautréamont – il parle de « visions démentes »

<sup>1</sup> L. Genonceaux, préface à la réédition des *Chants de Maldoror* à Paris en 1890, rééd. in Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1969, pp. 9-16. Toute cette préface est une discussion de la question d'une « folie » supposée d'Isidore Ducasse.

<sup>2</sup> L. Bloy, « Le cabanon de Prométhée », in *Belluaires et Porchers*, éd. citée, pp. 53-65. Le texte de Genonceaux est une réponse directe à Bloy, qui y est cité nommément.

<sup>3</sup> L'idée que les auteurs d'avant-gardes devraient être enfermés va vite devenir un véritable lieu de la critique conservatrice. Le mot de « cabanon » revient souvent, et ce jusqu'à l'époque surréaliste : voir p. ex., un article intitulé « Chez les fous » (cité in A. Cape, *Les frontières du délire, op. cit.*, p. 222) : « J'ai eu l'impression que la salle des conférences du salon des Indépendants était transformée en un vaste cabanon de déments (...) Les dadaïstes ont créé leur groupe à Zurich. (...) Ils sont à Paris, aujourd'hui... Demain, ils seront à Ville-Évrard ou à Sainte-Anne ».

<sup>4</sup> L. Bloy, art. cit., p. 58. La même ambiguïté se retrouve dans les références que fait Bloy à la « folie » de Tristan Corbière – « On demande des malédictions » (*Le Chat noir*, 3 mai 1884) : « personne ne fut jamais plus brûlant et plus dévasté par une plus mobile démence que ce poète aliéné [Corbière] qui fluait partout » (cité in *Verlaine. Mémoire de la critique, op. cit.*, p. 75) – or il s'agit là en fait, comme dans le cas de Lautréamont, d'un éloge – paradoxal – de Corbière : la suite de l'article l'indique nettement. Si l'éloge est paradoxal, la « folie » de Corbière (quoique dans certains cas elle paraisse à Bloy antinomique de son génie), poète « très-touchant ou très-terrible », demeure pour Bloy préférable à la « sottise » (p. 76) de Mallarmé et à l'« imbécillité » (p. 75) de Rimbaud.

<sup>5</sup> Toute l'ambivalence de la position du critique est résumée dans le paragraphe : « Quelque ridicule qu'il puisse être, aujourd'hui, de découvrir un grand poète inconnu et de le découvrir dans un hôpital de fous, je me vois forcé de déclarer, en conscience, que je suis certain d'en avoir fait la trouvaille » (p. 59).

<sup>6</sup> R. de Gourmont, « La littérature *Maldoror* », Paris, *Mercure de France*, fév. 1871 ; nous citons entre parenthèses les pages de l'édition par D. Grojnowski du *Livre des masques* (Houilles, Manucius, 2007, pp. 101-106).

(p. 102) – et la certitude d’assister au délire de l’esprit dérangé d’Isidore Ducasse – lorsqu’il cite la treizième strophe du chant I en annonçant : « voici un passage caractéristique à la fois du talent de Lautréamont et de sa maladie mentale : (...) » (p. 103). Tout en se moquant des aliénistes (qu’il appelle, dans l’article du *Mercur de France*, les « sots de l’aliénation mentale »), Gourmont en reprend le discours, et s’essaie même au diagnostic : « Les aliénistes, s’ils avaient étudié ce livre, auraient désigné l’auteur parmi les persécutés ambitieux : il ne voit dans le monde que lui et Dieu (...) » (p. 104). Puis, plus loin – toujours dans la version de 1891 – « la folie reste indubitable (...) ; cependant, il faut conclure à ce qu’on dénomme folie lucide, une folie dont les patients ont relativement conscience » (p. 105)<sup>1</sup>. Pourtant il s’agit là d’un faux semblant. Car le texte de Gourmont détourne la question de la folie du côté de la *valeur* littéraire :

Que de pages pondérées, honnêtes, de bonne et claire littérature, je donnerais pour celle-ci, pour ces pelletées de mots et de phrases sous lesquelles il [Lautréamont] semble avoir voulu enterrer la raison elle-même ! (p. 104)

Notre période est donc le laboratoire d’une nouvelle valeur peu à peu conférée à la folie en littérature. Cette nouveauté correspond, comme l’a montré Nathalie Heinich dans son livre sur Van Gogh, à un déplacement des catégories de subversion et de transgression, mais aussi de rareté et d’excentricité, qui deviennent à partir des années 1880 de véritables valeurs artistiques – non certes pour tout le public mais pour une partie des artistes, des amateurs et de la critique. C’est pour cette raison et dans ce contexte que la folie – mais pas seulement elle : tout ce qui fait rupture<sup>2</sup> – a pu devenir une « bannière », pour reprendre le mot de Verlaine.

Barrès, dans le premier numéro – intitulé « Psychologie contemporaine » – de sa revue *Les Taches d’encre*, paru la même année qu’*À rebours* de Huysmans, en 1884 (la revue connut quatre numéros, du 5 novembre 1884 à février 1885), défend dans un article une théorie de la folie littéraire fin de siècle, en prenant ses exemples dans la poésie d’avant-garde la plus récente. L’article a pour titre « La sensation en littérature : la folie de Charles Baudelaire »<sup>3</sup>. Reprenant le

---

<sup>1</sup> Cela rapproche la position de Gourmont de celle de Bloy : « je n’ai jamais lu les aliénistes (...) Me sera-t-il pourtant interdit de supposer chez un tel homme frappé de folie, une sorte de lucidité *à rebours*... » (« Le cabanon de Prométhée », *loc. cit.*, p. 62, souligné par Bloy).

<sup>2</sup> N. Heinich, *La gloire de Van Gogh*, *op. cit.*, p. 37 : « Excès, personnalité, subjectivité, originalité, folie, mystère, marginalité : autant de signes de rareté privilégiés par la critique ». On voit l’inversion du stigmat qui est en jeu autour de la notion de *singulier* : le singulier n’est plus une étrangeté mal venue à bannir, ni une simple curiosité amusante (deux aspects contrastés par Lombroso dans un passage que nous avons cité au chapitre précédent : « La folie littéraire n’est *pas seulement* une curieuse singularité psychiatrique, mais bien une forme spéciale d’aliénation qui [...] cache des impulsions [...] dangereuses », *L’Homme de génie*, trad. F. Colonna d’Istria, Paris, Alcan, 1889, p. XXVI, nous soulignons) mais une *rareté* à promouvoir.

<sup>3</sup> M. Barrès, « La sensation en littérature : la folie de Charles Baudelaire (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes) », in *Les Taches d’encres*, n° 1, 5 novembre 1884, pp. 3-26.

mot de Sainte-Beuve sur « la folie Baudelaire », Barrès en déplace la signification pour faire de cette « folie » une recherche poétique sur les rapports entre son, sens et sensation. Pourtant, le jugement du jeune Barrès sur cette recherche demeure globalement négatif, le culte de la sensation qu'il perçoit chez les continuateurs de Baudelaire étant selon lui une aporie pour la littérature.

Dans le cas du *Fou*, – journal potache édité par quelques condisciples du lycée Condorcet (Stuart Merrill, Édouard Guillaumet, Georges Vanor, Rodolphe Darzens, André Fontainas, René Ghil et Pierre Quillard), qui connut douze numéros, du 26 février au 4 juin 1883<sup>1</sup> – l'étiquette de folie se trouve plus franchement assumée, quoique détournée. En prenant pour titre *Le Fou*, les rédacteurs se placent dans la lignée du romantisme shakespearien et de ses bouffons (on pense en particulier au *Roi s'amuse*<sup>2</sup>, ou au troisième acte de *Cromwell*, « Les fous »<sup>3</sup>), mais en même temps ils reprennent objectivement en guise de titre l'accusation d'aliénation et fréquemment portée contre la poésie nouvelle. Le second numéro comporte d'ailleurs une recension critique (signée « L'Angélus », pseudonyme – si l'on en croit les annotations manuscrites que comporte l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale – de Guillaumet) du recueil des *Névroses* de Rollinat. Ce journal littéraire est en cela une véritable charnière : par ses références et son titre, il se place dans le sillage du romantisme et de la figure grotesque du fou ; mais il annonce aussi la promotion du nervosisme qui sera au cœur du mouvement décadent.

---

<sup>1</sup> Une reproduction photographique de ces douze numéros est conservée à la B. N. F. (cote MFILM 4-Z-392). La première page de chaque numéro comporte le sous-titre « Journal littéraire paraissant tous les lundis ». Sur cette revue, voir N. Richard, *Profils symbolistes*, Paris, Nizet, 1978, pp. 324-334.

<sup>2</sup> Dans le second numéro, daté du 5 mars, un article est d'ailleurs signé « Triboulet ».

<sup>3</sup> Le journal se place du reste explicitement, dans le « Au lecteur » du n° 1, sous les « heureux auspices » de Victor Hugo. Tout ce numéro, paru le 26 février, date anniversaire du poète, est un hommage au romantisme : poèmes vénitiens à la manière de Musset, citations de *Fantasio* ou de *Notre-Dame de Paris* (un sonnet est signé du pseudonyme de Pierre Gringore), poèmes en hommage à Hugo. À partir du numéro 4, le nom du rédacteur en chef, inscrit en haut de la première page, devient : « Roland Furieux ».



## II. A. 2. Transformations de la folie littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle : du grotesque au clinique

Malgré un très réel talent estimé de tous les lettrés, Arthur Rimbaud qui dut une gloire peu répandue à un généreux complot d'amicales louanges et quelque renommée moins restreinte à l'aventure mystérieuse de sa vie, ne semblera guère dans l'avenir, je pense, qu'un Pétrus Borel naturaliste.

(Catulle Mendès)<sup>1</sup>

... il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant !

(Arthur Rimbaud)

Cette assomption volontaire de la folie comme posture doit être située dans une chronologie qui la place entre romantisme et avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. À l'époque romantique, un Pétrus

---

<sup>1</sup> C. Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts (...)*, Paris, Imprimerie nationale et Fasquelle, 1903, p. 165.

Borel s'appelait lui-même « lycanthrope »<sup>1</sup>, et le terme signifie non seulement loup-garou mais, dans le contexte de la nosologie esquirolienne, fou furieux en proie à la croyance qu'il est un animal<sup>2</sup>. Tout le groupe des Jeunes-France acceptait ironiquement l'étiquette de folie « frénétique », faisant par là de cette étiquette une valeur – anti-bourgeoise<sup>3</sup>. Cependant, la « folie » que promeuvent les postures romantiques, si elle peut dans certains cas être liée à la médecine, est surtout une valorisation de l'*excentricité* : peut-être Pétrus Borel pensait-il moins à Esquirol qu'à la tradition populaire du loup-garou qui effraie enfants et villageois.

À partir du dernier tiers du siècle, ces postures se transforment. Et au XX<sup>e</sup> siècle, lorsque le mouvement surréaliste assumera l'« injure » (nous reprenons le mot de Mallarmé au sujet de la dégénérescence et de l'anarchisme) qui dans les journaux le taxe d'aliénation mentale pour l'inverser en une caractéristique positive – celle d'un discours enfin affranchi de la rationalité et de ses carcans – ce sera un véritable diagnostic *psychiatrique* qu'il arborera comme une élection<sup>4</sup>. Entre les deux est intervenue une véritable médicalisation des figurations de l'écrivain<sup>5</sup>, que nous avons déjà évoquée et qu'il faut à présent étudier plus précisément.

<sup>1</sup> Rimbaud admirait les *Rhapsodies* de Borel, et n'aurait pas contredit Mendès qui, dans son rapport, le compare aux romantiques frénétiques : « romantique attardé », « Jeune-France ressuscité », « extravagant bousingot » (p. 164).

<sup>2</sup> Sur la « lycanthropie », voir J.-É.-D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, t. I, p. 521 *sqq.* Sur la définition du concept de lycanthropie chez Pinel, voir J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature*, Paris, Fayard, 2001, p. 146, n. 212.

<sup>3</sup> Sur cette assumption-retournement, voir A. Glinoeur, *La littérature frénétique*, Paris, P. U. F., 2009 : « Confrontés à [une] large offensive visant à ridiculiser leur penchant pour le macabre, les Jeunes-France, loin de s'en défendre ou de feindre l'indifférence, font au contraire avouer dans leurs œuvres d'irréparable frénétisme. Sitôt qu'ils édifient leur posture d'auteurs, les Jeunes-France du Petit Cénacle portent le frénétique en étendard » (p. 128). C'est toujours l'effort d'inversion du « stigmaté » (Goffman) : « Puisqu'on nous stigmatise (...) parodions-nous nous-mêmes, sapons la caricature en nous y conformant. Riant avec les railleurs, hurlant plus fort que les loups, s'appropriant le discours social par lequel on espérait les réduire au silence ou, pis encore, au suivisme, les Jeunes-France ont (...) converti un échec symbolique décidé d'avance en une éclatante réussite littéraire » (*ibid.*).

<sup>4</sup> Le mouvement surréaliste a en effet travaillé ces effets de « contre-interpellation » : « En s'annexant le discours scientifique, le surréalisme opère un renversement tactique : la revendication et la valorisation d'une technique utilisée par les critiques malveillants (...) L'aspect "pathologique" de la poésie se retourne et peut alors être qualifié d'expérimental » (A. Cape, *Les frontières du délire, op. cit.*, p. 52). – Voir aussi ce travail d'inversion de valeur d'une étiquette au départ péjorative dans le cas de l'« art brut », étudié par P. Vermeersch, « L'art brut c'est l'art brut. De tautologie en topologie », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers, op. cit.*, pp. 175-180. Promotion de « valeurs sauvages » contre les valeurs usuellement reconnues, l'art brut se positionne « contre l'ethnocentrisme historique », comme « idéologie de l'inachèvement (...) célébration de l'inachèvement » (p. 176) – de l'instinctuel, de l'automatique (voir Ribot etc.). Il reprend le discours évolutionniste, mais en *inversant* ses valeurs : « Dubuffet emprunte l'extensivité du discours scientifique tout en lui faisant subir [une] torsion » (p. 177).

<sup>5</sup> Cette médicalisation est rendue possible par deux figures en particulier : Moreau de Tours, qui développe l'idée du génie « névropathe », dont l'hypersensibilité devient « névrosité » (*La psychologie morbide [...]*, Paris, Masson, 1859, pp. 38 et 50 ; II<sup>e</sup> partie, ch. IV, section II, § 3 ; et pp. 561 *sqq.*) ; et Taine, dont la pensée de l'hallucination rend possible le tournant vers une « physiologie » de l'art : voir J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université de Paris IV, 2012, Introduction et ch. 2.2 sur Taine. Sur l'importance de Moreau, voir également F. Gros, *Création et*

Rimbaud, dans la lettre du 15 mai 1871 à Demeny appelait le poète « le grand *malade* » (R, 344, nous soulignons). 1871, c'est-à-dire à une époque bien éloignée encore des coquetteries névrosiaques fin de siècle et de leur promotion du « détraquement » ; et pourtant Rimbaud est déjà bien loin, dans cette formulation, du romantisme. Qu'il parle du grand « malade », et non plus simplement du *fou*, comme le faisaient Aloysius Bertrand ou Victor Hugo, montre à quel point le regard sur la folie et sur la littérature, et la figuration du poète, se sont médicalisés. Rimbaud introduit l'idée de maladie *clinique* dans l'expérience lyrique et dans la figuration de soi du poète. Le sujet lyrique ou le poète, chez les romantiques, ne s'identifiaient pas comme « malades » au sens médical : au contraire, même, l'étiquette de maladie était violemment rejetée, en particulier par Nerval (pour qui la question littéraire de la folie rencontrait évidemment un aspect biographique). Dans *Aurélia*, le narrateur affirme dès la première page du récit : « ... je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant »<sup>1</sup>. Et Nerval lui-même écrivait à une de ses amies :

(...) on ne m'a laissé sortir et vaquer définitivement parmi les gens raisonnables que lorsque je suis convenu bien formellement d'avoir *été malade*, ce qui coûtait beaucoup à mon amour-propre et même à ma véracité. Avoue ! avoue ! me criait-on, comme on faisait jadis aux sorciers et aux hérétiques, et pour en finir, je suis convenu de me laisser classer dans une *affection* définie par les docteurs et appelée indifféremment Théomanie ou Démonomanie dans le dictionnaire médical<sup>2</sup>.

C'est aussi pour cette raison que Nerval est, parmi les romantiques, celui chez qui le problème de l'appréhension du discours médical par la littérature se pose de la manière la plus aiguë. En déplaçant les termes et les enjeux de la pathologie vers la mythologie ou la mystique, *Aurélia* ou dans une moindre mesure *Les Chimères* constituent une réponse, détournée, au discours de l'aliénisme et à la confiscation médicale de la folie. Du positivisme au mythique et à l'initiatique, le récit de « cas » est dépassé et devient récit d'initiation, donc quête d'une vérité et d'une rédemption<sup>3</sup>.

---

*folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P. U. F., 1998, II<sup>e</sup> partie ; et l'étude détaillée de G. Scharbert, *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, pp. 91-133.

<sup>1</sup> G. de Nerval, *Aurélia, ou le Rêve et la Vie* [1855], éd. M. Brix, Paris, L. G. F., 1999, p. 414.

<sup>2</sup> Lettre du 9 (?) novembre 1841 à Mme Alexandre Dumas, in *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume, C. Pichois et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1989), p. 1383, souligné par Nerval dans tous les cas.

<sup>3</sup> Il ne s'agit donc pas tant chez Nerval de la folie *comme* rêve, que théoriserait Moreau de Tours en s'appuyant sur *Aurélia* (« De l'identité de l'état de rêve et de la folie », in *AMP*, 3<sup>e</sup> série, t. I, juillet 1855, pp. 361-408 ; voir M. Jeanneret, « La folie est un rêve. Nerval et le docteur Moreau de Tours », in *Romantisme*, n° 27, 1980, pp. 59-75 ainsi que G. Scharbert, *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität, op. cit.*, première partie) que du

Chez les romantiques, la folie était liée, outre au prophétisme magique du poète « songeur » et inspiré<sup>1</sup>, à l'esthétique de l'outré et de la contradiction promue dans la préface de *Cromwell*<sup>2</sup>. À l'époque, lorsque le Fou est mis en avant comme *analogon* du poète, c'est le plus souvent dans la perspective d'une promotion du grotesque (Gautier, Hugo) ou de l'excentricité (Borel, Nodier). Il en est ainsi quand la figure du fou surgit dans les textes métalittéraires d'Aloysius Bertrand, par exemple dans « À M. Charles Nodier » :

L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin. La quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou. (...) L'empereur dicte ses ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre<sup>3</sup>.

Dans la poétique des romantiques, le troisième terme qui articule la figure du fou à celle de l'écrivain (« le fou écrit un livre ») pourrait être celle de l'alchimiste comme artiste absolu :

Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu ! Ô délire ! ô folie ! Regardez ce front ridé par la couronne de fer du malheur ! Trente ans ! et l'arcane que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions ! Le néant ne vivifie pas le néant.

Le même texte définit l'art la « pierre philosophale du XIX<sup>e</sup> siècle ». L'alchimiste est en effet le héros de l'absolu en tant qu'artisan ou artiste de la perte, au double sens de dépense et d'échec. C'est le cas aussi de Balthazar Claës dans *La Recherche de l'absolu* de Balzac<sup>4</sup>. Mais à partir de Baudelaire, et plus encore de Rimbaud, l'alchimie – quoique toujours présente bien sûr, depuis le projet de préface des *Fleurs du Mal* (« Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »<sup>5</sup>) jusqu'à

---

Rêve tout court, dont les portes sont de corne aussi bien que d'ivoire (*Aurélia*, éd. M. Brix citée, p. 413 ; voir R. Chambers, « Récits d'aliénés, récits aliénés... », art. cit., en particulier pp. 78-79 et J. Rigoli, *Lire le délire*, op. cit., pp. 517-581). Nerval répond en quelque sorte par anticipation à l'auteur de *La psychologie morbide* (voir sur cette question : G. Scharbert, « Über Wahn und Träume in Gérard de Nervals Erzählung "Aurélia" und vorangehenden Werken », in *Dichterwahn*, op. cit., pp. 135-166). Aussi la folie n'est-elle plus démence mais épiphanie, et le délire initiation. La lettre-préface des *Filles du feu* et des *Chimères*, « À Alexandre Dumas », travaille quant à elle à défaire toute approche psychologique – approche qui était celle de Dumas : Gérard écrit bien mais il est un peu fou – au profit d'une approche strictement poétique, approche en termes de valeurs et de constructions, et non plus de causes et d'effondrement. Refusant de rester sur le terrain psychologique, Nerval hausse la question de la folie jusqu'au point où il devient impossible de la distinguer d'une réflexion sur l'expérience littéraire elle-même (sur ce point, voir J. Rigoli, op. cit., pp. 535 sqq. et G. Dessons, *La manière folle*, op. cit., pp. 128 sqq.).

<sup>1</sup> Voir sur ce point notre introduction.

<sup>2</sup> V. Hugo, préface de *Cromwell* (1827) : « La muse moderne (...) sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière ». C'est le *grotesque* qui, « des arts [passant] dans les mœurs (...), donne aux rois les fous de cour ».

<sup>3</sup> A. Bertrand, « À M. Charles Nodier », *Gaspard de la nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2002, pp. 201-202.

<sup>4</sup> À propos de ce personnage et de la figure de l'artiste comme alchimiste voué à un échec sublime, voir Y. Vadé, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 226-232.

<sup>5</sup> C. Baudelaire, « [Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861] », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 191.

« Délires, II. *Alchimie du verbe* » – se trouve peu à peu concurrencée par un autre troisième terme, qui serait cette fois la figure du « malade ». Qu’il soit hystérique, maniaque, névrosé, l’artiste « grand malade » vient au-devant de la scène. Il est important de noter que les figures romantiques de la folie littéraire, de la promotion du grotesque à celle du prophète pythique ou de l’alchimiste, ne disparaissent pas pour autant : mais elles tendent à passer au second plan, au profit de postures cliniques et pathologiques<sup>1</sup>.

Chez Laforgue, par exemple, on trouve encore la figure romantique du bouffon, du *jester* anglais : ainsi Hamlet, double mélancolique de l’écrivain, est bien le « frère d’un fou de cour » (L, II, 390) selon la formule des *Moralités légendaires*, et le poète lui-même est « un pauvre fou qui veille » (« Apothéose », L, I, 356), ou un « jeune homme très fou » (L, I, 254<sup>2</sup>). De même Mallarmé perpétue-t-il cette tentation littéraire du fou comme marginal, solitaire, sauvage, tel le Edgar du *Roi Lear* de Shakespeare lorsqu’il devient Tom o’Bedlam. Le poète de la rue de Rome écrit ainsi à Odilon Redon, à propos de la lithographie de ce dernier intitulée *Un fou, dans un morne paysage* : « (...) Une sympathie bien mystérieuse vous a fait portraiturer dans ce délicieux hermite<sup>3</sup> fou le pauvre petit homme que du fond de mon âme j’aimerais être »<sup>4</sup>.

Mais à partir de Baudelaire, et plus encore de la génération suivante, fait intrusion un vocabulaire plus directement médical, par lequel l’écrivain tend à s’appréhender selon une posture non plus simplement excentrique mais véritablement pathologique. Le sujet lyrique laforguien est par exemple un « monomane » :

Ne serai-je qu’un monomane  
Dissolu  
Par ses travaux de décadent et de reclus ?

se demande le sujet lyrique célibataire dans la pièce XX des *Fleurs de bonne volonté*<sup>5</sup>. Dans les *Derniers vers*, on lit :

---

<sup>1</sup> Symétriquement, une dimension malade est parfois présente dans la promotion romantique du grotesque, mais ce dernier est néanmoins toujours articulé au sublime (voir M. Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, G. Narr Verlag, 2002, pp. 22-92 sur la question de l’anomal, du grotesque et du maladif chez Hugo et Vigny, dans leur rapport à l’histoire de la biologie) et ce n’est que dans la seconde moitié du siècle qu’on assiste à une véritable « biologisation » – M. Föcking parle de son côté de *Biologisierung* et de *Medizinalisierung* du roman à partir de Balzac et surtout de Flaubert – du discours littéraire sur la folie.

<sup>2</sup> Il s’agit d’une des épigraphes plus tard abandonnées du *Sanglot de la Terre* (brouillon, première page) : « C’était un jeune homme très fou ».

<sup>3</sup> *Sic*. Orthographe fréquente au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, lettre à Redon du 2 fév. 1885, au sujet de la lithographie *Un fou, dans un morne paysage* (*Hommage à Goya*, 3<sup>e</sup> planche, 1885) : *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 575.

<sup>5</sup> « Célibat, célibat, tout n’est que célibat » : L, II, 188.

Adorer d'incurables organes,  
S'entrevoir avant que les tissus se fanent  
En monomanes, en reclus !

Le choix de ce lexème venu, à l'origine, de l'aliénisme, atteste d'une appréhension clinique de soi par le sujet lyrique, qui est ici sujet lyrique-écrivain (« ses travaux de décadents »). La notion de « monomanie », contrairement à celle de « folie » promue par les romantiques, n'est pas intemporelle mais renvoie spécifiquement à l'aliénisme. Mise en avant par Esquirol, la monomanie est peu à peu abandonnée par les médecins eux-mêmes, en particulier à partir d'un article célèbre de Jean-Pierre Falret<sup>1</sup>, mais le mot demeure pourtant très présent dans le discours social et littéraire jusqu'à la fin du siècle<sup>2</sup>.

Ailleurs chez Laforgue, le sujet lyrique se présente comme un hystérique : « Penser qu'on vivra jamais dans cet astre, / Parfois me flanque un coup dans l'épigastre » (« Clair de lune », L, II, 77). Le point douloureux dans l'épigastre est identifié comme un symptôme de l'hystérie par la médecine de l'époque. Pour Piorry, il s'agit du « premier nœud de l'aura » hystérique<sup>3</sup> (le second étant le *globus hystericus*, qui apparaît notamment dans la correspondance de Flaubert ainsi que dans « Le vieux saltimbanque » du *Spleen de Paris* : « Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie... »<sup>4</sup>). Briquet y insiste : la douleur épigastrique marque le commencement de la crise<sup>5</sup>. Charcot y revient plusieurs fois dans ses *Leçons sur les maladies du système nerveux*, par exemple à propos de la malade Flor..., hystérique sujette à des crises choréiformes à mouvements rythmés : « la malade ressent une douleur et des battements dans l'épigastre »<sup>6</sup>. Le fait que ces deux vers de Laforgue apparaissent dans un poème ayant pour thème la lune ne saurait surprendre, dans la mesure où cette dernière est traditionnellement associée à la fois aux menstruations et à l'étiologie de l'hystérie.

---

<sup>1</sup> J.-P. Falret, « De la non-existence de la monomanie », in *Archives générales de médecine*, août 1854, repris dans *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, Paris, Baillière, 1864. Sur ces transformations et l'évolution de la notion, voir J. Goldstein, *Consoler et classifier. L'essor de la psychiatrie française* (1987), trad. F. Bouillot, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1997, ch. « Le déclin de la monomanie ».

<sup>2</sup> Voir à ce propos R. de Villeneuve, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire : néologie, autonymie, ironie », in J.-L. Cabanès et alii, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 89-122.

<sup>3</sup> P. A. Piorry, cité par Paul Richer dans *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1881, 2<sup>e</sup> édition 1885, p. 26.

<sup>4</sup> C. Baudelaire, « Le vieux saltimbanque », in *Le Spleen de Paris*, XIV, dans *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois citée, p. 296 ; sur le *globus hystericus*, voir également l'article consacré à *Madame Bovary* (éd. cit., t. II [1976], p. 83).

<sup>5</sup> P. Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 353.

<sup>6</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, éd. D. M. Bourneville, Paris, Delahaye, 1875-1887, trois volumes, t. III, leçon 15. Voir aussi t. I, leçon 11, p. 287. (Pour Charcot – *ibid.*, p. 289 – le point iliaque précède le point épigastrique, et est relié à l'ovaire dans le cas des femmes : p. 290.)

« Il a dû me trouver bien biscornu, byzantin, décadent et insensé, n'est-ce pas ? », écrit Laforgue à sa sœur Marie, en parlant du beau-frère de celle-ci, le jeune Louis Labat<sup>1</sup>. Les quatre qualificatifs méritent attention. Ils servent une mise en scène de soi qui, en l'espace d'une phrase, fait passer de la folie romantique à la folie fin de siècle. Alors que « biscornu » évoque plutôt la déformation baroque, l'altération de la ligne, le travail du « laid » et du monstrueux (préface de *Cromwell*) qui marquaient le grotesque romantique, les trois adjectifs suivants indiquent un mode de subjectivation nouveau. L'adjectif « byzantin » est d'époque ; il s'agit d'un mot huysmansien – des Esseintes apprécie les « finesses byzantines » d'« Hérodiade » dans le quatorzième chapitre d'*À rebours*<sup>2</sup> – et renvoie à la recherche de la complication et du mot rare, plus largement à l'obscurité<sup>3</sup>. Or, pour Louis Desprez, un jeune critique de l'époque, d'obédience naturaliste, une telle obscurité conduirait à la folie, dans la mesure où l'aberration dans les mots renverrait à une aberration plus profonde, une « recherche morbide » qui s'apparente *in fine* à l'aliénation mentale : « M. Rimbaud me semble le produit le plus typique du byzantinisme baudelairien, aboutissant à la folie »<sup>4</sup>. L'association du « byzantinisme » et de la folie est fréquente à l'époque, notamment dans la première réception de Mallarmé. Les deux derniers adjectifs employés par Laforgue, « décadent » et « insensé » renvoient, quant à eux, à des postures littéraires directement articulées aux discours sociaux et médicaux, dont on a étudié plus haut les enjeux. On voit dans ce passage épistolaire comment la *décadence* devient un véritable mode de subjectivation au sens de Foucault<sup>5</sup>. La folie

---

<sup>1</sup> Lettre envoyée de Coblenz le 18 juillet 1885, L, II, 771.

<sup>2</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, éd. D. Grojnowski, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 224.

<sup>3</sup> M. de Fleury parle, dans *Le Figaro* du 11 février 1891, du « byzantinisme de l'idée » caractéristique de l'école symboliste qui « chéri[t] les mots pour eux mêmes, pour leur splendeur sonore ». Vittorio Pica, ami de Dujardin, écrira une élogieuse étude sur Mallarmé intitulée « Les Modernes Byzantins » ; elle parut d'abord en Italie, puis fut traduite dans *La Revue indépendante* en 1891 : voir Mallarmé. *Mémoire de la critique*, op. cit., pp. 185-239.

<sup>4</sup> Cité in D. A. de Graaf, « Les premiers jugements de la presse sur quelques-uns des Poètes maudits », *Revue des langues vivantes*, XXI<sup>e</sup> année, n° 2, Bruxelles, 1955, p. 124. Le diagnostic a une dimension étiologique : c'est à force de lire Baudelaire (« produit du byzantinisme baudelairien » et « aboutissant à la folie ») qu'on devient fou. (Voir D. A. de Graaf, « Les premiers adversaires de Rimbaud », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. XXXIV, 1956, p. 56.)

<sup>5</sup> Voir M. Foucault, *Histoire de la sexualité, II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, et *Histoire de la sexualité, III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984 ainsi que *L'herméneutique du sujet*, cours au Collège de France (1981-1982), éd. F. Gros, Paris, Gallimard-Seuil, 2001.

comme névrose, en devenant peu à peu une valeur<sup>1</sup>, appartient ainsi au portrait-robot du poète « moderne »<sup>2</sup>.

Pourtant, cette revendication de la « folie » par la poésie ne va pas, on l'a vu, sans un certain déplacement, non seulement de valeur, mais aussi (corrélativement) de sens. De là une tension entre deux « folies », celle attribuée aux écrivains par les aliénistes et celle que revendiquent les écrivains pour eux-mêmes<sup>3</sup>. Frédéric Gros, dans son livre sur l'archéologie de la réception psychiatrique de la littérature, insiste sur cet écart, et sur la distance entre les catégories nosologiques et les postures poétiques<sup>4</sup>. Chez Laforgue, c'est en particulier l'ensemble des phénomènes que l'époque regroupe sous le terme vague de « nervosisme » qui va, moyennant des déplacements que nous allons étudier à présent, devenir pour le poète une posture à revendiquer.

---

<sup>1</sup> Plus généralement, dans la société, la folie devient pour certains une valeur à revendiquer : voir à ce propos A. Fauvel, « Du danger d'être normal. Écrits de fous, littérature et discours médical » (in J.-L. Cabanès *et alii*, *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, *Cahiers du RITM*, 2007), et « La voix des fous. Hector Malot et les "romans d'asile" », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », Paris, 2008, pp. 51-64.

<sup>2</sup> Sur l'invention de la modernité comme *valeur* et l'institution du « moderne », voir A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>3</sup> P. de Saint-Martin remarque à ce propos que « l'immixtion de la pathologie mentale dans le domaine spécifiquement littéraire introduit ce dernier dans le champ unidimensionnel de la folie, non pas celle dont se réclament bien souvent les écrivains eux-mêmes (...) mais bien celle même qui, maladie mentale, frappe tout aliéné et dont la clinique a fixé les signes intangibles » (*Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 321). Sur cet écart, voir par exemple H. Martin, « Névrose et poésie », art. cit., p. 147.

<sup>4</sup> F. Gros, *Création et folie*, *op. cit.*, voir en particulier pp. 163-164 et 169-183.



## II. A. 3. Laforgue : la maladie revendiquée, ou « qui de nous n'est pas un peu névrosiaque ? »<sup>1</sup>

Le mal du siècle n'est plus (...) comme du temps de Musset, de *Rolla*, d'*Antony* ou de *René*, leur grand-oncle, le vague à l'âme, la tristesse innommée, la désespérance sans cause. Le mal du siècle, c'est l'hystérie.

(Jules Claretie)<sup>2</sup>

### II. A. 3. a. Le poème et les nerfs

... je n'écris pas (...) un vers sans vouloir du suraigu.

(Jules Laforgue, lettre à Charles Henry, janvier 1882)

---

<sup>1</sup> Lettre envoyée de Berlin, fin mars 1882, à Mme Mültzer : « Ce que vous me dites de l'état de notre ami [Charles] Henry ne m'étonne guère. Mais pourquoi s'en effrayer ? Qui de nous n'est pas un peu névrosiaque ? » (L, I, 762). L'adjectif étrange utilisé par Laforgue, sans être très fréquent, est d'époque : ce n'est pas un néologisme. On le trouve par exemple dans une chronique de Paul Bourde contre les décadents, dans *Le Temps* du 6 août 1885 (chronique à laquelle répond Moréas dans un texte que l'on peut lire dans *Les premières armes du symbolisme*) : « ce dédain des sentiments qui constituent le fond de la vie morale, ce névrosiaque besoin de s'isoler du reste des hommes, cette façon d'entendre l'art comme un dilettantisme à la portée exclusive de quelques raffinés... ».

<sup>2</sup> J. Claretie, *La Vie à Paris. 1881*, Paris, Havard, 1882, p. 135, cité in B. Marquer, *Les « romans » de la Salpêtrière : réception d'une scénographie clinique. Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin de siècle*, Genève, Droz, 2008, p. 232.

Les pianos, les pianos, dans les quartiers  
[aisés !

(...)

Aux complaints des nerfs incompris ou  
[brisés.

(« Complainte des pianos qu'on entend dans  
les quartiers aisés »)

Quelle est exactement cette maladie de nerfs qui devient, chez Laforgue comme chez beaucoup de ses contemporains, une valeur artistique ? La correspondance de Laforgue, dans les années 1880, atteste d'une réflexion continuée sur l'idée de névrose, notion capitale pour la « décadence » littéraire<sup>1</sup>. Le nervosisme désigne à la fois un étiollement *et* une exacerbation des nerfs – « mélange incessant de surexcitabilité et d'épuisement, (...) de spasme et de relâchement, d'exaltation intellectuelle et d'impuissance mentale absolue », lit-on dans un traité de l'époque<sup>2</sup>. Laforgue écrit d'Allemagne à Charles Henry : « La placidité berlinoise m'exaspère et j'en ai peur, aussi je n'écris pas une phrase, un vers sans vouloir du *suraigu* » (entre le 5 et le 13 janvier 1882, L, I, 741, nous soulignons). Par cette alliance de l'hypertrophie et de l'épuisement, la névrose apparaît comme une catégorie tensionnelle, et par conséquent propice aux déplacements, aux redéfinitions et aux requalifications. Laforgue développe en premier lieu une requalification de la notion de « maladie » en général. Le jeune lecteur de l'impératrice Augusta écrit ainsi à son ami le peintre

---

<sup>1</sup> Voir l'article fondamental de Jean Pierrot, « Laforgue, décadent ? », in J. A. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 25-49.

<sup>2</sup> A. Cullerre, *Nervosisme et névroses. Hygiène des névrosés et des névropathes*, Paris, Baillière, 1887, p. 30. Dans *Les frontières de la folie* (Paris, Baillière, 1888) du même Cullerre, « nervosisme » devient synonyme de « modernité » et de « décadence » : ce n'est pas un hasard, note l'auteur, si « les questions relatives à la folie sont de celles qui passionnent le plus l'opinion publique de notre temps » (p. 5). Les enjeux littéraires et artistiques de cette obsession des nerfs sont explicités par P. de Saint-Martin (*Élaboration du portrait médico-psychologique...*, *op. cit.*, pp. 23-34 et 245 *sqq.*) et J. Cheminaud (*Les évadés de la médecine, op. cit.*, pp. 166 *sqq.*).

Max Klinger, dans une lettre du 5 juin 1884 envoyée de Baden-Baden : « Comment allez-vous ? (...) Comment se porte Monsieur votre Génie ? Sans doute très malade, ce qui est au mieux »<sup>1</sup>. Une telle promotion de la catégorie de maladie (qui frôle volontiers le paradoxe, comme ici avec le rapprochement en forme de paronomase entre *malade*<sup>2</sup> et *mieux*) s'inscrit dans un contexte où, on l'a vu, les accusations de maladie nerveuse ou mentale portées par les médecins font l'objet chez beaucoup d'écrivains d'une récupération positive. Un des exemples les plus clairs est la promotion du « nervosisme » comme valeur artistique et caractéristique propre à l'artiste chez un Huysmans<sup>3</sup>. Ce dernier s'est largement inspiré de la réédition augmentée du *Traité des névroses* d'Axenfeld (parue en 1883) pour décrire les symptômes de des Esseintes dans *À rebours*<sup>4</sup>. Des Esseintes étant la figure du créateur et de l'artiste, on constate à nouveau à quel point les postures cliniques pénètrent le regard des écrivains sur leur propre poétique<sup>5</sup>. Si le mot de névrose remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle – il est forgé par l'écossais Cullen en 1784 –, il devient très important dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et désigne dès lors, selon les mots d'Hippolyte Bernheim, « un trouble permanent

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Max Klinger, 5 juin 1884 (L, II, 704-705).

<sup>2</sup> De manière générale, on remarquera que le lexique de la maladie est presque toujours connoté positivement chez Laforgue. Ainsi des paysages, d'autant plus aimés du poète qu'ils sont abîmés et phtisiques : voir « Tristesse de réverbère » (1881, L, I, 245) : « l'aurore cette aurore délicate et malade de Paris... ». Dans la lettre à Ephrussi du 9 janvier 1882, le lecteur de l'impératrice de Prusse dit « regrette[r] les galeries de l'Odéon, les ciels malades que l'on voit du pont de la Concorde, les belles flaques de la place de ce nom » (L, I, 739). Voir aussi la lettre à Mme Mültzer de fin mars 1882 (L, I, 762) : « Notre soleil est un gros hystérique et les planètes sont de petites hystériques, même la lune n'est qu'un mal blanc ». Le « mal blanc » et la maladie cosmique qui gagne le paysage sont au centre de la « Complainte d'un autre dimanche » (L, I, 562), une des pièces les plus importantes du recueil de 1885. Dans la « Complainte de l'ange incurable », la maladie est la condition de possibilité même de la poésie, poésie ici reconduite à l'essentiel : l'expiration – « Je t'expire mes cœurs bien barbouillés de cendres » –, dans un souffle lui-même minimisé, épuisé, *maladif*, « vent esquinté de toux des paysages tendres ! » (L, I, 571).

<sup>3</sup> Relevée à l'époque par la critique. Voir p. ex. Jules Lemaître, « J.-K. Huysmans », in *Les Contemporains. Première série, op. cit.* (pp. 311-335), pp. 324 *sqq.* : modèle de l'artiste, des Esseintes est « un maniaque, un fou, ou tout bonnement un imbécile » (pp. 330-331) ; c'est « Werther éreinté, fourbu, névrosé... » (p. 332).

<sup>4</sup> J.-K. Huysmans, lettre à Émile Zola du 25 mai 1884, in *Lettres inédites à Émile Zola*, Genève, Droz, 1953, p. 103.

<sup>5</sup> P. de Saint-Martin (*op. cit.*, p. 14) résume bien les choses en écrivant que « la maladie est (...) revendiquée comme signe d'élection par la génération littéraire du moment où le rapport à soi passe désormais par une intériorisation des concepts de la pathologie mentale, déviés de leur signification négative, qui structurent l'identité ». Si le romantisme avait développé l'idée beaucoup plus ancienne (voir notre ch. 1) d'un lien entre génie littéraire et maladie, il s'agit là d'un changement de paradigme, la maladie poétique par excellence devenant le *nervosisme*. Comme le remarque O. Marcel, « le thème du héros malade » romantique deviendra à la fin du siècle celui du « malade de nerfs (...), au bord de l'anormalité » (« Sens et non-sens des représentations sociales de la maladie. Réflexions sur quelques avatars de la phtisie romantique », in *Psychanalyse à l'Université*, vol. VI, n° 21, Paris, déc. 1980 [pp. 109-140], p. 134). On reviendra plus bas sur cette question, au sujet de la lecture de Baudelaire par Laforgue. Ce qui est commun à ces deux systèmes – disons, « romantique » et « décadent » – est la promotion de la maladie : « Être malade, au tournant de la modernité, devient ainsi porteur de vérités métaphoriques neuves. Malade, ou jeune et désolé, (...) suicidaire, anti-bourgeois, dans tous les cas on est intéressant (...). [P]our tomber malade et le rester, ne doit-on pas être, dans le secret de son âme, riche, profond et souffrant ? Tel est le nœud de représentations où la maladie, support immémorial de métaphores, devient au XIX<sup>e</sup> siècle l'objet d'une imagination fascinée » (O. Marcel, art. cit., p. 131).

fonctionnel du système nerveux, sans lésion »<sup>1</sup>. Le « nervosisme » devient peu à peu un mot à la mode, synonyme de déséquilibre (des fonctions mentales et du tempérament) et de dégénérescence. L'homme moderne s'identifie à ses nerfs, eux-mêmes émoussés à force de surexcitation. Le nervosisme est par excellence la maladie fin de siècle : pour Laforgue comme pour beaucoup de ses contemporains, la maladie nerveuse est la vérité profonde de l'époque. Elle permettrait même de résumer le siècle qui s'achève, si on en croit les brouillons d'un poème de jeunesse qui mentionne « ce siècle hystérique où l'homme a tant douté (...) »<sup>2</sup>, ou une lettre de 1882 où Laforgue parle à une de ses amies du « siècle fiévreux et épileptique » qui l'a vu naître<sup>3</sup>.

Si pour les romantiques le vrai sujet producteur du poème était non pas le « moi » mais son cœur (on pense à Mickiewicz qui écrivait : « je ne bâtis pas mes vers, je frappe mon cœur » – et au Musset de *Namouna* : « Sachez-le, – c'est le cœur qui parle et qui soupire / Lorsque la main écrit, – c'est le cœur qui se fond »<sup>4</sup>), on pourrait dire que chez pour les décadents le vrai sujet écrivant serait non le « moi » mais *ses nerfs*. Dans les « Préludes autobiographiques » des *Complaintes*, la harpe éolienne chère à Lamartine devient ainsi « lyre des nerfs »<sup>5</sup> (dans une *Feuille volante*, Laforgue parle de ses « papilles nerveuses »). Selon la formule d'*Adoré Floupette*, l'écriture moderne est conçue, littéralement, comme « une attaque de nerfs sur du papier »<sup>6</sup>. Ce qui est commun à ces deux mythologies, romantique et fin de siècle, c'est une sorte de court-circuit par lequel le sujet serait évincé au profit – métonymique – d'une partie de lui-même, qui prendrait la parole (la plume) à sa place. Pour Laforgue et certains de ses contemporains, le poème est le produit

<sup>1</sup> H. Bernheim, cité par J. Corraze, « La question de l'hystérie », in J. Postel et C. Quételet (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod, 1994, rééd. 2002, p. 286. Sur la notion de névrose, voir notamment les mises au point de P. de Saint-Martin, *op. cit.*, pp. 77-87 et Annexes p. XVII.

<sup>2</sup> J. Laforgue, *Le Sanglot de la Terre*, « Marche funèbre pour la mort de la Terre », variante du vers 45 (L, I, 345).

<sup>3</sup> Lettre à Mme Mültzer, de Coblenz, 26 juin 1882 (L, I, 784).

<sup>4</sup> A. de Musset, *Namouna*, II, 4, vers 487-488, nous soulignons (A. de Musset, *Poésies complètes*, éd. F. Lestringant, Paris, L. G. F., 2006, p. 347). L'idée du cœur-auteur du poème est développée dans la « Nuit de mai » (« La bouche garde le silence / Pour écouter parler le cœur » : éd. cit., p. 414) à travers la métaphore du pélican (« Pour toute nourriture, il apporte son cœur. [...] Alors il se soulève, ouvre son aile au vent, / Et, se frappant le cœur avec un cri sauvage, / Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu » [pp. 415-416] – l'expression *frappant le cœur* rappelle la formule de la pièce « À mon ami Édouard B. » : « Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie » : p. 525). Le jeune Laforgue, encore néoromantique à l'époque du projet du *Sanglot*, s'inscrit dans cette tradition mussétienne lorsqu'il écrit dans « Veillée d'avril » : « Je tords mon cœur pour qu'il s'égoutte en rimes d'or » – l'organe poétique (le cœur) produit la substance poétique (l'or) moyennant une littérale ex-pression, qui prend ici la forme de la « tor[sion] ». La formule « je tords mon cœur » est-elle déjà parodique, à l'époque du *Sanglot* ? Il est difficile de le dire, mais on pense inévitablement à l'essorage d'une serpillière, sinon déjà à l'Orange du *Parti pris des choses* de Ponge (« Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression ») ou à la Serviette-éponge du *Nouveau nouveau recueil*.

<sup>5</sup> L, I, 547 : « Lyres des nerfs, filles des Harpes d'Idéal... ». Sur cette question, voir P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000, p. 30.

<sup>6</sup> *Les Délégations d'Adoré Floupette*, *op. cit.*, p. XLII.

des nerfs malades, et fictivement, tout poème aurait alors pour véritable auteur les nerfs mêmes du scripteur : la poésie est littéralement la « plainte des nerfs incompris ou brisés » (le génitif étant à prendre dans son sens subjectif), selon le premier quatrain de la « Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés »<sup>1</sup>.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, par opposition au romantisme qui avait réactivé l'idée de l'écrivain fou comme *vates*, les écrivains de la fin du siècle vont assumer plutôt celle de l'écrivain névrosé, épileptique ou hystérique<sup>2</sup>. Un exemple évident de cette promotion du maladif est l'article que Bourget consacre aux Goncourt dans les *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886)<sup>3</sup>. Les deux frères le notent à plusieurs reprises dans leur *Journal* : l'art véritable a trait à une forme de maladie, supérieure à la « santé » habituelle (cette dernière étant, en art, la véritable maladie à fuir)<sup>4</sup>. « En un mot, la santé me déplaît », déclare aussi Verlaine dans un poème en prose<sup>5</sup>. Déjà, dans la méditation sur la « littérature de décadence » qui ouvre les « Notes nouvelles

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés », vers 4 (L, I, 556). Henri Scepi remarque que les nerfs, dans la poétique de Laforgue constituent le « *nucleus* de la sensibilité aiguë et exacerbée » (*Poétique de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 117).

<sup>2</sup> Une telle assomption, même détournée, ne va cependant pas sans risques, comme le souligne G. Dessons qui critique sur ce point la position de Huysmans et des décadents (sur les ambiguïtés de toute revendication de « folie », voir J.-C. Polack, « Mouvements, organisations, luttes des “fous” », in A. Verdiglione (éd.), *La folie*, actes du colloque de Milan, 1976, Paris, U. G. E., 1977, p. 9). G. Dessons remarque qu'en art, la maladie est seulement dans l'œil de celui qui juge (*L'art et la manière, op. cit.*, p. 189 ; *La manière folle, op. cit.*, pp. 20, 161 et 331-337) : dès lors, « l'apologie de la génialité artistique décadente est la même attitude, inversée, que celle de Max Nordau » (*L'art et la manière*, p. 188 ; d'où le risque encouru par tout métadiscours qui se hasarde à cette promotion d'un art « malade » : *La manière folle*, p. 90). J. Liechtenstein et J.-F. Groulier soulignent cependant *a contrario* que la promotion du maladif a pu servir de rempart contre l'eugénisme artistique : « la France du XIX<sup>e</sup> siècle avait nourri des formes de fascination pour le corps malade (...) Contrairement au cas allemand, les artistes français avaient abouti à une esthétisation de la maladie. En inventant le snobisme de la névrose et la morbidité de bon ton, nos décadents nous ont préservé jusqu'à une époque récente de l'exaltation si niaise des valeurs saines et de ces mises en scènes berlinoises (...) que nos sociétés reproduisent aujourd'hui à l'échelle planétaire » (« “L'art dégénéré” ou la logique des exclusions », in *Traverses*, 1992, n° 3, p. 64).

<sup>3</sup> P. Bourget, « Edmond et Jules Goncourt », in *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886), éd. A. Guyaux citée, pp. 311-347. Voir D. Silverman, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, trad. D. Collins, Paris, Flammarion, 1994, p. 44 : l'auteure montre que la posture « nervosiste » est conditionnée par connaissance précise, chez les Goncourt, des travaux de Charcot et de Moreau. L'idée d'un excès de stimulation *aesthétique*, qui conduirait à un épuisement des nerfs et donc à leur dégénérescence, traverse – avec des différences et des continuités – tout le siècle, de Vigny à Jean Lorrain.

<sup>4</sup> Voir par exemple cette remarque : « Les poètes et les penseurs, des malades : Watteau, Voltaire, Heine... la pensée a l'air d'être une chose qui empêche de se porter bien, qui déséquilibre l'homme, une maladie » (*Journal*, 18 novembre 1860, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1956, quatre volumes, t. I, p. 632).

<sup>5</sup> P. Verlaine, « Mal'aria », *Le Hanneçon*, 15 août 1867, repris in *Mémoires d'un veuf* (1886, recueillant des textes de 1867 à 1885), *op. cit.*, ch. XV, p. 77. Le titre de ce poème en prose opère un déplacement par jeu de mots pseudo-étymologique, le nom de la maladie fébrile devenant, moyennant l'apostrophe intercalée et le jeu entre latin et italien, celui d'un « mauvais chant » (*aria* d'une suite orchestrale, d'une cantate ou d'un opéra). Si B. Spackman (*Decadent Genealogies, op. cit.*) remarque qu'« une rhétorique de la maladie ne présuppose pas automatiquement une rhétorique de la santé » (p. 6, nous traduisons), elle a cependant tort, nous semble-t-il, d'affirmer que « la santé comme contraire “logique” de la maladie [apparaît] seulement dans la critique hostile à la décadence » (*ibid.*, nous soulignons) : l'exemple de Verlaine, ainsi que d'autres, montrent que les choses sont plus complexes.

sur Edgar Poe » en 1857, Baudelaire avançait la formule provocatrice « répugnante de santé et de vertu »<sup>1</sup>.

Une telle promotion de la maladie est mal acceptée par certains : chez André Barre, en 1911 encore, l'idée d'un *art malade* est mobilisée à propos de Rimbaud comme étiquette disqualifiante :

Les admirateurs de ce trop jeune poète [Rimbaud] ont beaucoup disserté sur le mérite de ses poèmes. Ils se sont ingéniés à y découvrir des beautés dont quelques unes méritent l'attention, mais dont l'originalité (...) démontre le caractère purement morbide<sup>2</sup>.

Il y aurait donc un art sain et un art malade : c'est Brunetière qui, contre les thèses de Bourget sur la valeur du « style de décadence », avait forgé la catégorie d'*art malade*, à l'origine pour l'appliquer particulièrement à Baudelaire à ses héritiers :

Messieurs, (...) puisqu'il faut le redire encore, redisons-le donc sans plus d'hésitation : « La verdure marbrée des décompositions » ou « la phosphorescence de la pourriture » ne peuvent intéresser, n'ont jamais attiré, comme telles, que des imaginations corrompues elles-mêmes, ou malades. Si l'on a des goûts honteux, on les cache ou l'on se fait soigner. On ne les étale point aux vitrines des libraires (...)»<sup>3</sup>.

Du côté de la littérature symboliste et décadente au contraire, le « morbide » – Laforgue admirait ainsi le « morbide sensualisme » de Baudelaire<sup>4</sup> – devient une valeur. La sculpture en cire polychrome, par exemple, qui était à l'époque dénoncée par les critiques d'art conservateurs comme « naturaliste », répugnante et proprement *malade* – ce fut le cas en particulier au cours de la polémique qui éclata autour de la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas présentée à l'Exposition des Indépendants en 1881<sup>5</sup> – intéresse Laforgue précisément pour cette dimension-là : celle du maladif. Écrivant à Ephrussi (qui admirait lui-même la *Petite danseuse* de Degas<sup>6</sup> et la défendit contre les critiques qui n'y voyaient que dégénérescence artistique) depuis Baden-Baden en novembre 1883, le poète décrit son bureau, parlant d'une « une cire de Cros qui me sourit maladivement, adossée à la lampe »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 319.

<sup>2</sup> A. Barre, *Le symbolisme*, op. cit., p. 286 ; voir *ibid.*, p. 285 : « Corbière souffre de dandysme, Rimbaud est atteint d'«hystérie de l'originalité» ». On lit plus loin, toujours au sujet du trajet poétique de Rimbaud : « sa maladie va se développer. Les conceptions grotesques vont définitivement chasser les pensées esquises... » (p. 288).

<sup>3</sup> F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1895, t. II, p. 235-236.

<sup>4</sup> L, III, 152 (il s'agit du compte rendu des *Complaintes* rédigé par Laforgue lui-même), nous soulignons.

<sup>5</sup> La sculpture en cire originelle est perdue. Le bronze originel se trouve aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington, DC. Sur ces polémiques, voir J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, op. cit., pp. 27 sqq.

<sup>6</sup> Voir P. Cabanne, *Monsieur Degas*, Paris, J.-C. Lattès, 1989, p. 185.

<sup>7</sup> J. Laforgue, lettre à Charles Ephrussi, 5 nov. 1883 (L, I, 842, nous soulignons). La sculpture à laquelle Laforgue fait référence ici est une œuvre d'Henry Cros (frère de Charles), que le poète avait achetée à Paris. J. Cheminaud remarque, à propos de la ciroplastie dans *Manette Salomon* et *Monsieur de Phocas* : « La phtisie et sa langueur,

Se développe aussi, à partir du début des années 1880, la revendication d'une écriture malade, plus précisément névrosée, revendication exemplifiée par le recueil de Maurice Rollinat, paru en 1883, *Les Névroses*, et son titre significatif. On peut songer aussi aux affirmations de l'éditorial en forme de manifeste du premier numéro du *Scapin*, journal dirigé par E. G. Raymond : « Notre programme à nous, c'est l'anarchie littéraire. (...) Place donc à ceux qui vibrent, à l'hystérie, place à la névrose ! »<sup>1</sup>. Laforgue, de son côté, écrivait à Mme Mültzer en 1882 : « Oui, je bâtis un roman qui sera une autobiographie de ma pensée, alors j'analyserai âprement ma petite névrose. Car j'en ai une »<sup>2</sup>. L'assomption d'une identité moderne passe par la revendication de la maladie en tant que remède à la fade santé : la maladie serait ici synonyme d'invention, de sortie du déjà dit. Aussi peut-on rapprocher, de ce point de vue, le slogan du *Scapin* – « place à l'hystérie ! » – de deux autres slogans contemporains : celui de Laforgue lui-même déclarant à sa sœur Marie n'avoir qu'un but dans les *Complaintes*, « faire de l'original à tout prix »<sup>3</sup>, et cette déclaration au seuil du premier numéro du *Décadent* de Bajou et ses compagnons : « Nous vouons cette feuille aux innovations tuantes, aux audaces stupéfiantes »<sup>4</sup>.

Chez Laforgue, cette promotion de la maladie comme valeur plus intéressante que la santé correspond en particulier à une prise de position contre l'esthétique de Taine<sup>5</sup>. Auditeur des cours de Taine sur l'histoire de l'art italien à l'école des Beaux-Arts, Laforgue admire le philosophe et sa connaissance de l'histoire – « Hier Taine (dont je suis régulièrement le cours malgré la fresque d'Ingres qu'on a devant les yeux) – Taine a été étonnant sur Angelico »<sup>6</sup> –, mais refuse sa lecture

---

déjà célébrées par le romantisme, ne doivent plus leur attrait à leur aura évanescence. Au contraire, (...) [la phtisie] fait partie d'une série de maladies qui intéressent l'artiste (ou l'esthète) pour ses stigmates pathologiques, lesquels sont réellement inscrits dans la chair » (*Les évadés de la médecine*, op. cit., p. 75).

<sup>1</sup> Éditorial non signé, « En scène ! », in *Le Scapin*, 1<sup>er</sup> déc. 1885, cité par R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste*, op. cit., p. 75, n. 3.

<sup>2</sup> J. Laforgue, lettre datée de Berlin, mercredi [fin mars 1882], in L, I, 763.

<sup>3</sup> Lettre à Marie Laforgue, 14 mai 1883, in L, I, 821.

<sup>4</sup> Article signé « La rédaction », *Le Décadent littéraire et artistique*, n° 1, Paris, 10 avril 1886. Sur cette catégorie de l'« original », voir D. Grojnowski, *Jules Laforgue et « l'originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, ainsi que G. Dessons, « L'originalité et la manière subjective », in *La manière folle*, op. cit., pp. 200-204. L'« originalité » au sens vulgaire est caractéristique du génie et de la folie pour Lombroso : voir *L'homme de génie*, trad. citée, pp. 48-51 et 450 sqq.

<sup>5</sup> Sur Laforgue critique de Taine à propos de la question esthétique, voir : W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford, Oxford U. P., 1953, pp. 74-81 ; M. Dottin, *Jules Laforgue, textes de critique d'art*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, Introduction ; H. Scepi, « De l'hypertrophie au fatras (la complainte de tous les excès) », in *Jules Laforgue*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2000 (pp. 27-42), pp. 29-30 et *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., pp. 61-72. Plus largement sur Laforgue et Taine : Y. Leclerc, « Le milieu et le moment des *Complaintes* », in *Les Complaintes de Jules Laforgue*, éd. D. Delas et F.-C. Gaudard, Paris, Ellipses, 2000, pp. 43-59 ainsi que R. Lejosne-Guigon, « Madrépores et métaphores : Laforgue, la philosophie et la "nouvelle psychologie" », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2017-2, mai 2017, pp. 345-366.

<sup>6</sup> J. Laforgue, lettre à Gustave Kahn du 27 janvier 1881, L, I, 692.

affadie de Winckelmann, sa promotion unilatérale d'un art apollinien, de la perfection grecque, et par-dessus tout d'une esthétique de la « bonne santé » :

Comme le fait remarquer finement Bourget, c'est comme consolation au pessimisme de cette philosophie ne voyant que la nécessité, et dans la monstruosité de notre décadence, que M. Taine s'accroche à l'équilibre et à la parfaite santé hellénique<sup>1</sup>.

Pour un jeune écrivain des années 1880 comme Laforgue, Taine se rapproche, par son classicisme<sup>2</sup>, du critique anti-romantique Désiré Nisard, qui écrivait de son côté que « l'art est l'expression de vérités générales dans un langage parfait, c'est-à-dire parfaitement conforme au génie de l'esprit qui le parle et à l'esprit humain », autrement dit « immédiatement clair et intelligible »<sup>3</sup>. L'esthétique de Taine est pour Laforgue un simple avatar de l'ennuyeuse « parfaite santé hellénique ». Laforgue élabore ainsi, dans ses notes consacrées aux théories esthétiques de Renan et de Taine, une critique qu'on pourrait dire nietzschéenne de Taine. L'art que défend Taine est finalement, comme l'écrit le philosophe lui-même dans *De l'idéal dans l'art*, un art des « bien portants » et « contents de vivre »<sup>4</sup>. Dans le résumé qu'en donne Laforgue : « Taine. En résumé, le beau c'est la santé » ; à quoi le jeune poète répond aussitôt : « Où prenez-vous la santé ? Apprenez que l'Inconscient ne connaît pas la maladie » (360). La définition tainienne de la « santé » est donc fade et trop étroite – médiocre, selon l'expression du jeune critique d'art : « Le Beau idéal (...) est une légende d'esprits médiocres et perpétués par l'autorité des médiocres. Les médiocres ont toujours fait autorité car tout état, étant par intérêt conservateur, a toujours donné l'autorité aux médiocres, aux conservateurs » (361). Contre la santé « conservatrice », Laforgue promeut un art de la dépense, et son esthétique défend l'« hypertrophie » (359-360) et la convulsion : « De la peinture sans spasme de l'œil, c'est pour moi de l'amour platonique, céladonique, châtré – un amour non localisé »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « Notes d'esthétique sur Taine et Renan » : *Critique d'art*, textes posthumes, première publication dans la *Revue blanche*, 1<sup>er</sup> décembre 1896, L, III (356-365), 362. Les citations qui suivent sont extraites du même texte.

<sup>2</sup> Laforgue note : « Cette esthétique [celle de Taine] ne sort pas du monde classique, de l'âme classique » (L, III, 361). H. Scepti signale que Laforgue perçoit en Taine une sorte de « classique déguisé » : *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 66. Sur l'esthétique tainienne, voir A. Kremer-Marietti, « Sur l'esthétique de Taine », in *Romantisme*, n° 32 (« Philosophies »), Paris, 1981, pp. 23-29.

<sup>3</sup> D. Nisard, *Histoire de la littérature française* (1844), ch. I<sup>er</sup>, § 1, Paris, Didot, 2<sup>e</sup> édition 1854, p. 5.

<sup>4</sup> H. Taine, *De l'Idéal dans l'art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Germer Baillière, 1867, p. 122 (à propos de la peinture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle).

<sup>5</sup> J. Laforgue, texte cité, L, III, 361. L'idée de « spasme de l'œil » joue un rôle central dans la théorie laforguienne de l'impressionnisme. Le refus de l'idée de beauté éternelle est également, bien sûr, une nouvelle preuve de l'allégeance de Laforgue à Baudelaire, pour qui la beauté moderne inclut la tension entre éphémère et éternel. Si la beauté défendue par Taine est ennuyeuse, c'est qu'elle oublie un des deux membres de la contradiction productive baudelairienne. Laforgue prend ainsi, par exemple, la défense de la Tour Eiffel : « Est-ce que ces messieurs [signataires de la pétition contre la construction de la tour] ont vraiment étudié la tour ? Ont-ils vraiment délibéré ?



## II. A. 3. b. Laforgue critique littéraire : écriture, hystérie, souffrance

(...) Jabberwocky ne m'a jamais paru qu'un artifice de style, parce que le cœur n'y est jamais, une espèce de réussite hors série, hors la série des kyrielles du cœur, et on ne peut pas écrire comme cela, on n'a pas le droit d'écrire comme cela, un poème qui est hors du cœur, hors de l'affre et du sanglot cœur, un poème qui n'a pas été *souffert* (...) Un poème qui ne vient pas de la douleur m'ennuie, un poème fait avec tous les superflus de l'être a toujours fait plus que de m'ennuyer, il m'exaspère.

(Antonin Artaud)<sup>1</sup>

H. Martin est un historien en bonne santé, Michelet, lui, est un grand poète, c'est-à-dire un épileptique.

(Jules Laforgue)

---

Et au nom de quoi ? Des Pyramides, de la Grèce, de la Renaissance ? (...) Sont-ils bien sûrs que Michel-Ange et Vinci, ingénieurs artistes, n'auraient pas signé cette tour ? (...) Elle acquerra sa beauté comme les autres machines de Paris » (chronique pour *La Revue indépendante*, février 1887, L, II, 638).

<sup>1</sup> A. Artaud, *Lettres complémentaires à Henri Parisot*, lettre du 20 septembre 1945, in *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, 1971 et 1979, p. 203.

Laforgue apporte donc son concours à tout un mouvement visant à requalifier la catégorie de maladie nerveuse dans le métadiscours sur l'art et la littérature. On le remarque dès ses premiers articles parus dans la revue toulousaine *La Guêpe* à la fin des années 1870. Deux de ces textes précoces sont particulièrement éclairants à ce sujet : celui sur le naturalisme et celui sur l'historien et romancier Henri Martin. Dans la troisième partie de l'étude « Du naturalisme », parue le 9 novembre 1879, Laforgue polémique avec les ennemis de ce mouvement littéraire<sup>1</sup>. Il cite *Mes haines* de Zola, en particulier le passage célèbre de l'article sur *Germinie Lacerteux* qui commence par l'affirmation : « Mon goût, si l'on veut, est dépravé »<sup>2</sup>. Le texte de Zola – et celui de Laforgue qui le cite – se saisit de l'accusation de perversion morale lancée contre le naturalisme, mais pour en inverser le sens. L'ironie se marque par l'incise méta-énonciative « si l'on veut », qui circonscrit le discours autre (J. Authier-Revuz<sup>3</sup>), avant que le texte ne passe de l'ironie à la revendication : « j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge »<sup>4</sup>. Or, quelques années plus tard, le Dr É. Laurent stigmatisera la littérature contemporaine en écrivant qu'« aux esprits malades, il faut une nourriture épicée, pimentée, cantharidée, médicamentée »<sup>5</sup> : tout se passe donc ici comme si Zola et Laforgue lui répondaient – par avance en quelque sorte –, comme dans une *occupatio* anticipée. Le texte de Zola cité par le jeune poète choisit en effet soigneusement des termes à coloration pathologique, mais en ayant soin d'en inverser la valeur de manière à faire de ce « goût » le contraire d'une tare : le support d'un véritable *mode de subjectivation* littéraire pour la modernité. L'époque est à la décadence, à l'excès : il n'y a pas lieu, pour Zola, de l'en

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Du naturalisme, III », in *La Guêpe*, Toulouse, 9 nov. 1879, in L, III, 203.

<sup>2</sup> É. Zola, « Germinie Lacerteux » (1865), in *Mes haines* (Paris, A. Faure, 1866), éd. F.-M. Mourad, Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 114.

<sup>3</sup> Voir J. Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », art. cit. J. Rey-Debove fait remarquer que « le discours à connotation autonymique est à la fois mimesis et distanciation » : il constitue « le lieu où l'énonciateur tient compte du langage des autres » (*Le métalangage, op. cit.*, p. 266). Voir J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, t. I, pp. 133-141 (modalisation autonymique et italiennes), 211-230 (« Les mots que j'utilise sont les vôtres, pas les miens ») et 269-507, en particulier 383-388 (sur « le passé des mots »).

<sup>4</sup> Voir l'article d'É. Rod sur Verlaine (*Bibliothèque universelle et revue suisse*, nov. 1888) : « Le mot “décadence” ne m'épouvante pas ; je crois (...) qu'on se presse un peu trop de l'appliquer, et j'aime quand même la poésie de mon temps, parce que je suis de mon temps » (cité in *Verlaine. Mémoire de la critique, op. cit.*, p. 218). Cf. le passage d'*À rebours* sur le style des Goncourt, « verbe indispensable aux civilisations décrépites qui, pour l'expression de leurs besoins, exigent, à quelque âge qu'elles se produisent, des acceptions, des tournures, des fontes nouvelles et de phrases et de mots » (éd. D. Grojnowski citée, p. 211).

<sup>5</sup> É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897, p. 3 ; voir, du même, « Poètes et dégénérés », in *Revue de l'évolution sociale, scientifique et littéraire*, sept. 1891 (pp. 441-446), p. 441.

blâmer, mais de saisir dans cet excès – que Laforgue appelle « hypertrophie » – ce qui est « intéressant » : « les êtres comme les civilisations hypertrophiés sont plus intéressants que les êtres, les civilisations équilibrés », affirme Laforgue (L, III, 359)<sup>1</sup>, étendant par là au plan de la civilisation le parti-pris du *maladif* que Verlaine (dans « Mal'aria ») promouvait dans les registres individuel et artistique. Il ne s'agit plus, donc, de nier la « maladie », mais au contraire de l'assumer comme le propre d'une époque (« je suis de mon âge », écrit Zola, et Laforgue qui le cite) avec laquelle la nouvelle littérature cherche à s'identifier<sup>2</sup>. Remarquons ici que, de ce point de vue au moins, il n'y a pas entre « naturalisme » et « symbolisme » opposition – contrairement à ce que veulent les clivages parfois trop massifs de l'histoire littéraire –, mais bien synergie<sup>3</sup>.

En parlant d'« hypertrophie », Laforgue propose donc un regard indissociablement esthétique *et* médico-littéraire sur l'écriture, qui rejoint le regard clinique jeté sur sa propre poésie, dans la mesure où l'hypertrophie, et la figure de l'hypertrophique, apparaissent plusieurs fois dans les *Complaintes*. L'article sur Henri Martin est également important de ce point de vue, en ce qu'il introduit une catégorie relevant directement de la maladie nerveuse, l'épilepsie :

H. Martin est un historien en bonne santé, Michelet, lui, est un grand poète, c'est-à-dire un épileptique. « Il a écrit l'histoire à coups d'éclairs » dit Sainte-

---

<sup>1</sup> Sur la notion d'hypertrophie et ses enjeux éthico-esthétiques chez Laforgue, voir H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., pp. 84-87, ainsi que, du même, « De l'hypertrophie au fatras... », art. cit., pp. 27-42. Voir également D. Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, p. 81.

<sup>2</sup> On songe aussi au début des « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857) de Baudelaire, où l'idée d'une « littérature de décadence » est d'abord stigmatisée comme « paroles vides » de sens, pour être ensuite immédiatement remotivée et requalifiée comme littérature propre à son époque (« ce terme [de « littérature de décadence »], veux-je dire, suppose quelque chose de fatal et de providentiel, comme un décret inéluctable ; et il est tout à fait injuste de nous reprocher d'accomplir la loi mystérieuse ») et même comme beauté nouvelle (« Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles ») : « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, éd. citée, Paris, t. II, pp. 319-320.

<sup>3</sup> « Le détraquement nerveux (...) s'autoproclame comme la tonalité fatale d'une identité moderne assumée », note F. Gros à propos de Verlaine (*Création et folie*, op. cit., p. 163) : on pourrait ici en dire autant de Laforgue citant Zola. (Voir aussi les remarques de G. Sagnes sur les Goncourt, dans *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 269.) Ce texte de Zola pourrait être rapproché d'un texte de Huysmans, du reste exactement contemporain de l'article de Laforgue puisqu'il est extrait du *Salon de 1879* : « Ici [chez Degas], point de chairs crémeuses ou lisses (...) mais (...) de la chair maquillée de théâtre et d'alcôve, telle qu'elle est avec (...) son *maladif éclat*, vue de loin. M. Degas est passé maître dans l'art de rendre ce que j'appellerais volontiers *la carnation civilisée* [souligné par Huysmans]. (...) [J]e ne puis trop applaudir aux tentatives des indépendants qui apportent une méthode nouvelle, une senteur d'art singulière et vraie, qui *distillent l'essence de leur temps* comme les naturalistes hollandais exprimaient l'arôme du leur ; à temps nouveaux, procédés neufs » (*Écrits sur l'art*, éd. J. Picon, Paris, GF-Flammarion, 2008, pp. 50-51, nous soulignons).

Beuve. Et je préfère sa fièvre de prophète à la lente circonspection d'Henri Martin<sup>1</sup>.

La dernière phrase renvoie, avec les idées de « fièvre » et de « prophétie », à l'image romantique – qui s'impose, à propos de Michelet – de l'écrivain en « *vates* échevelé » (pour reprendre une expression du parnassien Louis-Xavier de Ricard<sup>2</sup>). Le poète historien est montré en proie à une véritable transe d'identification à l'histoire, et au *furor propheticus*. La première phrase, cependant, est plus intéressante, qui demande pour l'artiste une constitution « épileptique ». Certes, l'épilepsie est depuis toujours le « mal sacré ». Mais sa reprise par Laforgue est moins ici une concession au *topos* du poète inspiré<sup>3</sup> qu'une manière de retravailler l'idée de maladie. En opposant l'épilepsie à une « santé » qui serait néfaste à l'art, Laforgue promet en effet la maladie nerveuse comme laboratoire d'une beauté qu'on pourrait – sans anachronisme car *littéralement* – appeler « convulsive ».

La nouveauté de la position laforguienne se marque particulièrement dans une formule qui peut passer inaperçue à la première lecture : « H. Martin est un historien en bonne santé ». Certes la stigmatisation de la « santé » comme stérile est un *topos* de l'époque (on pense par exemple aux Goncourt qui notaient : « Qu'est-ce qu'a produit la santé dans notre temps ? Ponsard. (...) »<sup>4</sup>), et, on l'a vu, Laforgue promet la catégorie d'*hypertrophie* contre l'insipide santé de l'art et des corps, aussi bien « individuels » que sociaux<sup>5</sup>. Critiquant Taine, le jeune poète et critique d'art écrit :

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Henri Martin », in *La Guêpe*, 24 novembre 1879, L, III, 208-209. *A contrario*, sur les proximités entre Henri Martin et Michelet, voir J.-L. Cabanès, *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 191-196.

<sup>2</sup> L.-X. de Ricard dans *L'Art* en 1865, cité par C. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. XIII (*L'époque réaliste* ; première partie : « Fin du romantisme et Parnasse »), Paris, Armand Colin, 1953, p. 247 : voir à ce propos notre Introduction. – Michelet appelait lui-même de ses vœux un historien-*vates* dans une page de son *Journal* : « L'historien (...) voit souvent dans ses rêves une foule qui pleure et se lamente, la foule de ceux qui n'ont pas assez, qui voudraient revivre. Cette foule, c'est tout le monde, l'humanité. Demain nous en serons (...). Mais ce n'est pas seulement une urne et des larmes que nous demandent ces morts. Il ne leur suffit pas qu'on recommence leurs soupirs. Ce n'est pas une nénie, une pleureuse qu'il leur faut ; c'est un devin, *vates*. Tant qu'ils n'auront pas ce devin, ils erreront encore autour de leur tombe mal fermée et ne reposeront pas » (30 janvier 1842 : *Journal*, I, 1828-1848, éd. P. Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959, p. 378).

<sup>3</sup> *Topos* remis au goût du jour et pourvu d'un vernis médical par Lombroso dans *L'homme de génie*, *op. cit.*, I, ch. 3, « Formes frustes de névroses et d'aliénations dans le génie », « Chorée. – Épilepsie » (trad. citée, pp. 52-55).

<sup>4</sup> J. et E. de Goncourt, *Journal*, entrée « 27 juin [1866] », éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1956, rééd. 1989, trois volumes, t. II, p. 25. Le 14 février 1863, les romanciers écrivent que « pour les délicatesses, les mélancolies exquises de l'œuvre, les fantaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l'âme, il faut un coin maladif dans l'homme » (t. I, p. 935). Voir cette notation physiologique, le 26 janvier 1865 : « Le talent, [c'est] l'organisation d'un homme constitué de façon autre (...) » (t. I, p. 1134). Le grand roman des Goncourt sur les rapports entre art et folie est *Manette Salomon* (1867).

<sup>5</sup> Voir H. Scepi, « De l'hypertrophie au fatras... », art. cit., p. 30 : « L'hypertrophie devient une catégorie éthico-esthétique habile à rendre compte, sans artifice ni édulcoration trompeuse, de l'état actuel de la vie des hommes ».

« Le corps florissant, équilibré, la santé intacte. » Pourquoi voulez-vous que le faune περιβοντος [*sic*] de Praxitèle m'intéresse plus que le moine en bois d'Alonzo Cano ou telle statue douloureuse du XI<sup>e</sup> siècle, ou telle monstrueusement hypertrophiée mosaïque byzantine de St Marc, ou la Bethsabé [*sic*] de Rembrandt, ou une danseuse déjetée par les jetés de Degas ? « Le type naturel », où le prenez-vous ?<sup>1</sup>

Comme Nietzsche et plus tard Canguilhem, Laforgue considère ainsi la prétendue « pathologie » comme plus importante que la « santé » au sens restreint. Cette dernière est un état médian et médiocre, alors que la maladie est toujours invention et recherche, laboratoire d'une *nouvelle* santé : « Il s'agit de n'être pas médiocre. Il faut être un nouveau » (L, III, 360).

Cependant, le critique poète va ici plus loin que ce lieu commun d'époque qui veut que la santé soit moins intéressante que la maladie : en effet, l'article sur Henri Martin place en corrélation directe un certain état d'altération du corps chez le scripteur et la beauté que sa prose sera susceptible de produire<sup>2</sup>. Entre les deux, entre corps et texte, est posée une relation qu'on pourrait qualifier, en termes philosophiques, de *rapport d'expression* (et Laforgue, influencé en cela par Zola et Huysmans, qualifiait par exemple son projet de roman *Un raté* d'« autobiographie de [s]on organisme » : L, III, 150). Le jeune poète est ici tout proche de Nietzsche (« engendrer notre pensée à partir de notre douleur »<sup>3</sup>) ou d'Artaud (« on n'a pas le droit d'écrire comme cela, un poème qui est hors [...] de l'affre [...], un poème qui n'a pas été souffert »<sup>4</sup>), peut-être plus encore que de Zola ou des Goncourt. On peut rapprocher ces réflexions de Laforgue du court article que Zola consacra

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Notes d'esthétique sur Taine et Renan », L, III, 360.

<sup>2</sup> Une telle pensée de la souffrance pourrait être rapprochée de l'idée des Goncourt selon laquelle le véritable artiste est « crucifié » par son œuvre : « Il faut être comme Henri Heine, le Christ de son œuvre, un peu un crucifié physique » (*Journal*, 14 février 1863, éd. cit., t. I, p. 935). On sait que Heine était le poète favori de Laforgue. (Sur l'écriture et la souffrance dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, du point de vue des rapports entre médecine et littérature, voir J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, pp. 663-677.)

<sup>3</sup> Nietzsche, *Le Gai Savoir* (2<sup>e</sup> éd., 1887), trad. P. Wotling, Paris, GF-Flammarion, 2000, Préface, p. 29 : « nous [les philosophes] ne sommes pas des grenouilles pensantes, des instruments de mesure objective et d'enregistrement aux viscères congelés, – nous devons constamment engendrer nos pensées à partir de notre douleur... ». Voir aussi pp. 30-31 : « Seule la grande douleur, cette longue, lente douleur qui prend son temps, (...) nous oblige (...) à descendre dans notre ultime profondeur » ; et, dans cette même préface, p. 27 : « qu'advient-il de la pensée qui se trouve soumise à la pression de la maladie ? ».

<sup>4</sup> A. Artaud, *Lettres complémentaires à Henri Parisot*, lettre du 20 septembre 1945, loc. cit. Voir aussi la lettre à Jacques Prevel du 14 avril 1946 : « Je me méfie avant tout des poèmes beaux et réussis, qui de par le bonheur des mots ou les artifices de l'idée sont parvenu à enclorre quelque chose de définitif, dans le cadre de leur euphonie ou de leurs dires. – C'est définitif mais c'est court. Le poème de Ronsard : Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose, je ne sais pas s'il dit très bien un sentiment de rien mais il en reste que pour moi le sentiment est de rien avec des bonheurs de ton et de mot bien trop gros et bien trop bonheurs pour ce qui y est dit et qui aurait tout au plus la valeur d'une gourmandise de *five o'clock tea* » (in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XI [1974], *Lettres écrites de Rodez. 1945-1946*, p. 248).

le 17 mai 1866 au *Louis XV* de Michelet<sup>1</sup>, ou de Taine qui voyait en Michelet le type de l'historien de la *sympathie*. Mais alors que Zola se contente de louer ce qu'on pourrait appeler un sens physiologique des événements historiques (« Nous avons affaire à un esprit fin et sagace qui pénètre les plus minces rouages de la machine »<sup>2</sup>), et que Taine décrivait une méthode où l'historien traverse les époques en en éprouvant dans son corps les vicissitudes (Michelet « sympathise avec la vie des siècles »<sup>3</sup>), Laforgue lit chez Michelet une véritable hystérie de l'histoire. Ici, notre poète anticipe par exemple la lecture d'un Pierre Nora, qui propose – de manière cette fois systématique – de voir Michelet comme un historien littéralement « hystérique »<sup>4</sup>. De cette manière, la névrose devient, chez Laforgue, opérateur de vérité et de littéarité.

Pour Laforgue comme pour Artaud, l'art véritable s'arrache à un corps souffrant, tressautant, écorché<sup>5</sup>. Aussi la littérature est-elle susceptible d'une appréciation qui n'est plus un jugement mais une *expérience*, une épreuve de l'affect<sup>6</sup> : il y aura l'écriture « en bonne santé » d'Henri Martin, et l'écriture écorchée de Michelet, il y aura une poésie de la plénitude et une poésie du manque. Verlaine y insistait aussi : « j'abhorre la poésie bien portante »<sup>7</sup>. Et si les Henri Martin nous ennuient (on pense à Artaud à nouveau : « Un poème qui ne vient pas de la douleur m'ennuie »<sup>8</sup>), c'est qu'ils ne sont pas allés chercher ce qu'ils écrivent au fond de la souffrance (« je

<sup>1</sup> É. Zola, *Œuvres*, éd. H. Mitterrand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, t. X (1968), pp. 481-483 ; voir aussi *Correspondance littéraire*, in *op. cit.*, pp. 559-561.

<sup>2</sup> É. Zola, art. cit., p. 483.

<sup>3</sup> H. Taine, « M. Michelet », in *Essais de critique et d'histoire*, cité par N. Richard in *Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 166.

<sup>4</sup> Voir P. Nora, « Michelet, ou l'hystérie identitaire », in *L'esprit créateur*, t. XLVI, n° 3, automne 2006, pp. 6-14, notamment p. 6 : « Si l'on veut bien admettre que l'hystérie, au sens clinique du mot, consiste dans la somatisation d'émotions psychologiques, dans la conversion d'affections psychiques ou mentales en symptômes physiques (...), il est impossible de ne pas déclarer profondément hystérique un homme qui, par exemple, a toujours placé à l'origine de sa vocation d'historien, comme une scène inaugurale et primitive, souvent racontée, cette visite que, tout enfant, il a faite au Musée des Monuments français, où, devant ces gisants, soudain il s'évanouit (...) ».

<sup>5</sup> Voir la dernière page des *Tarahumaras* : « Je ne suis né que de la douleur... » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IX, p. 52 : il s'agit d'une lettre à Henri Parisot, de Rodez, 7 septembre 1945). Et dans une autre lettre à Parisot, du 22 septembre 1945 : « Je n'ai pas fait de traduction de Jabberwocky (...) J'aime les poèmes jaillis et non les langages cherchés. (...) L'anus est toujours terreur, et je n'admets pas qu'on perde un excrément sans se déchirer d'y perdre aussi son âme, et il n'y a pas d'âme dans Jabberwocky. (...) On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre, – affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoui qui sort ses vers de sa maladie : l'être, et ne supporte pas qu'on oublie » (éd. cit., t. IX, pp. 169 sq.).

<sup>6</sup> Voir G. Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 158-169.

<sup>7</sup> P. Verlaine, « Mal'aria », in *Mémoires d'un veuf*, *op. cit.*, p. 77. Voir à ce propos A. Bernadet, *L'exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, pp. 228 sq.

<sup>8</sup> Voir la citation placée en exergue de cette section.

n'ai jamais trouvé ce que j'écris que par affres »<sup>1</sup>). Dans un texte très artaldien des *Mélanges posthumes*, Laforgue stigmatise ces

ventres sans tripes, cheveux sans sève, cous sans déglutition, pieds d'anges,  
peaux sans sueur, épaules sans existence, sans même le poids de l'air, nés à cet  
âge-là n'ayant jamais poussé, ni nés ni poussés, n'ayant jamais eu  
d'égratignures, nez inmouchables, bouches sans salive, fesses sans sphincters  
(...)<sup>2</sup>

À une poésie désincarnée s'oppose cette poésie comme travail du corps voire du corps malade. À l'écriture « en bonne santé », écriture de la satiété (Artaud dit : littérature de *five o'clock tea*) s'oppose une écriture de la soif. Aussi n'est-ce pas un hasard si les formules d'Artaud contre l'auteur d'*Alice* retrouvent celles de Laforgue que nous venons de lire : de même qu'« Henri Martin est un historien en bonne santé », Lewis Carroll est « un homme qui mangeait bien, et cela se sent dans son écrit »<sup>3</sup>.

Quelques années plus tard, le texte de Gabriel-Albert Aurier sur Van Gogh<sup>4</sup>, par la manière dont il mobilise le vocabulaire de la folie dans une perspective laudative, effectue un geste similaire de disqualification de la santé et de qualification de la « maladie » en art. Aurier parle d'abord des « œuvres étranges, intensives et fiévreuses » (p. 67) de Van Gogh, et insiste sur « l'excès, l'excès en la force, l'excès en la nervosité, la violence en l'expression » (p. 69). Mais ces références au corporel et à la pathologie, qui ne sont pas étonnantes en elles-mêmes, sont reversées sans hésitation du côté d'une *valorisation* de la peinture de Van Gogh :

---

<sup>1</sup> A. Artaud, lettre à Paulhan, 10 septembre 1945 (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. XI, p. 104) : « Les idées que j'ai je les invente, en les souffrant moi-même, pas à pas et pied à pied, je n'écris que ce que j'ai souffert mesure par mesure de corps, et point par point dans tout mon corps, je n'ai jamais trouvé ce que j'écris que par affres (...). Car c'est de cela qu'il s'agit pour moi, d'avoir souffert, moi, une science dont tout le monde depuis que je vis n'a cessé de tirer des écrits. Car je suis une source de vie qu'on a sevrée de ce qui faisait sa force (...) ».

<sup>2</sup> J. Laforgue, *Mélanges posthumes*, Paris, 1903, p. 168 : L, III, 396 (« Critique d'art », notes variées des *Mélanges posthumes*).

<sup>3</sup> Lettre du 22 septembre, *loc. cit.* (« Jaberwocky est l'œuvre d'un profiteur qui a voulu intellectuellement se repaître, lui, repu d'un repas bien servi, se repaître de la douleur d'autrui. (...) Quand on creuse le caca de l'être et de son langage, il faut que le poème sente mauvais, et Jaberwocky est un poème que son auteur s'est bien gardé de maintenir dans l'être utérin de la souffrance où tout grand poète a trempé et où, s'accouchant, il sent mauvais. Il y a dans Jaberwocky des passages de fécalité, mais c'est la fécalité d'un snob anglais [...] »). Artaud écrit aussi (lettre du 20 septembre, *loc. cit.*, p. 203) : « je n'aime pas les poèmes de la nourriture mais les poèmes de la faim (...) » (nous soulignons). Sur les enjeux de ce rejet, voir G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, Treizième série, « du schizophrène et de la petite fille », pp. 101-115.

<sup>4</sup> G.-A. Aurier, « Les Isolés. – Vincent van Gogh », in *Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890, pp. 24-29, rééd. in Gabriel-Albert Aurier, *Textes critiques. 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, pp. 66-76 : par la suite, c'est la pagination de cette édition que nous citons entre parenthèses. Voir aussi P. Bonafoux, *Van Gogh. Le soleil en face*, Paris, Gallimard, 1987, rééd. 2009, pp. 152-155.

Cela se devine, aux outrances quasiment orgiaques de tout ce qu'il a peint, c'est un exalté, ennemi des sobriétés bourgeoises et des minuties, une sorte de géant ivre (...) un cerveau en ébullition, déversant sa lave dans tous les ravins de l'art, irrésistiblement, un terrible et affolé génie, sublime souvent, grotesque quelquefois, toujours relevant presque de la pathologie. (pp. 69-70)

L'hypersensibilité chère à Moreau et ses contemporains est ici considérée sans réserve comme une chance pour la peinture, la possibilité d'un renouvellement de l'art qui sans elle eût été impossible<sup>1</sup> :

c'est un hyperesthésique, nettement symptomatisé [*sic*], percevant avec des intensités anormales, peut-être même douloureuses, les imperceptibles et secrets caractères des lignes et des formes, mais plus encore les couleurs, les lumières, les nuances invisibles aux prunelles saines, les magiques irisations des ombres. (p. 70)

En parlant de nuances « invisibles aux prunelles saines », Aurier rejoint du côté des arts plastiques les critiques de Laforgue contre les écrivains « en bonne santé » – et comme chez Laforgue, il le fait dans une perspective avant-gardiste et antibourgeoise (« Van Gogh est, à la fois, trop simple et trop

---

<sup>1</sup> L'idée que le génie serait rendu possible par une folie qui, pour ainsi dire, le *créerait*, fait l'objet à l'époque d'une controverse dont nous ne retraçons pas ici tous les arguments : voir dans la bibliographie les ouvrages de Lélut, Parchappe, Moreau de Tours (père et fils), Lombroso, Sentoux, Richet, Arvède Barine, Vigen, Antheaume et Dromard, Voivenel (pour une bibliographie plus complète, voir : P. Voivenel, *Littérature et folie*, *op. cit.*, pp. 499-507 ; M. D. Grmek, « Histoire des recherches sur les relations entre le génie et la maladie », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. XV, 1962, n° 1, pp. 51-68 ; N. Heinich, *La gloire de Van Gogh*, *op. cit.*, ch. IV ; et M. Milner, *L'imaginaire des drogues*, Paris, Gallimard, 2000, p. 186, n. 1). – Le meilleur résumé de cette controverse est celui de F. Gros, *Création et folie*, *op. cit.*, pp. 60-150. Voir également G. Becker, *The Mad Genius Controversy*, Beverly Hills (Californie), Sage, 1978 ; P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique...*, *op. cit.*, pp. 66-143 ; T. James, *Vies secondes* (1995), trad. S. Doizelet, Paris, Gallimard, 1997, pp. 36, 77 *sqq.*, 148 *sqq.*, 196, 217-220, 219 et 278 *sqq.* ; A. Cape, *Les frontières du délire*, *op. cit.*, ch. 1 et 2 ; J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, *op. cit.*, Introduction et ch. 1. Sur la pathologisation du génie littéraire : I. Sirotkina, *Diagnosing Literary Genius, 1880-1930*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 2001 ; G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris et Toulouse, C. N. R. S., 1987, p. 18 ; G. Dessons, *L'art et la manière*, *op. cit.*, p. 176. – Sur cette idée (du génie causé par la folie) appliquée à Rimbaud, voir notamment E. Verbeek, pour qui la folie ne peut pas être la « cause » d'un génie comme celui de Rimbaud, mais seulement un « catalyseur » : « On ne doit pas considérer que Rimbaud a écrit sa poésie sublime et sa prose extraordinaire *du fait* qu'il est devenu fou, comme si son travail était la conséquence immédiate d'une crise psychologique. Rien ne serait plus faux. Que son travail ait été affecté par cette crise ne fait absolument aucun doute, mais un tel état psychologique n'avait comme tel rien à voir avec son génie, si par là on entend que ce génie ait été déterminé par sa psychose. Il faudrait dire plutôt que la psychose de Rimbaud a fonctionné comme une sorte de catalyseur [*Zijn psychose heeft als een soort katalysator gewerkt*] de son génie, qui avait déjà mûri (...). Sa psychose a déblayé le chemin [du génie] de tous les obstacles qui l'encombraient (...) et lui a offert des hallucinations d'une importance unique comme matériau pour sa créativité » (*Arthur Rimbaud. Een pathografie*, Amsterdam, 1957, p. 508, nous traduisons). Il s'agit ici, en somme, une idée très simple, qui veut que la folie n'accentue que des tendances qui lui préexistent (Baudelaire disait la même chose à propos de la drogue au ch. IV des *Paradis artificiels*). L'idée d'une *schizophrénie créatrice* chez Rimbaud traverse tout le XX<sup>e</sup> siècle : on en trouve diverses formulations – plus ou moins pathologisantes selon les cas –, depuis un Cocteau (qui parlait de « schizophrénie domestiquée » à propos de Rousseau, Nietzsche et Rimbaud) jusqu'à des médecins contemporains comme Guy Lazorthes (voir par exemple le chapitre consacré à Rimbaud dans *Les hallucinés célèbres*, Paris, Masson, 2001).



subtil pour l'esprit bourgeois contemporain » : p. 73). Les bourgeois mangent à leur faim et ne connaissent pas les affres de la maladie et de la souffrance :

voilà pourquoi son réalisme, à lui, le névrosé [*sic*], et voilà pourquoi sa sincérité et sa vérité sont si différents du réalisme, de la sincérité et de la vérité de ces grands petits bourgeois de Hollande, *si sains de corps*, eux, *si bien équilibrés d'âme*, qui furent ses ancêtres et ses maîtres. (p. 70, nous soulignons)<sup>1</sup>

La *maladie* du corps, le *déséquilibre* de l'âme – formule qui rappelle, mais axiologiquement inversée, celle de Jean-Marie Guyau : littérature des « déséquilibrés » – deviennent des particularités positives et même requises chez un artiste.

Chez Laforgue, cette requalification de la « névrose » passe également par une relecture de Baudelaire. Dans une page de notes de lecture sur le poète des *Fleurs du Mal*, publiée pour la première fois par Camille Mauclair dans les *Mélanges posthumes*<sup>2</sup>, Laforgue défend l'image d'un Baudelaire « névros[é] » contre celle d'un Baudelaire « phtisi[que] » : « le premier », souligne Laforgue, il a « apporté dans notre littérature (...) la maladie » – et de préciser : « non la Phtisie poétique mais la névrose ». À la phtisie, qu'allégorise ironiquement la majuscule, vient donc s'opposer la névrose, sans majuscule. Quel est l'enjeu d'un tel déplacement ? Tout se passe comme si le jeune poète voulait arracher la notion de *spleen* à la problématique jugée rebattue de la mélancolie romantique. Le mythe romantique du poète phtisique associait la tuberculose au « vague

---

<sup>1</sup> On comparera cet éloge de la folie de Van Gogh avec celui que contient l'article nécrologique de Jean Lorrain sur Laforgue paru dans *L'Événement* (25 août 1887) : Lorrain y parle du poète comme du « dernier des lunatiques éclos sous la dangereuse et cependant séduisante influence de Charles Baudelaire ». *Pan et la Syrinx*, ajoute-t-il, est « à la fois fou et profond, érudit et fantastique » (cité in J.-L. Debaube, *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1972, p. 244) – les catégories convoquées sont volontairement moins médicales que populaires, renvoyant à l'imaginaire occidental de la folie mélancolique (« lunatique », « fantastique »).

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Notes sur Baudelaire », in *L*, III, 159-181. Sur Laforgue lecteur de Baudelaire, voir J. A. Hiddleston, « Laforgue et Baudelaire », in *Europe*, n° 673, mai 1985, pp. 72-85 (réédition modifiée de l'étude en appendice de *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers »*, Lexington [Kentucky], French Forum, 1980), en particulier p. 81 ; D. Grojnowski, « L'américanisme des *Fleurs du mal* : le Baudelaire de Laforgue », in *Les Fleurs du Mal*, colloque de la Sorbonne, éd. A. Guyaux et B. Marchal, Paris, P. U. P. S., 2003, pp. 81-93 ; A. Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal. 1855-1905*, Paris, P. U. P. S., 2007, pp. 81-83 et 137-138 ; et E. Goodstein, *Experience without Qualities. Boredom and Modernity*, Stanford (Californie), Stanford U. P., 2005, p. 215. Voir enfin les remarques de R. Calasso dans *La folie Baudelaire* (2008), trad. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, 2011. – L'article de Riffaterre sur l'intertextualité baudelairienne chez Laforgue (*Sémiotique de la poésie* [1978], Paris, Seuil, 1983, pp. 175-189) ne cite pas les « Notes sur Baudelaire », étudiant la présence de Baudelaire dans la seule poésie (de même pour l'article de P. Dufour, « L'ombre de Charles le Grand dans la "Complainte de la bonne défunte" de Laforgue » in *Champs du signe*, n° 12, 2001, pp. 49-58). Pour une réflexion presque contemporaine de celle de Laforgue sur Baudelaire et les décadents, voir G. Kahn, « Le baudelairianisme », in *La Nouvelle Revue*, vol. XIX, Paris, nov.-déc. 1902, pp. 253-258, repris in A. Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal, op. cit.*, pp. 867-873.

à l'âme »<sup>1</sup>, et l'affection pulmonaire y était comme le double de la mélancolie<sup>2</sup>, dans son nouveau visage de vague des passions. Au-delà de son ancrage dans les thématiques doloristes de la première moitié du siècle, la tuberculose est aussi, dans le système idéologique du romantisme, une maladie idéaliste, censée sublimer le corps en consommant sa facette physique pour le transformer en pur souffle<sup>3</sup>. Le refus par Laforgue du mythe du génie phtisique<sup>4</sup> prend sens comme remise en cause des poésies du *pneuma* comme inspiration : « Le premier, écrit-il à propos de Baudelaire, (...) il ne prit pas l'air *inspiré* », et même méprisa « la foule qui n'acclame que les poètes éloquents et soi-disant inspirés »<sup>5</sup>. Tous les métadiscours de la transcendance se trouvent donc récusés, avec leur cortège de cérémonies, de prêtres et de *topoi* trop longtemps ressassés : il en va de la rupture avec

---

<sup>1</sup> O. Marcel, « Sens et non-sens des représentations sociales de la maladie. Réflexion sur quelques avatars de la phtisie romantique », art. cit., p. 130.

<sup>2</sup> P. Brissette souligne le fait que, à l'époque romantique, « la phtisie est d'abord un mal de l'âme » (*La malédiction littéraire. Constitution et transformation d'un mythe*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2003, p. 240). S. Sontag insiste sur l'apparementement entre phtisie et mal mélancolique : « le mythe de la tuberculose représente l'avant-dernier épisode de la longue carrière qui fut celle d'un vieux concept, celui de mélancolie – la maladie de l'artiste selon la théorie des quatre humeurs. Le caractère mélancolique – ou tuberculeux – se situait à un niveau supérieur, celui de la sensibilité, de la créativité, celui des êtres d'exception » (*Illness as Metaphor* [1977], Londres, Penguin, 1991, pp. 32-33, trad. M.-F. de Paloméra, Paris, Christian Bourgois, 1979, rééd. 2009).

<sup>3</sup> Les racines de ce mythe romantique plongent profondément dans la culture occidentale, ainsi que l'a montré C. Lawlor (*Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006 ; dans les lignes qui suivent, nous traduisons dans tous les cas), qui étudie comment la tuberculose a fini par être perçue, dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle, comme une maladie artistique, la laideur et la douleur physique appartenant à la phtisie se trouvant ainsi gommées par le devenir-métaphore de cette maladie (O. Marcel parle de son côté, au sujet de la poésie romantique, d'une « fable grandiose où s'ennoblissent les plus affreuses quintes de toux » : art. cit. p. 113 ; voir pp. 113-114 et p. 126). Au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la tuberculose devint une maladie à la mode, et plus précisément une maladie poétique, lorsque se développa le mythe du « génie poétique tuberculeux » (Lawlor parle de *consumptive diseased tubercular genius* : *op. cit.*, p. 152), dont l'incandescence de la vie s'incarne dans la consommation du corps (l'exemple par excellence est évidemment Keats, dont la tuberculose est le symbole même de cette « mystérieuse spiritualisation » qui s'empare, avec la maladie, « des jeunes gens de la bourgeoisie occidentale » de l'époque : *op. cit.*, p. 112). La phtisie est « emportée par un flux métaphorique et poétisant où il ne s'agit plus, manifestement, de dire ni de comprendre la fièvre, la toux, le crachement de sang mais, beaucoup plus généralement, de constituer un habitus neuf et fascinant, celui du héros languide, en prenant prétexte de diverses manifestations corporelles » (O. Marcel, art. cit., p. 129). Lawlor montre non seulement comment les théories médicales romantiques, « quelque logique qui les sous-tende par ailleurs, se plurent à diffuser voire à encourager l'idée en vogue que les hommes atteints de tuberculose étaient en quelque façon doués de qualités particulières, spécifiquement liées à leur maladie » (*op. cit.*, p. 122), mais aussi comment la tuberculose devient un véritable *mode de subjectivation* (au sens de Foucault et de S. Greenblatt) les poètes romantiques : Lawlor parle de *consumptive self-fashioning* (p. 161). Notons que, de l'autre côté de la Manche, Dumas écrivait qu'« en 1823 et 1824, la mode était à la maladie de poitrine ; (...) il était de bon ton de cracher le sang à chaque émotion un peu vive, et de mourir avant trente ans. Il va sans dire que nous avons (...) cette prétention (...) » (A. Dumas, *Mes mémoires. 1830-1833*, cité in C. Raynal, « Promenade médico-pharmaceutique à travers l'œuvre d'Alexandre Dumas », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 90<sup>e</sup> année, n° 333, Paris, 2002 [pp. 111-146], p. 128).

<sup>4</sup> Ce n'est sans doute pas un hasard si le mythe de la phtisie poétique apparaît en déclin à l'époque de Laforgue : en 1882, Koch isole le bacille de la tuberculose, mettant à mal (sans cependant les faire disparaître complètement : voir sur ce point Lawlor, *op. cit.*, p. 11 et pp. 186 *sqq.*) les métaphores traditionnelles et romantiques de la tuberculose, en révélant la nature contagieuse et l'origine bacillaire de cette maladie.

<sup>5</sup> L, III, 163, nous soulignons.

un certain romantisme<sup>1</sup> jugé désincarné – et périmé. Rupture que met en scène la « Complainte des bons Ménages », et son premier vers métapoétique : « L’art sans poitrine m’a trop longtemps bercé dupe »<sup>2</sup>. Le poème est intégralement métapoétique, remettant sur le métier le thème mussétien du rapport entre création poétique et passion amoureuse (thème maltraité et dégradé ici : « Tiens, laisse-moi bêler tout aux plis de ta jupe... ») tout en s’interrogeant sur le problème du génie et de ses vicissitudes (« Le génie avec moi, serf, a fait des manières »). Due à la spiritualisation et à la sublimation du corps, dans lesquelles le romantisme « tuberculeux » a trop donné, cette absence de « poitrine » résonne ainsi avec la critique citée plus haut des « ventres sans tripes, (...) peaux sans sueur » et autres « bouches sans salive » dans la sculpture. « L’art *sans poitrine* », donc sans corps, devient ainsi un repoussoir, emblème d’une poésie littéralement désincarnée : dans les notes sur Taine, on l’a vu, Laforgue critiquait l’« amour non localisé » de la peinture sans « spasme de l’œil ».

Dans les « Notes sur Baudelaire », la catégorie de « névrose » est donc avancée comme *alternative* à celle de « phtisie », et sert une stratégie critique refusant de rabattre l’expérience poétique baudelairienne sur un « mal du siècle » affadi (« les angoisses métaphy[siques] ne sont pas pour le [Baudelaire] toucher », précise Laforgue dans les mêmes notes), perçu par Laforgue comme une pose devenue inoffensive. L’opposition n’est donc pas seulement entre mal du siècle romantique et névrose décadente, mais entre deux modes de subjectivation<sup>3</sup>, le premier rejeté comme idéaliste – « sans poitrine » mais aussi sans estomac (on pense à Flaubert, qui parlait à propos de Lamartine des « embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire »<sup>4</sup>) –, le second promu

<sup>1</sup> Un romantisme évidemment simplifié (si l’on pense à l’image si complexe qu’ont tracée des romantismes français P. Bénichou, J.-L. Diaz, C. Millet, P. Tortonese, etc. – voir notre bibliographie), mais ce qui intéresse Laforgue ici est évidemment moins le passé que le présent.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Complainte des bons Ménages », L, I, 583.

<sup>3</sup> Sur les modes de subjectivation littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle et leur rapport avec la folie et la maladie, voir J.-L. Diaz, qui souligne qu’après 1830 « le poète idéal n’est plus un céleste poitrinaire qui meurt dans un dernier souffle, la lyre chargée de fleurs. C’est un “artiste” meurtri, un poète affamé, un “paria intellectuel” auquel il ne reste plus que la folie, le suicide ou l’hôpital » (*L’écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 336 ; voir tout ce chapitre consacré à la « scénographie auctoriale » du « romantisme mélancolique », in *op. cit.*, pp. 291-34, et pp. 638-647 les pistes posées par l’auteur pour penser le devenir de l’« écrivain imaginaire » dans la seconde moitié du siècle). Voir aussi J.-L. Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d’un mythe) », in *Œuvres et critiques*, vol. VII, n° 1, Tübingen, 1982, pp. 75-86 ; A.-E. Berger, *Scènes d’aumône. Misère et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004, pp. 53-57 ; et P. Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, *op. cit.*, minutieuse archéologie de l’idée de malédiction élective qui retrace l’histoire de l’idée de poète maudit. Voir aussi les pistes de recherche proposées par le même P. Brissette dans « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d’un mythe », in *Contextes*, 2008, en ligne (<https://contextes.revues.org/1392?lang=en>), consulté le 3 janvier 2015, non paginé.

<sup>4</sup> G. Flaubert, lettre à Louise Colet, [Croisset,] mercredi soir, minuit [6 avril 1853], in *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1980), p. 299. Contemporain de Laforgue, Corbière

comme matérialiste. (À la jonction de la tuberculose romantique et de l'hystérie décadente, le personnage de Ruth dans « Le Miracle des roses » paraît appartenir simultanément aux deux périodes et aux deux *hexis* : elle est à la fois poitrinaire et névrosée<sup>1</sup>.) Si la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas inventé la figure du poète malade, elle a donc substitué à une maladie-métaphore qui spiritualise le corps – la tuberculose dans sa version romantique – une autre maladie-métaphore – la maladie de nerfs –, affection qui en est en quelque sorte le symétrique inverse puisqu'elle corporalise l'esprit.

Chez Baudelaire déjà, le choix du terme de anglais de *spleen* (« rate ») était une manière de déplacer la mélancolie romantique vers le corporel, en ravivant l'histoire du mot en médecine des humeurs (*splen* désignant en grec la rate, et donc renvoyant à la tradition de la bile noire). La haine de Baudelaire pour les médecins l'empêchait pourtant de faire un pas de plus dans cette direction, et le vocabulaire du « mal » qui ronge les êtres reste chez lui volontairement théologique, ou du moins non médical : il s'agit là de « maladie » (de la « muse malade » aux « fleurs malades ») et non de *pathologie* au sens physiologique et clinique<sup>2</sup>. « Je ne suis pas fou », écrivait-il par ailleurs sans ambages dans une lettre du 30 mai 1865<sup>3</sup>. Dans ce refus de mêler son discours au discours médical – ou d'assumer, même pour la détourner, l'accusation de folie –, on mesure tout ce qui le sépare de ses admirateurs des années 1880. On peut remarquer à ce propos que la préface écrite par Gautier pour les *Œuvres complètes* de Baudelaire en 1868 constituait déjà un jalon dans le passage d'une position à l'autre, notamment lorsqu'elle parlait de « spleen halluciné des névroses »<sup>4</sup>.

---

se moque lui aussi de ce mythe romantique du poète poitrinaire, qu'il épingle non seulement comme cliché mais comme stratégie d'autopromotion pour les poètes de peu de talent : « Moreau – j'oubliais – Hégésippe, / Créateur de l'art-hôpital... / Depuis, j'ai la phtisie en grippe ; / Ce n'est plus même original. // – Escousse encor : mort en extase / De lui ; mort phtisique d'orgueil. / – Gilbert : phtisie et paraphrase / Rentrée, en se pleurant à l'œil » (« Un jeune qui s'en va », in *Les Amours jaunes* [1873], éd. C. Angelet, Paris, L. G. F., 2003, p. 80).

<sup>1</sup> Voir en particulier L, II, 406. D. Grojnowski et H. Scepti le remarquent dans leur édition des *Moralités légendaires* (Paris, GF-Flammarion, 2000), p. 231, n. 17.

<sup>2</sup> Comme le souligne J. Cheminaud : « Peut-être faut-il donner raison à Nietzsche sur ce point : Baudelaire est encore, par ses aspirations à une forme de transcendance, trop catholique, trop idéaliste pour déployer véritablement le thème de la physiologie de l'art » (*Les évadés de la médecine, op. cit.*, p. 17).

<sup>3</sup> C. Baudelaire, lettre à Mme Aupick, 30 mai 1865, in *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 504. Dans un article de 1902, Catulle Mendès rapporte ces paroles de Baudelaire une nuit de 1865 : « Il me dit tout à coup, mais d'une voix contenue, presque pas articulée, d'une voix de confidence : "Est-ce que vous avez connu Gérard de Nerval ? – Non", dis-je. Il continua : "Il n'était pas fou. Parlez-en à Asselineau. Asselineau vous expliquera que Gérard n'a jamais été fou (...)" » (cité par C. Mouchard, *Un grand désert d'hommes. 1851-1885 : les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, 1991, p. 31).

<sup>4</sup> Le texte a été repris dans Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Charpentier, 1881, rééd. Bègles, Le Castor astral, 1991 (p. 117 pour la citation).

Ce qui est important et nouveau dans le texte de Laforgue<sup>1</sup>, c'est la manière dont hystérie et névrose se mettent à fonctionner comme des opérateurs de qualification. L'écriture de Baudelaire serait une écriture de la névrose active, une maladie de nerfs raisonnée plus que subie (on pense ici à la formule de *Mon cœur mis à nu*, sur laquelle nous reviendrons au chapitre 4 : « j'ai cultivé mon hystérie... »<sup>2</sup>) qui fonctionnerait alors comme machine de guerre contre les poésies larmoyantes de la déploration lyrique. Le chant baudelairien n'est pas celui du cœur souffrant mais des « nerfs plaintifs »<sup>3</sup>. Dans la continuité du geste de Bourget, mais avec d'autres arguments et d'autres images, Laforgue construit ainsi dans ces pages – comme le fera aussi à sa manière Huysmans au chapitre XII d'*À rebours* – un Baudelaire décadent contre le Baudelaire romantique<sup>4</sup>. Les « Notes » aboutissent même à une représentation de Baudelaire en dilettante fin de siècle (non loin de la plaisante allégorie de Bourget en Bouddha qui ouvre les *Complaintes*) : « Baudelaire est déjà un esthète oriental ». L'adverbe *déjà* indique tout l'enjeu de cette relecture rétrospective, qui dans un effet de téléologie concertée annexe un poète de la génération précédente à une posture contemporaine... qu'il est dès lors supposé annoncer. Importe surtout ici que cette annexion se joue autour du statut du corps du scripteur, et plus particulièrement du statut du corps souffrant. Deux états du corps se trouvent en effet contrastés par Laforgue : alors que la « phtisie » est un amoindrissement, la « névrose », telle qu'elle est convoquée ici par Laforgue, serait au contraire une puissance. La maladie de nerfs comme paradoxale *énergie* s'oppose à la maladie pulmonaire

<sup>1</sup> Un autre aspect essentiel de la nouveauté des « Notes sur Baudelaire » a été dégagé par D. Grojnowski dans son article déjà cité (« L'américanisme des *Fleurs du Mal* », art. cit., voir en particulier pp. 91-93) : il s'agit de l'attention prêtée par Laforgue, au-delà des thématiques et des contenus, à ce que l'on pourrait appeler le *plan de l'expression*, chez Baudelaire : l'oralité, la matérialité de la voix lyrique dans les *Fleurs du Mal*, les inflexions et le caractère multiple de cette voix.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, LXXII, fragment du 23 janvier 1862, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 668.

<sup>3</sup> J. Laforgue, « Notes sur Baudelaire » (L, III, 164) : « Ni grand cœur, ni grand esprit – mais quels nerfs plaintifs (...) ». On voit ici à quel point Laforgue s'inscrit dans le sillage de l'étude pionnière sur Baudelaire qu'est l'article de Verlaine dans *L'Art* en 1865 (16 nov.). Verlaine y parlait en particulier de « sens aigus et vibrants », d'un poète « bilio-nerveux », etc. D. Grojnowski a rappelé l'importance de cet article de Verlaine pour les « Notes » de Laforgue dans « L'américanisme des *Fleurs du mal* : le Baudelaire de Laforgue », art. cit., p. 83, n. 8.

<sup>4</sup> On assiste donc à la naissance d'un nouvel imaginaire de l'écrivain (pour reprendre l'expression de J.-L. Diaz (*L'écrivain imaginaire*, op. cit., pp. 6, 19-48 ; p. 331, J.-L. Diaz avance une expression à consonance kantienne : « imposition d'une nouvelle image régulatrice »). D. Grojnowski fait en outre remarquer que la lecture de Baudelaire par Laforgue « est tributaire des écrits critiques [de Baudelaire lui-même] à propos des œuvres d'Edgar Allan Poe » (art. cit., p. 84 ; voir aussi p. 90 et p. 91). Sur les réceptions successives de Baudelaire, voir A. Compagnon, « Légendes des *Fleurs du Mal* », in *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, P. U. de la Sorbonne, 2003, pp. 9-39 et A. E. Carter, *Baudelaire et la critique française. 1868-1917*, Columbia, University of South Carolina Press, 1963. Spécifiquement sur le Baudelaire de la décadence, lire C. Coquio, « La "baudelairité" décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, n° 82, Paris, 1993, pp. 91-107. Les notes que Laforgue consacre à Baudelaire sont commentées dans diverses études, que nous avons citées plus haut. Sur Laforgue et la décadence, voir l'article cité de Jean Pierrot, « Laforgue, décadent ? ».

comme *langueur*. Laforgue précise, en poursuivant la métaphore physiologique, que « l'épiderme de son âme est d'un autre tissu » (L, III, 164).

Peut-être a-t-on tort, dès lors, d'accorder une place trop importante à l'imaginaire de la tuberculose dans la poésie de Laforgue<sup>1</sup>. Car la poésie phthisique, pour le poète laforguien, fonctionne aussi comme un repoussoir, et l'identité que Laforgue revendique pour l'écrivain moderne est plus à chercher du côté de la maladie nerveuse que de la maladie pulmonaire, cette dernière souffrant de son association avec le « vague des passions » alors que – les contemporains fin de siècle de Laforgue ne cessent de le répéter – le vrai mal de l'époque, c'est l'hystérie. Ainsi, Jules Claretie (auteur, notamment, du roman *Les Amours d'un interne*) écrivait en 1881 que « le mal du siècle n'est plus (...) le vague à l'âme », mais « l'hystérie », ajoutant : « On la rencontre partout, partout on la coudoie »<sup>2</sup>. Dans ce passage de *La Vie à Paris*, l'hystérie est littéralement un fantôme – ce qui se marque par le souvenir (souvenir attesté par la structure en anadiplose : « ...partout, partout... ») du vers consacré au spectre onirique de Jézabel dans *Athalie* : « Je l'évite partout, partout il me poursuit » –, véritable spectre qui hante le siècle finissant.

L'hystérie devient ainsi une caractéristique positive, une maladie à revendiquer, l'inverse exact d'une étiquette stigmatisante (ce qu'elle était encore, par exemple dans l'article d'Alcide Dusolier, « M. Charles Baudelaire ou Boileau hystérique », paru dans *Le Nain jaune* le 27 avril 1864)<sup>3</sup>. Le renversement axiologique est total par rapport à la critique à la Lemaître ou à la Brunetière, qui ne recourait aux catégories de l'aliénisme que dans une perspective de disqualification. La maladie est requalifiée comme opérateur poétique, comme ouverture de possibilités nouvelles. De même, lorsque Aurier, dans l'article déjà cité, trouve chez Van Gogh des

---

<sup>1</sup> Voir l'article, par ailleurs intéressant, de G. Briche, « Entre phthisie et tuberculose : l'écriture de Jules Laforgue », in *Revue des sciences humaines*, n° 208, 1987, pp. 141-160. Voir aussi V. Rolle, *A. Watteau, J. Laforgue, K. Mansfield. Génie et tuberculose*, Angers, Éditions de l'Ouest, 1945.

<sup>2</sup> Cité par B. Marquer, *Les « romans » de la Salpêtrière*, op. cit., p. 232. Voir la suite du texte : « L'hystérie [se] rencontre partout (...) Partout elle passe bruyante, faisant tapage et scandale, s'affirmant sur la scène par des bizarreries et des excentricités d'amour-propre, dans le monde par des affolements et des calomnies de salon ; en public, dans les réunions populaires, par des extravagances étranges et des démences acclamées ». Voir aussi M. S. Micale, « Discourses of Hysteria in Fin de siècle France », dans M. S. Micale (éd.), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America. 1880-1940*, Stanford (Californie), Stanford U. P., 2004, p. 84 et n. 52. – Cendrars écrira au premier chapitre de *Moravagine* : « L'hystérie, la Grande Hystérie, était alors à la mode (...) » (Paris, Grasset, 1926, rééd. « Les cahiers rouges », p. 12).

<sup>3</sup> Cité par A. Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal*, op. cit., pp. 369-380. C'était déjà à ce même article de Dusolier que répondait Barrès dans le texte que nous avons cité plus haut, « La folie de Charles Baudelaire ». Voir à ce propos A. Guyaux, A. Cervoni, G. Peigné et S. Porte, *La querelle de la statue de Baudelaire : août-décembre 1892*, Paris, P. U. P. S., 2007, p. 52, n. 5.

« nervosités de femme hystérique »<sup>1</sup>, c'est pour en célébrer la fonction, *interne* au geste artistique, d'arrachement au déjà vu, au déjà peint. À nouveau, le discours de la pathologie a été retourné comme un gant, et tout est reversé au compte de la recherche artistique elle-même.

Or, pour pouvoir ainsi valoriser la folie, il faut au poète se placer en quelque manière dans la position du diagnosticien, donc du médecin. C'est ce que fait Laforgue avec humour, dans la lettre à Max Klinger déjà citée, lorsqu'il feint de prendre la place et la parole du médecin (« ... ce qui est au mieux »). Occuper une telle position, c'est d'abord s'approprier le pouvoir de *nommer*, donc de diagnostiquer. C'est arracher aux seuls aliénistes – ou aux seuls critiques réactionnaires qui reprennent le vocabulaire aliénistes – le droit de nommer, de ranger et de qualifier poètes et poèmes. Dire : Baudelaire est un névrosé, et faire de cette nomination l'élément d'un discours proprement artistique, c'est occuper la double place du symptôme et du diagnostic, du jugé et du juge, et par là détourner le discours vers un autre régime d'appréhension des textes littéraires.

## *II. B. Revendiquer la double place du fou et du médecin*

Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de  
démence ?

(Mallarmé à Valéry, à propos d'*Un coup de  
dés*)

---

<sup>1</sup> G.-A. Aurier, « Les Isolés. – Vincent van Gogh », in *Textes critiques*, éd. citée, p. 73.

Gautier disait qu'*Aurélia* de Nerval « montre la raison froide assise au chevet de la fièvre chaude »<sup>1</sup>. Le choix du terme de « chevet » indique l'apparement de l'écriture à une forme de *clinique*, dans la mesure où ce dernier terme vient du verbe grec *klinô*, signifiant s'incliner auprès du lit du malade. Mais cette clinique est aussi polémique contre un certain discours médical : l'écrivain s'approprie la place du médecin, et la lui ravit, pour placer les enjeux ailleurs, ôter au discours médical le monopole de la vérité. D'une manière différente, lorsque les poètes qualifient eux-mêmes leur production de « démente », de « folle » ou de « délirante », ils retirent aux critiques hostiles, par ces autodiagnostic ironiques, le monopole du droit à énoncer la vérité du texte. Par là, ils prennent en même temps – ironiquement, à nouveau – la place des médecins. Pour l'écrivain, dire « je suis fou », c'est feindre de renoncer à une posture d'autorité qu'il ou elle retrouve cependant en s'arrogeant le droit de dire une vérité sur son propre texte.

Ainsi, quand Mallarmé demande au jeune Paul Valéry, à propos des épreuves du *Coup de dés* remises à la revue *Cosmopolis*, « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence ? »<sup>2</sup>, il mime le discours disqualifiant<sup>3</sup> afin de le disqualifier à son tour. Le *Coup de dés* se comme une désintégration, un éclatement de la phrase : ce que Mallarmé signale ironiquement, c'est que le regard clinique du médecin ne manquerait pas d'y lire une véritable *ruine*, et par conséquent le considérerait comme l'œuvre d'un fou. Il est vrai qu'à la même époque, Marcé par exemple décrivait la quatrième (et dernière) étape de la dégradation de l'écriture des paralytiques généraux

<sup>1</sup> T. Gautier, « Gérard de Nerval », in *La Presse*, 27 janv. 1855, repris dans *Histoire du romantisme* – article réédité in *Portraits de Gérard de Nerval*, Paris, Obsidiane, 1990, p. 25. À propos de Nerval, Baudelaire quant à lui parlait d'un « écrivain (...) d'une haute intelligence, et qui fut toujours lucide » (« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » [1856], in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 306, souligné par Baudelaire). Sur le problème de la lucidité et de l'écriture chez Nerval, voir notamment M. Jeanneret, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 9-11 et 227. À propos de la pathographie et du récit de crise comme hypogènes d'*Aurélia*, voir M. Jeanneret, « La folie est un rêve. Nerval et le docteur Moreau de Tours », art. cit. ; J. Rigoli, « Le fou et ses lecteurs », in *Lire le délire, op. cit.*, pp. 517-581 (en particulier pp. 521-528) et P. Champion, *Nerval. Une crise dans la pensée*, Rennes, P. U. R., 1998, pp. 41-43.

<sup>2</sup> Propos rapporté par Valéry dans *Variété* (*Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 625). Léon Bloy, treize ans auparavant, qualifiait Mallarmé de « Jocrisse dément » (dans « Les Représailles du Sphinx », compte rendu d'*À rebours* de Huysmans, in *Le Chat noir*, 14 juin 1884, cité par B. Marchal, *Mallarmé. Mémoire de la critique, op. cit.*, p. 88, nous soulignons [R. L.-G.]). La « démence » est une des étiquettes médicales les plus fréquentes appliquées à Mallarmé par la critique du temps (voir notre ch. 1).

<sup>3</sup> P. Durand parle d'« une façon (...), en clin d'œil à l'initié, d'anticiper, en les prenant d'avance à son propre compte, les réactions que ce texte explosif allait probablement susciter » (« La folie Mallarmé », art. cit., p. 20).



comme un état démentiel où la graphie s'altère jusqu'à rendre la lettre méconnaissable – « ce sont des caractères indéchiffrables, des bâtons, des croix, des signes sans valeur, des barbouillages sans nom »<sup>1</sup>. Marcé parle bien sûr de l'écriture au sens matériel (manuel) ici, mais on remarque à quel point de telles remarques toucheraient aussi à certains aspects de l'écriture poétique : et la poésie du *Coup de dés*, en effet, se présente d'abord pour la plupart de ses contemporains comme un texte illisible (« caractères indéchiffrables ») où le médium s'opacifie et le signe se picturalise (« bâtons », « croix »), dans ce texte qui travaille à dire l'innommable (« barbouillages *sans nom* »).

Or, précisément, dans cette remarque de Mallarmé, le poète *devance* le discours pathologisant en le mimant : par un effet de complicité avec le jeune poète qui est son interlocuteur (Valéry), Mallarmé feint d'assumer la place du diagnosticien pour mieux la ravir. On pense également à Corbière qui, au sujet de la langue inouïe des *Amours jaunes* interroge de même son lecteur avec ironie : « Mais, est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset ? », en faisant mine de rattacher sa poésie au discours d'un fou littéraire, Paulin Gagne<sup>2</sup>. Dans la phrase de Mallarmé, le tour présentatif « ... *c'est* un acte de démence » indique que le poète se saisit de l'autorité de *désigner* le symptôme. Par là il revendique une double figure : en proposant un (pseudo-)diagnostic sur son poème, il se pose fictivement en médecin ; mais en énonçant ce qu'*est*, c'est-à-dire ce que fait, le poème, il se pose aussi fermement comme poète. Chez Mallarmé, Laforgue, Rimbaud et Verlaine, l'enjeu de l'auctorialité est lié à la réappropriation de la fonction titulaire, celle présenter le texte en lui donnant un titre.

---

<sup>1</sup> L.-V. Marcé, « De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », in *AHPML*, 2<sup>e</sup> série, t. XXI, 1864, p. 496 (repris en volume, Paris, Baillière, 1864, p. 26). La description d'un Paul Moreau de Tours est, en revanche, assez incompatible avec l'apparence extérieure du *Coup de dés* dans la mesure où la poésie des déments d'asiles affecte au contraire, selon cet aliéniste, « la forme graphique de la disposition des vers » dans la mesure où « le malade (...) croit faire [des vers] alors que ce ne sont que des mots incohérents, placés à la suite les uns des autres » (« La poésie chez les aliénés », in *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, vol. I, Paris, 1892, pp. 114 et 116). Pour Legrand du Saule, c'est là la définition même du discours des déments : les mots peuvent être « placés régulièrement », mais « leur ensemble ne constitue aucune idée ; ce sont des mots et rien au-delà » (*Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris, Delahaye, 1879, p. 444 ; même idée chez Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, J. Rueff, 1892, p. 236.

<sup>2</sup> T. Corbière, « Ça », in *Les Amours jaunes* (1873), éd. cit., p. 42. Sur Paulin Gagne, voir dans notre bibliographie l'ouvrage déjà cité de P. Popovic.

## II. B. 1. « Divagations » : Mallarmé et Laforgue

*Divagations*, ce titre approprié que [Mallarmé] donna à son second et dernier livre, n'a pas du tout [un] sens ironique.

(Max Nordau)<sup>1</sup>

Lorsqu'en 1897 Mallarmé rassemble un ensemble de textes en prose antérieurs pour les publier, il choisit le titre de *Divagations*. Le mot appartient au discours médical et juridique sur la folie depuis les textes les plus anciens rédigés en français. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on le trouve fréquemment lorsqu'il s'agit d'en finir avec le vagabondage des fous, au moyen des mesures que Foucault a résumées sous l'appellation de « grand renfermement »<sup>2</sup> :

Le fou (...) va se détacher sur fond d'un problème de « police », concernant l'ordre des individus dans la cité. On l'accueillait autrefois parce qu'il venait d'ailleurs ; on va l'exclure maintenant parce qu'il vient d'ici même, et qu'il prend rang parmi les pauvres, les miséreux, les vagabonds. L'hospitalité qui l'accueille va devenir, dans une nouvelle équivoque, la mesure d'assainissement qui le met hors circuit. Il erre, en effet ; mais il n'est plus sur le chemin d'un étrange pèlerinage ; il trouble l'ordonnance de l'espace social<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Nordau, *Vus du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1903, p. 100.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », pp. 56 sqq.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

Plus tard, après la Révolution française – comme Robert Castel l’a montré – le fou n’a plus de place dans la société : mineur, littéralement irresponsable, il pose un problème à la société démocratique bourgeoise puisqu’il est exclu de fait des deux fondements de la citoyenneté – responsabilité et propriété<sup>1</sup>. Dans ce contexte, la loi du 19 juillet 1791 constitue en contravention de police le fait de « laisser divaguer des insensés ou des furieux »<sup>2</sup>. Et, tout naturellement, le mot reparaitra en 1838, dans les discussions préliminaires au vote de la loi sur les aliénés : « Les malheureux aliénés, tantôt sont jetés dans des cachots *pour prévenir les dangers que leur divagation pourrait occasionner*, tantôt sont abandonnés sur la voie publique (...) »<sup>3</sup>.

Le mot « divaguer » renvoie à une errance qui appartient fondamentalement à l’image à la fois médicale et profane de la folie : l’aliéné est celui qui divague, extravague<sup>4</sup>, voire simplement vague, à l’image du « Fou » de *Gaspard de la nuit* : « Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte (...) »<sup>5</sup>. Le sujet lyrique laforguien se figure aussi en personnage qui vague ou divague, de la pièce liminaire des *Complaintes* (« À Paul Bourget » : « Je vague, à jamais Innocent... » – L, I, 545) à la pièce XLVI des *Fleurs de bonne volonté* (« Complainte des crépuscules célibataires » : « Je vague depuis le matin... » – L, II, 244).

Comme dans la confidence ironique faite à Valéry au sujet du *Coup de dés*, le titre de *Divagations* fait donc mine de reprendre à son compte l’idée que ces textes s’apparenteraient à un discours délirant<sup>6</sup>. Or, le titre d’un livre a d’abord une fonction déictique : aussi *montre-t-il* ici le

---

<sup>1</sup> Voir R. Castel, *L’ordre psychiatrique. L’âge d’or de l’aliénisme*, Paris, Minuit, 1976 : le premier chapitre de l’ouvrage est significativement intitulé « Le défi de la folie » (p. 23). Au sujet de la « divagation » des fous dans l’espace public, voir notamment p. 29 : si le fou « échappait complètement au contrôle familial » ou « n’a[vait] pas de famille », ou encore qu’il avait « été surpris à “divaguer” hors de sa zone de surveillance », alors « l’initiative de la répression appartenait aux autorités responsables du maintien de l’ordre public ».

<sup>2</sup> Cité par M. Gourevitch, « La législation sur les aliénés en France de la Révolution à la monarchie de Juillet », in C. Quélet et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, éd. cit., p. 173.

<sup>3</sup> Préambule du rapport du ministère de l’Intérieur en vue d’une loi sur les aliénés, ouverture des débats à la Chambre des députés, 6 janvier 1837, in *Le Moniteur universel*, Paris, 7 janvier 1837 (cité in *La loi de 1838 sur les aliénés*, vol. I, *L’élaboration*, éd. C. Quélet, Paris, Frénésie éditions, 1988, p. 11, nous soulignons).

<sup>4</sup> On pense aussi à l’adjectif familier « cinglé ». Ce dernier n’apparaît dans le vocabulaire argotique qu’au XX<sup>e</sup> siècle (vers 1925), mais il est intéressant de noter qu’il est sans doute apparenté (l’origine du vocable est obscure) au scandinave *singla* qui signifie naviguer à la voile, au gré du vent.

<sup>5</sup> A. Bertrand, « Le Fou », in *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (posthume, 1842), éd. Steinmetz citée, pp. 123-124.

<sup>6</sup> Comme le souligne B. Marchal dans la notice de son édition du texte, « en réunissant (...) l’essentiel de son œuvre en prose sous le titre de *Divagations*, Mallarmé assumait ironiquement l’image que ne cessait de renvoyer de lui, depuis vingt ans et plus, la plus grande partie de la critique, celle d’un fou littéraire » (éd. citée, t. II, p. 1610). En 1903, Nordau conclura tout bonnement que si « Verlaine était un poète qui avait des moments de folie », « Mallarmé était un débile d’esprit qui avait des moments de versification » (*Vus du dehors*, op. cit., p. 106 ; dans

livre *comme* divagation. Mais le titre est en même temps ce qui, du livre, est « montré » au sens de : ce qui est visible de prime abord, ce qui se détache en tête, sur la page de garde d'un volume. Et en se détachant ainsi, le mot-titre se trouve isolé, matérialisé : la typographie en fait une *chose* aussi bien qu'un *signe*, manière pour le mot-titre de « divagations » d'être pris à la fois en emploi *et* en mention. On pourrait dire que le mot est mis (ou remis) en scène sur cette nouvelle « scène » qu'est la couverture du livre (Butler, on l'a vu, parle de remise en scène – *restaging* – à propos des décontextualisations et recontextualisations du discours de l'insulte). Extrait de son contexte premier – la polémique de la critique et des médecins contre la poésie nouvelle –, le mot perd son sens immédiat pour se tenir seul, comme une manière de dire au lecteur : si tu prends ce mot au pied de la lettre, inutile de dépasser cette page de couverture. Et Mallarmé le souligne par ailleurs : aussi « gagne[-t-on] de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue. / Salut, exact, de part et d'autre – »<sup>1</sup>. Baudelaire, dans un autre *seuil* célèbre, la pièce liminaire (« Épigraphe pour un livre condamné ») de la troisième édition des *Fleurs du Mal* en 1868, faisait au lecteur une recommandation similaire, quoique plus explicite :

Si tu n'as fait ta rhétorique  
Chez Satan, le rusé doyen,  
Jette ! tu n'y comprendrais rien,  
Ou tu me croirais hystérique<sup>2</sup>.

Chez Baudelaire, ou dans le mot de Mallarmé rapporté par Valéry, l'étiquette de folie se réfère à l'étrangeté inassimilable du livre – typographie éclatée du *Coup de dés*, poésie « à plus haut sens » des *Fleurs* – dans la mesure où le livre ne s'adresse qu'à ceux qui « pensent un peu mieux que les médecins », selon la formule du « Mauvais vitrier ». Dans les *Divagations*, le terme renvoyant à la folie n'est plus en simple position de description mais bien de *nomination* : en devenant le titre du livre, l'étiquette choisie est promue au rang d'un quasi-genre littéraire, comme on aurait « Poèmes » ou « Essais ». Les *Essais* de Montaigne, tout à fait de cette manière, *inventaient* en fait, au moment de leur intitulation, un genre, qu'ils nommaient d'un mot alors littérairement vierge. Et Montaigne soulignait lui-même cette nouveauté étrange du livre en recourant significativement à propos des *Essais* à cette même racine *vag-* que l'on trouve chez

---

l'article sur Dierx, Nordau parle du « crétinisme » de Mallarmé : p. 107). Sur le problème de la « divagation » et le choix de ce titre par Mallarmé, voir les remarques de G. Dessons : *La manière folle, op. cit.*, pp. 226-227.

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 229. Voir aussi l'entretien avec Jules Huret : ouvrir « par hasard un volume ainsi fait », et « préten[dre] en jouir », c'est tomber dans un « malentendu » (*ibid.*, p. 700).

<sup>2</sup> C. Baudelaire, « Épigraphe pour un livre condamné », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I (1975), p. 137. On pense aussi à un des projets de préface en prose pour les *Fleurs* – « Projet de préface pour les *Fleurs du Mal*. (À fondre peut-être avec d'anciennes notes) » –, qui parle à propos du recueil de « rhétorique profonde » (éd. cit., p. 185).

Mallarmé : « C'est le seul livre au monde de son espece, d'un dessein farouche et *extravagant* »<sup>1</sup>. Plus tôt, au chapitre 28 du premier livre, Montaigne comparait la poétique de son livre aux « crotèques » (grotesques) et aux « peintures fantasques », qui transgressent la barrière des genres, aussi bien littéraires (en tant que genre parfaitement nouveau) que biologiques (animaux fantastiques, composites, littéralement chimériques) : le livre est un objet « extravagant » en ce qu'il vagabonde, comme *poème* inventant son propre genre, aux frontières des formes instituées.

Le fait que le titre soit placé sur la première page d'un livre appelle ici une autre remarque, toujours au sujet du travail de l'ironie. Chaïm Perelman dit que l'ironie a toujours une dimension « pédagogique »<sup>2</sup> : dans cette remarque du philosophe contemporain de la rhétorique, nous intéressent surtout ici la notion (étymologiquement sous-jacente) de l'*agogé*, l'action de guider, de conduire<sup>3</sup>. Placé sur la couverture du livre, le mot-titre ironique a donc pour fonction de *conduire* le lecteur dans le livre et dans la pensée propre de ce livre, nécessairement in-ouïe et courant par là le risque d'être taxée de délire. Mais s'il guide le lecteur vers le livre, c'est d'une manière perfide : « divagations », pourquoi ? en quoi ? sont-ce là des paroles sans suite (on peut penser à un mot proche, qui jouait aussi sur la question du rhapsodique : les « digressions » de Sterne ou de Diderot) ? voire les bribes d'une parole délirante ? Le titre interroge les lecteurs potentiels.

Le problème de la « folie » n'est donc plus ici affaire de diagnostic médical mais de pragmatique de la lecture : le vocabulaire de la folie – « acte de démence », « divagation » – figure la mesure du bouleversement que le lecteur va avoir à subir pour entrer dans le geste que déploie le poème. Dit autrement : la machine à lire (et parfois, à ne pas lire) appelée lecteur se trouve en quelque sorte disséquée (Mallarmé dirait : démontée<sup>4</sup>) par l'ironie du lexique pseudo-pathologique, par lequel le poème problématise et met en abyme la possibilité même de sa réception<sup>5</sup>. Devant

---

<sup>1</sup> M. de Montaigne, *Essais*, II, 8, éd. P. Villey, Paris, P. U. F., rééd. 1999, t. II, p. 385, nous soulignons.

<sup>2</sup> C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique* (1950-1958), Bruxelles, éd. de l'Université Libre de Bruxelles, 6<sup>e</sup> éd. 2008, p. 279 (« § 49 – Le ridicule, et son rôle dans l'argumentation »). Perelman retrouve par là la définition socratique de l'ironie. Quelques années après la parution des *Divagations*, un article de Gustave Kahn rappelait que, chez Stendhal et Mérimée, la première fonction de l'ironie littéraire est d'« instruire » le lecteur : G. Kahn, « L'ironie dans le roman français (à propos du Centenaire de Mérimée) », in *La Nouvelle Revue*, n° 24, Paris, 15 octobre 1903 (pp. 528-534), p. 529.

<sup>3</sup> Voir A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 20.

<sup>4</sup> Nous pensons ici à la célèbre prétérition de la conférence « La Musique et les Lettres » : « ... si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien » (éd. cit., t. II, p. 67).

<sup>5</sup> Comme le montre G. Dessons, la folie de la manière artistique n'est pas « une folie positive, identifiable par l'application de critères pré-définis », mais « une *folie négative* consistant dans la mise au jour, *du fait de l'existence même des œuvres*, des enjeux qui sous-tendent le jugement de folie émis par la société à leur rencontre. Ce démontage des mécanismes qui motivent la censure sociale constitue en propre l'activité des œuvres d'art, de leur manière » (*La manière folle*, op. cit., p. 237, souligné par l'auteur). Autrement dit : « une manière possède en

l'accusation d'obscurité, Mallarmé disait préférer répondre que « des contemporains ne savent pas lire »<sup>1</sup>. Or, peut-être est-ce le propre de toute œuvre d'art véritable que de nous désapprendre à lire – les pourfendeurs de « l'obscurité » seraient alors ceux qui refusent de « réapprendre à lire » à chaque nouveau livre, pour reprendre l'expression de Valéry qui disait que, lisant Mallarmé, on se trouve « insensiblement engagé à réapprendre à lire »<sup>2</sup>.

Si ce titre, *Divagations*, est ironique, ce n'est donc pas seulement en tant qu'il feint de reprendre à son compte une étiquette venue de ses détracteurs – comme dans le Prière d'insérer que Mallarmé rédigea pour ce livre : « Sous ce titre *peut-être ironique* (...) M. Stéphane Mallarmé réunit, en un volume (...), des morceaux rendus célèbres par les hauts cris qu'ils causèrent... »<sup>3</sup> –, détracteurs qui affirmaient volontiers que « bien des poésies » contemporaines sont « réellement les divagations d'un esprit malade »<sup>4</sup>. Selon l'étymologie d'« ironie » (*ieron*, *-onos*, c'est celui qui interroge l'autre dans une feinte ignorance), le titre est ironique également en tant qu'il est une *interrogation*. Appeler un texte « divagation », c'est donc poser une question au lecteur. La folie n'est plus une réponse, comme chez Lombroso, Richet ou Nordau, elle devient ici une question (Blanchot écrivait à propos de Hölderlin : « Dire : Hölderlin est fou, c'est dire : est-il fou ? »<sup>5</sup>), l'indice d'un certain travail du sens. À vrai dire, pareille interrogation, pour qu'elle puisse même avoir lieu, supposait déjà en elle-même une définition de la « lecture » tellement nouvelle que la plupart des contemporains la jugèrent scandaleuse. Hippolyte Martin écrivait par exemple : « Les symbolistes ont une singulière façon de concevoir la lecture de leurs œuvres. *Ils veulent que le lecteur accomplisse un travail de création semblable à celui du poète* »<sup>6</sup>. C'est que l'ironie est de plus une énonciation oblique, qui oriente et désorienté, qui n'indique pas sans interroger, qui force le lecteur à s'interroger en tant que lecteur. C'est un biais, un chemin de traverse : or le fou est lui-

---

propre d'être déclarée folle par un jugement qui, en s'énonçant, dénonce les conditions historiques de son émergence et ne le fait que contraint par l'apparition, dans le champ de la culture, d'une œuvre singulière » (*ibid.*).

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 67.

<sup>2</sup> P. Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », in *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950, p. 45. Voir, à nouveau, G. Dessons : « En fait, la folie consiste à éprouver le présent de l'œuvre comme un temps autre et n'avoir pas les mots pour dire cette expérience. Rares sont les critiques qui, à l'image de Lanson confronté aux poèmes énigmatiques de Mallarmé, reconnaissent dans ce qu'ils ne comprennent pas le lieu où se construit la valeur, et partant, désignent cette incompréhension comme le lieu même de leur individuation de lecteur » (*La manière folle*, *op. cit.*, p. 232). Nous revenons sur ces problèmes au chapitre suivant.

<sup>3</sup> Éd. cit., p. 1610. Nordau, bien sûr, n'admet que le sens littéral de ce titre : voir la citation placée en épigraphe de cette section ; voir aussi *Vus du dehors*, *op. cit.*, p. 106 : « ses *divagations*, comme il les nommait à juste titre ».

<sup>4</sup> Dr Eifer, « La poésie décadente », in *Le correspondant médical*, 31 mars 1897 (pp. 7-10), p. 9.

<sup>5</sup> M. Blanchot, « Note pour une réédition », in « La folie par excellence », préface à K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg – Hölderlin* (1949), trad. H. Naef, Paris, Minuit, 1953, p. 30.

<sup>6</sup> H. Martin, « Névrose et poésie », art. cit., p. 351, nous soulignons.

même oblique, – aux échecs, le fou se déplace en diagonale<sup>1</sup> – ce qui le rapproche d'Apollon, dieu de la poésie, et de son épiclèse *loxias* (« l'oblique »). L'ironie mallarméenne est ici à plusieurs fonds : elle n'est plus du tout une manière détournée d'énoncer une vérité<sup>2</sup> (comme l'ironie voltairienne, par exemple) mais au contraire un affolement des positions d'énonciation – pour reprendre les mots de la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam : il s'agit de « mener l'ironie jusqu'à une page cime, où l'esprit chancelle »<sup>3</sup>. Une telle ironie ne se résout pas dans un sens caché qu'il faudrait produire. Elle n'est pas une manière de celer *un* sens mais d'inquiéter la possibilité même *du sens*<sup>4</sup>.

Laforgue, à propos de Mallarmé, notait dans un de ses carnets qu'il est « le Sage qui divague » (L, III, 195). Le paradoxe implique que la « divagation » est en quelque manière l'apparence prise par un discours qui médite, mais le fait en refusant les codes habituels de l'exposition et de la rhétorique. Au-delà du problème de l'*expositio*, c'est dans la pensée elle-même (*inventio*) qu'une place doit être ménagée à la dérive, à une certaine forme de délire. La « sagesse » ne serait vraiment sage que si elle emprunte les chemins de la *divagation* (par là, Laforgue retrouve chez Mallarmé un des principes de sa propre philosophie du langage : « hors son non-sens, le verbe ment » – formule du « Dialogue avant le lever de la lune »<sup>5</sup> sur laquelle nous reviendrons dans notre cinquième chapitre). C'est pourquoi Laforgue parle à propos de Mallarmé de « divagation *raisonneuse* ». La critique de Mallarmé<sup>6</sup> est ici en somme inverse de celle des critiques hostiles : Laforgue ne reproche à Mallarmé son écriture de la « divagation », plutôt le fait que cette dernière reste encore trop du côté du rationnel, alors que l'écriture doit être – ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent – « une forme de rêve » (L, I, 757). « Chez M. Mallarmé » à l'inverse, écrit Laforgue, « ce n'est pas le bégaiement et l'enfant qui a mal », définition qui serait celle de la poétique de Laforgue lui-même (ou de Verlaine tel que lu par Mallarmé ou Laforgue), « ce n'est jamais une

<sup>1</sup> Voir P. Boyer, « Le roi du fou, le fou du roi », in *Change*, n° 12, Paris, septembre 1972, pp. 177-200.

<sup>2</sup> Définition de toute façon très insuffisante de l'ironie : voir notamment, sur ce problème, B. Bazire, « Ironie et métalangage », art. cit., pp. 137-138.

<sup>3</sup> S. Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam* (1890), in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 44.

<sup>4</sup> Sur cette conception post-baudelairienne et nietzschéenne de l'ironie, voir P. de Man, « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971, rééd. 1983, pp. 187-228 (voir la seconde partie de l'article, « Irony », pp. 208-228). Sur l'ironie comme affolement de l'énonciation et diffraction du sens, voir L. Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1994, p. 13 (et, à propos de Paul de Man, p. 64).

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Dialogue avant le lever de la Lune », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 98.

<sup>6</sup> Cette critique devient plus nette dans la phrase suivante : « Sa technique est également *raisonnée* consciente [*sic*] et l'on voit souvent qu'elle n'est pas de premier jet » (L, III, 195, souligné par Laforgue).

divagation d'images *comme dans le rêve et l'extase inconsciente* » (L, III, 195, nous soulignons). C'est Verlaine<sup>1</sup> qui est ici implicitement convoqué contre le modèle mallarméen : « le rêve » pourrait renvoyer à la seconde « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles*, où l'« âme » et le « cœur » du *je* lyrique sont « en délires », cependant que « l'extase inconsciente » semble faire référence à la première de ces « Ariettes » (« C'est l'extase langoureuse... »).

Or, à propos de Laforgue lui-même cette fois, un critique hostile écrivait en 1887 :

Jules Laforgue, l'auteur des œuvres folles ayant pour titre *Les Complaintes* et *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, s'arroge le droit d'être franchement fou et de divaguer sans scrupule<sup>2</sup>.

S'emparant de ces accusations, le poète fait de ce « divaguer » une modalité de son dire. Dès l'année précédente, il intitulait « divagations » un de ses poèmes de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, « Nobles et touchantes divagations sous la lune »<sup>3</sup>. Comme chez Mallarmé, le mot de *divagation* est ici promu au rang de titre et donc de quasi- (ou pseudo-)genre littéraire. La divagation devient principe de composition pour le texte poétique, qui est agencement *rhapsodique* – « Voyez, nous *rebrodons* les mêmes Anankès » – de thèmes tout à la fois éculés et inévitables, s'enchaînant « au petit bonheur de la fatalité » (pour reprendre l'épigraphe des *Complaintes*). Cette *divagation* s'inscrit dans un registre fortement verlainien :

Oh ! pourquoi ce sanglot quand nul ne l'a battu ?  
Et, nuits ! que partout la même Âme ! En est-il une  
Qui n'aboie à l'Exil ainsi qu'un chien perdu ?<sup>4</sup>

Le vers « Oh ! pourquoi ce sanglot quand nul ne l'a battu ? » est presque un pastiche de Verlaine (on pense tout particulièrement à la troisième des « Ariettes oubliées » : « C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi / Sans amour et sans haine / Mon cœur a tant de peine »<sup>5</sup>), et la divagation

<sup>1</sup> Voir à ce propos H. Scepti, « Laforgue lecteur de Verlaine », in S. Murphy (éd.), *Le chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 571-588.

<sup>2</sup> G. Bouret, *La Province*, n° 2, février 1887 (cité par J.-L. Debaube, *Laforgue en son temps, op. cit.*, p. 239). Le critique cite ensuite l'« Autre complainte de Lord Pierrot ».

<sup>3</sup> J. Laforgue, « Nobles et touchantes divagations sous la Lune », *L'Imitation...*, L, II, 107. Certains le prendront au mot : ainsi M. Peyrot, qui, comme on l'a vu au premier chapitre, déclare tout net à propos de « Climat, faune et flore de la Lune » : « ce sont là des divagations d'un halluciné » (« Symbolistes et décadents », art. cit., p. 140).

<sup>4</sup> J. Laforgue, poème cité. D. Grojnowski parle à propos de la voix laforguienne de « déambulation erratique » (« Poétique du rien », in *Europe*, n° 673, *op. cit.*, p. 58).

<sup>5</sup> P. Verlaine, « Ariettes oubliées, III », in *Romances sans paroles* (1874), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2002, p. 75. On constate à nouveau que la pathologie, chez Laforgue, est avant tout affaire de poétique : elle est la modalité fondamentale du dire. Voir notamment G. Briche, « Entre phtisie et tuberculose : l'écriture de Jules Laforgue », in *Revue des sciences humaines*, n° 208, 1987, pp. 141-160. Voir aussi, du même, « Mal de mère. Portrait de l'artiste en malade : Jules Laforgue », in M. Milner (éd.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, P. U. de Vincennes-Saint-Denis, 1989, p. 210 : « Ainsi peut-on décrire la maladie laforguienne, non comme une entité médicale, mais comme dispositif d'énonciation ».



laforguienne est celle même du mélancolique, celui dont le sanglot est littéralement sans cause (« nul ne l'a battu »)<sup>1</sup>. La divagation mélancolique devient ainsi chez Verlaine et Laforgue la seule identité du sujet lyrique, évidé de toute consistance autre que celle d'un dire précaire – *vague*, qui à nouveau ici ne signifie pas tant imprécis qu'errant. Toute cette première strophe indexe le mode lyrique sur la plainte du chien errant : « Un chien perdu grelotte en abois à la lune... »<sup>2</sup>. Or la loi française rapprochait l'errance des chiens perdus et celle des aliénés, sous le signe de la « divagation » : « à la vigilance et à l'autorité des corps municipaux » revient, indique un décret de 1790, « le soin d'obvier ou de remédier aux événements fâcheux qui pourraient être occasionnés par les insensés ou les furieux laissés en liberté, et par la *divagation* des animaux malfaisants et féroces »<sup>3</sup>. À la manière des animaux qui divagent, le dire poétique est un dire errant, « vaguant », sans lieu donc sans substance. Le sujet lyrique est une identité sans identité puisque ce sujet est une absence, un « être présent bien qu'exilé / Encore que loin en allé »<sup>4</sup>.

Le sujet lyrique est bien littéralement un fou, en particulier dans les *Derniers vers*, où le locuteur laforguien, *sans feu ni lieu* et débarrassé même de la rime et du mètre fixe, s'abandonne à sa propre « atonie », contraint à divaguer, sans espoir de retour ni d'ancrage quelconques :

<sup>1</sup> C'est là la définition de la mélancolie sur laquelle repose toute la tradition occidentale, fixée par l'aphorisme 23 du sixième livre du corpus hippocratique : « Si crainte et tristesse persistent pendant un temps long, c'est un cas de mélancolie ». Le mélancolique est celui chez qui la prostration dure *au-delà de sa cause* : le mal qui l'affecte survit à la disparition de ce qui semblait le provoquer. La mélancolie est donc un mal en quelque sorte immotivé, sans cause. La bibliographie sur l'histoire et la définition de la mélancolie est extrêmement touffue ; sur cet aspect de la tradition post-hippocratique, voir surtout l'anthologie de P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2005 ainsi que l'ouvrage du même, *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998 (deux volumes) ; voir également Y. Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005.

<sup>2</sup> Nous reviendrons, au chapitre 5 du présent travail, sur cette relation entre la plainte du chien et la parole lyrique.

<sup>3</sup> Décret du 16-24 août 1790, titre XI, art. 3, in *Législation sur les aliénés et les enfants assistés. Recueil des lois, décrets et circulaires (1790-1879)*, Paris, Ministère de l'intérieur et des cultes, 1880, t. I, p. 3 (cité par J. Lagrange dans son édition de M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, Paris, Seuil-Gallimard, 2003, pp. 117-118, n. 2), nous soulignons (R. L.-G.).

<sup>4</sup> Verlaine, « Ariettes oubliées, VII », in *Romances sans paroles*, éd. citée, p. 85 : « Mon âme dit à mon cœur : Sais-je / Moi-même, que nous veut ce piège // D'être présent bien qu'exilés / Encore que loin en allés ». Sur cette définition de la mélancolie comme négation du sujet, projection négative de l'ombre d'une Chose doublement perdue, voir la tradition psychanalytique qui remonte à l'étude séminale de Freud, « Deuil et mélancolie » (1917), *Métapsychologie*, trad. Laplanche et Pontalis (*et alii*), Paris, Gallimard, 1968, pp. 145-174 (voir également les deux grandes études de K. Abraham, parues respectivement en 1912 et 1924 et rééditées en français dans *Manie et mélancolie*, Paris, Payot, 2010). Pour une perspective plus large sur la question de l'objet perdu et de la mélancolie dans la tradition occidentale, voir G. Agamben, « Les fantasmes d'Éros », in *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1977), trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981, pp. 21-61. – À propos de la parole divagante, voir F. Jullien, *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, 2006, ch. XIV, « Dire en divagant » (pp. 167-175) : pour le taoïsme, le dire n'est pas nécessairement dire *de* quelque chose, et le babil amoureux, par exemple, est la figure d'une parole qui ne « dirait » pas (la parole des amoureux est celle qui, pour reprendre les mots d'un texte tao, le *Zhuangzi*, peut « parler tout le jour sans avoir jamais parlé »). François Jullien voit dans ce « parler sans dire » une définition de la poésie elle-même (voir p. ex. ses références à Mallarmé pp. 154, 160 et 178, et à Verlaine p. 163).

Hélas! hélas! et plus la faculté d'errer,  
Hypocondrie et pluie,  
Et seul sous les vieux cieux,  
De me faire le fou,  
Le fou sans feux ni lieux  
(Le pauvre fou sans amours!)  
Pour, alors, tomber bien bas  
À me purifier la chair,  
Et exulter au petit jour  
En me fuyant en chemin de fer,  
Ô Belles-Lettres, ô Beaux-Arts  
Ainsi qu'un Ange à part<sup>1</sup> !

## II. B. 2. « Délires » : Rimbaud et Verlaine

...Arthur Rimbaud, (...) mort après une série  
d'accès d'agonie dont on a recueilli les  
merveilleux délires...

(Jules Laforgue)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Derniers vers*, X (« *Ô géraniums diaphanes...* »), L, II, 331.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « À propos de Hamlet », in *Le Symboliste*, Paris, 22 octobre 1886 (L, II, 498).

Rimbaud, quant à lui, intitule deux sections d'*Une saison en enfer* « délires ». Le contexte de ce jeu avec l'étiquette de folie est différent ici, dans la mesure où (comme on l'a vu au chapitre précédent) l'équation de la poésie et de la démence n'est pas encore devenue, en 1874, le passage quasi obligé du métadiscours littéraire qu'elle sera à l'époque de Laforgue. Pourtant, chez Rimbaud comme chez Mallarmé ou Laforgue, le choix d'un tel lexème en tant que titre relève d'une anticipation de la réaction du lecteur devant le texte<sup>1</sup>. Ces deux sections centrales, la *Saison* les présente d'emblée en usant d'un terme clinique. Ce seraient des « délires », des cas de délire, autrement dit les preuves d'une folie qui serait par ailleurs attestée (« ma santé fut menacée... »<sup>2</sup>). Or on sait que – songeant d'ailleurs moins à la *Saison* (qui, comme on le sait, ne fut pas lue avant le XX<sup>e</sup> siècle) qu'à d'autres textes de Rimbaud, publiés par Verlaine ou par Fénéon – la critique ne se privera pas, de fait, de parler de délires<sup>3</sup>. Or, en énonçant brutalement et par avance cette réception de ses textes, Rimbaud la précède, travaillant la lecture, déplaçant la position même du lecteur. (Proche en cela de Rimbaud, Lautréamont joue aussi sur les réactions supposées du lecteur, moins d'ailleurs du côté du délire que du dégoût : « Pourquoi fais-tu cette grimace ? [...] Sois persuadé que l'habitude est nécessaire en tout ; et, puisque la répulsion instinctive, qui s'était déclarée dès les premières pages, a notablement diminué de profondeur, en raison inverse de l'application à la lecture, comme un furoncle qu'on incise, il faut espérer, quoique ta tête soit encore malade, que ta guérison ne tardera certainement pas à rentrer dans sa dernière période »<sup>4</sup>.)

<sup>1</sup> À propos de ce mot de « délire », M. Murat note de manière similaire : « le mot exprime (...) le point de vue de la "normalité" sur le cas Rimbaud, point de vue éloquemment représenté dans "Honte" » (*L'art de Rimbaud* [2002], Paris, José Corti, rééd. 2013, p. 424). Voir aussi Yoshikazu Nakaji, « Rimbaud autocritique », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015 (pp. 91-99), pp. 98 sq.

<sup>2</sup> M. Murat remarque (*L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 418) dans ce passage un effet de réel historique intéressant : le passage de « Ma santé fut menacée » à « Je dus voyager » quelques mots plus loin évoque la thérapeutique du voyage d'agrément, typique de la médecine mentale du XIX<sup>e</sup> siècle (guérison de la lypémanie pour Esquirol, de la manie pour Moreau de Tours, etc.).

<sup>3</sup> É. Laurent par exemple, dans son article « Poètes et dégénérés » (art. cit., p. 444), écrivait que « les poésies des décadents (...) sont de véritables manifestations délirantes ». Nordau, à propos de la littérature et de la peinture contemporaines, écrivait sans ambages que « les œuvres à la mode sont des délires écrits et peints » (M. Nordau, *Dégénérescence*, éd. citée, p. 606, nous soulignons). Voir aussi, par exemple, son commentaire de l'« Art poétique » de Verlaine : « cette strophe [*Car nous voulons la Nuance encor (...)*] est du pur délire » (*ibid.*, p. 162). Rémond et Voivenel écrivaient quant à eux en 1912 encore (en se référant au mytique autodafé des premiers exemplaires d'*Une saison en enfer*, épisode inventé de toutes pièces par Berrichon, Isabelle Rimbaud et Claudel) : « On comprend cette destruction [par Rimbaud des exemplaires imprimés d'*Une saison en enfer*] : l'œuvre est à peu près délirante » (*Le génie littéraire*, Paris, Alcan, 1912, p. 130).

<sup>4</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, V, § 1 (éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2001, p. 268). Le modèle choisi dans ce passage est celui de la mithridatisation, mithridatisation perverse du lecteur peu à peu gagné par le mal – « il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance, pourvu que tu absorbes quelques substances médicamenteuses ». Voir page précédente : « Et, de même que les rotifères et les tardigrades peuvent être chauffés à une température voisine de l'ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité, il en sera de même pour toi, si tu sais t'assimiler, avec précaution, l'âtre sérosité suppurative qui se dégage avec

Le titre serait donc comme une première mesure de l'exigence de travail que le poème va faire subir à la lecture (et ici à nouveau, Rimbaud rencontre Lautréamont : « à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et *une tension d'esprit égale au moins* à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre »<sup>1</sup>), et *travail* serait ici à entendre dans l'acception introduite dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le sillage des découvertes sur la thermodynamique<sup>2</sup>. Le travail se définit par le point d'application d'une force à même de déplacer un corps sur une certaine distance et dans une certaine direction, définition qui pourrait s'appliquer (certes métaphoriquement : mais le travail est lui-même littéralement une *meta-phora*, puisqu'il est le produit d'une force par *déplacement*) à l'épreuve même de la lecture. Qu'est-ce que lire ? subir le processus d'un travail.

Aussi, comme lorsque Mallarmé écrit « divagations », le titre « délires » est-il un questionnement, l'ouverture d'une béance. Au seuil du texte, il est un point d'interrogation adressé au lecteur. Et il faut ici remarquer que le terme de « délires » fonctionne lui aussi de prime abord, pragmatiquement et littéralement, comme une mention *générique*, dans la mesure où il est érigé en position titulaire. Tout se passe comme si, à la manière de *Divagations* chez Mallarmé, *Délires* devenait ici un titre générique. Le lecteur lirait alors « Délires » en tête d'un texte encore non identifié génériquement, comme il lirait « Odes », « Nouvelles », « Roman ». Ou encore « Confession », mot qui apparaît dans l'incipit du premier des « Délires » : « Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer ». Le second volet, « Alchimie du verbe », s'indexe de manière plus vague sur le genre narratif : « *L'histoire* d'une de mes folies ». L'incipit de cette section fonctionne à la fois comme sous-titre – « Délires, II (...) l'histoire d'une de mes folies » – et comme didascalie – « À moi »<sup>3</sup>.

---

*lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations* » (pp. 267-268, nous soulignons). Les « élucubrations » de la folie forment un danger que le corps du lecteur devra assimiler pour ne pas y succomber.

<sup>1</sup> Chant I, § 1, éd. cit., p. 43, nous soulignons. Cette idée ducassienne du livre comme poison passant dans le lecteur est une variation sur un thème célèbre de la préface de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau déjà citée par Nerval dans *Sylvie* : « toute jeune fille qui lira ce livre est perdue » (G. de Nerval, *Sylvie. Souvenirs du Valois* [1853], ch. VIII, in *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois citée, t. III, p. 554-555 ; la citation exacte de la préface de *Julie ou la nouvelle Héloïse* est : « Jamais fille chaste n'a lu de romans. [...] Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue »).

<sup>2</sup> Le mot ne se trouve pas encore chez Carnot avec cette définition (les *Principes de mécanique*, en 1829, ne parlent que de « force » : voir *Grand Robert de la langue française*, t. VI, Paris, 2001, p. 1436 a) : il semble que ce sens du mot « travail » n'apparaisse en français qu'en 1872 (A. Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris et Montréal, 1992, t. II, p. 2159 b), autrement dit un an avant la rédaction de la *Saison*.

<sup>3</sup> Plusieurs commentateurs ont remarqué la valeur didascalique de cette phrase nominale. Voir p. ex. A. Borer, *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Paris, Lachenal et Ritter, 1984, p. 397 : « (...) à moi. C'est mon tour d'entrer en scène ».

« Délires » serait donc un titre non plus (ou non plus seulement) thématique mais (pseudo-)générique<sup>1</sup>. Genette parle, dans son étude intitulée *Seuils*, de titres « paragénériques »<sup>2</sup> : le critique en fait remonter la pratique, en poésie, à Lamartine (*Méditations*, *Harmonies*, *Recueils* étant traités dans les préfaces du poète comme des indications quasi-génériques, ou tout au moins rhématiques<sup>3</sup>, c'est-à-dire désignant le texte et non son sujet : pensons à l'« Avertissement » des *Harmonies poétiques et religieuses* : « Ces Harmonies, prises séparément, semblent n'avoir aucun rapport entre l'une avec l'autre [...] »<sup>4</sup>). Importe pour nous ici l'évolution du traitement de ces titres paragénériques au cours du siècle : chez Lamartine et Hugo, leur sémantisme oriente plutôt les attentes du lecteur du côté de la confession, de l'intériorité – « méditations », « contemplations », etc. –, alors que chez Laforgue, Rimbaud ou Mallarmé, c'est significativement le registre de la folie – « délires », « divagations » – qui domine<sup>5</sup>. Ce travail à partir du lexique de la folie se fait, du côté des titres, à partir d'une position énonciative complexe qui déconstruit le registre de la confession au profit d'une interpellation ironique du lecteur.

Le mot de « délire » devient donc comme le nom d'un nouveau genre littéraire, encore indéterminé : « Délires, I » puis « Délires, II » sont annoncés comme on numérote des sonnets ou des chansons, ainsi – pour prendre un seul exemple, dans un livre publié la même année que la *Saison* – « Ariettes oubliées, I », « II » etc. dans les *Romances sans paroles* de Verlaine. Nouveau genre, pseudo-genre, aux frontières indécises, volontairement (et par définition) non fixées, le « délire » viendrait ici prendre la place des ci-devant « odes » des classiques, « ballades » des romantiques ou encore « sonnets » chers aux parnassiens (Breton et Éluard diront de même, à propos des « simulations » de maladies mentales de *L'Immaculée Conception* : « à nos yeux l'essai

<sup>1</sup> Sur le fait qu'une telle ambiguïté est en fait celle de *tout* titre – n'importe quel titre littéraire pouvant toujours être, simultanément ou exclusivement, ou rhématique ou thématique –, voir J. Rey-Debove, *Le métalangage*, *op. cit.*, pp. 273-274.

<sup>2</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 90 et 94.

<sup>3</sup> G. Genette, *op. cit.*, pp. 82-83 sur cette distinction, 89-93 sur les titres « rhématiques » (voir aussi pp. 85-89 sur les enjeux des titres thématiques).

<sup>4</sup> A. de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Gosselin, 1830, « Avertissement », p. 8. Genette fait remarquer que *Les Contemplations* de Hugo ont même pu, de ce point de vue, donner pour les contemporains une impression de quasi-pastiche lamartinien. (Voir aussi *Seuils*, *op. cit.*, pp. 101 sq.)

<sup>5</sup> L'exemple le plus évident est celui des *Névroses* de Maurice Rollinat (1883), où le pluriel marque le caractère paragénérique du titre (le livre recueille des « névroses » comme Lamartine rassemblait des « méditations » : le mot, dans les deux cas, désigne aussi les pièces de vers elles-mêmes), mais la position énonciative de Rollinat est moins ironique que celles de Mallarmé ou Rimbaud.

de simulation” de maladies qu’on enferme *remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l’épique, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs* »<sup>1</sup>).

Or, lorsqu’un titre est simplement générique, l’effet pragmatique est (du moins en apparence) simple : le *Roman de la rose* est un roman. C’est la leçon d’Oronte : « Sonnet... – C’est un sonnet ». Mais si un sonnet est un sonnet, les « Délires » sont-ils des délires ?<sup>2</sup> Le titre l’affirme, et tout le dispositif énonciatif semble le confirmer, dès la classification par la numérotation cardinale (« Délires, I », puis « II ») qui introduit des distinctions entre deux locuteurs et deux « délires » : I n’est pas II, le délire de l’autre n’est pas le mien. L’ambiguïté, pourtant, est patente, car *dire* que l’on délire, c’est être en quelque façon lucide – et donc, *en un sens* au moins, non délirant. On aura remarqué ici la parenté de ce dispositif pragmatique complexe avec le célèbre paradoxe du menteur<sup>3</sup>. Méditant sur les rapports de l’écriture littéraire et de la déraison, Foucault faisait remarquer que la « folie » s’apparente, dans notre *épistémè*, à une nouvelle version de ce paradoxe : écrire que l’on délire, ce n’est ni être délirant ni ne pas l’être, c’est créer une béance ou une incertitude indépassable, sorte de tourniquet vertigineux qui résulte dans un affolement du sens – « Aux yeux de je ne sais quelle culture future – et peut-être est-elle déjà très prochaine –, nous serons ceux qui ont approché au plus près ces deux phrases jamais réellement prononcées, ces deux phrases aussi contradictoires et impossibles que le fameux “je mens” et qui désignent toutes deux la même autoréférence vide : “j’écris” et “je délire” »<sup>4</sup>. Le titre, loin donc de clore le sens, est plutôt l’ouverture d’une disjonction : les « délires » sont *et* ne sont pas des délires, simultanément. Au contraire du narrateur des *Mémoires d’un fou* de Flaubert, dont S. Felman écrit que son « erreur (...) est d’avoir mis la folie *dans le titre* : de s’être cru, précisément, *titulaire* de la folie »<sup>5</sup> (justement parce que « la folie n’est pas un titre »<sup>6</sup>), le poète qu’est la *Saison* inscrit le mot de

---

<sup>1</sup> A. Breton et P. Éluard, *L’Immaculée Conception* (1930), Paris, Seghers, 1961, p. 27, nous soulignons. On remarquera que les deux poètes surréalistes paraphrasent en passant « Délires, II », avec la formule célèbre : « la folie qu’on enferme ».

<sup>2</sup> Comme le fait remarquer S. Murphy dans un autre contexte (celui du corpus zutique), « il ne suffit pas de qualifier un texte de “connerie” pour qu’il en soit une » (*Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, rééd. 2009, p. 201).

<sup>3</sup> Voir aussi l’article de S. Felman sur Flaubert, « Thématique et rhétorique ou la folie du texte », in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978 (pp. 170-190), p. 180 : « Dire “je suis fou” est déjà, logiquement, une contradiction dans les termes : ou bien on est “fou” et alors ce qu’on dit (le thème) est un non-sens ; ou bien on énonce quelque chose de sensé et alors n’est pas “fou” (du moins au moment où l’on parle). L’énonciation contredit et problématise l’énoncé ».

<sup>4</sup> M. Foucault, « La folie, l’absence d’œuvre », *La Table ronde*, n° 196 (« Situation de la psychiatrie »), mai 1964, repris in *Dits et écrits* (1994), Paris, Gallimard, rééd. « Quarto », texte n° 25, t. I (pp. 440-448), p. 447.

<sup>5</sup> S. Felman, art. cit., p. 183.

<sup>6</sup> *Ibid.*

« Délires » en position titulaire, mais sous la forme d'un point d'interrogation, d'une interrogation de la nature même du poème, et de son rapport à la folie.

Au point de vue pragmatique, une telle disjonction est aussi le noyau même du phénomène ironique en général, si on définit l'ironie, avec Oswald Ducrot par exemple, comme un cas de polyphonie où le *locuteur* se distingue d'un *énonciateur* dont il refuse d'assumer la position, position que pourtant il formule :

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné pour le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation<sup>1</sup>.

L'ironie vient donc d'une certaine brisure entre le dire et le dit<sup>2</sup>. Aussi la fonction de qualification du texte par son auteur à travers le titre se trouve-t-elle ici grevée d'une fondamentale ironie, à nouveau au sens d'interrogation<sup>3</sup>. Certes un titre a toujours une force illocutoire, selon un schéma pragmatique que Genette résume en disant que « *roman* ne signifie pas "ce livre est un roman", assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : "Veuillez considérer ce livre comme un roman" »<sup>4</sup>. Mais c'est justement un tel pacte paratextuel que Rimbaud pervertit ici, en ceci que le titre « délire » ici ne *veut pas* dire : veuillez considérer ce texte comme un cas de délire, mais plutôt : comment lirez-vous ce texte ? voire : qu'est-ce que lire ? C'est dire que le poème rimbaudien, ici comme ailleurs<sup>5</sup>, travaille consciemment sur le problème de l'illisible. Comme la formule « vous ne comprendrez pas du tout » lancée à son professeur de rhétorique dans la première des deux grandes lettres de mai 1871, le titre ironique est ici l'indice d'un travail de

---

<sup>1</sup> O. Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *loc. cit.*, p. 211.

<sup>2</sup> Voir *ibid.*, p. 213 : « l'essentiel est qu'il soit clair que le locuteur ne prend à son compte aucune des positions exprimées dans son énoncé ».

<sup>3</sup> Sur l'ironie dans la *Saison* en général, voir M. Davies, *Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Paris et Caen, Minard, 1975 : cette analyse s'appuie surtout sur la notion d'ironie, alors que les commentaires de Yoshikazu Nakaji (*Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987) et de Pierre Brunel (édition d'*Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987) recourent, respectivement, à celles de « dérision » et d'« humour ». Voir H. Wetzel, « Les "points d'ironie" dans *Une saison en enfer* » (in A. Guyaux, éd., *Dix études sur Une saison en enfer*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, pp. 117-126), qui prend appui sur un célèbre article de Linda Hutcheon (in *Poétique*, n° 36, *op. cit.*) consacré à l'ironie moderne en littérature.

<sup>4</sup> G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 16. Sur le problème des titres, voir aussi p. 59, n. 1 (qui donne une bibliographie) ainsi que les pp. 61 et 98-106 sur la notion d'« indication générique ».

<sup>5</sup> Déjà, dans la lettre accompagnant le « Cœur supplicé » à Izambard (lettre du 13 mai 1871), Rimbaud pointait vers son lecteur (différé) un index interrogateur : comme le souligne G. Dessons, lorsque Rimbaud écrit à Izambard que « ça ne veut pas rien dire », « l'absence de la particule négative [*sc.* \*« ça ne veut pas *ne* rien dire »] soude les deux termes de la séquence *rien dire*, qui fonctionne alors comme une locution verbale signifiant l'absurde, le non-sens, voire le délire. Ce qui est en question ici, c'est, récusé d'avance par Rimbaud, le jugement de folie appliqué à l'inconnu du poème, un inconnu indexé par le neutre *ça* » (*La manière folle*, *op. cit.*, p. 43, n. 71).

déplacement et de frayage qui est le travail même d'une poétique qui s'invente, et par conséquent n'a pas encore de nom. L'illisible, nous y reviendrons, est le laboratoire d'une écriture nouvelle<sup>1</sup>.

Quelques années auparavant, Verlaine avait inscrit en tête d'une de ses *Fêtes galantes* le titre – plus tard biffé – de « Galimatias [*sic*] double »<sup>2</sup>. C'était déjà une manière de répondre par avance, en *occupant*<sup>3</sup> le terrain de la nomination – le geste d'intituler –, aux accusations de discours incompréhensible et dément. Leconte de Lisle, plus que sceptique quant aux expérimentations poétiques de la génération suivante, stigmatisait les textes des « symbolistes » en parlant de « galimatias inintelligible »<sup>4</sup>. Plus proche encore de l'expression verlainienne, vingt-cinq ans plus tard (et en l'absence de toute référence directe au brouillon de Verlaine, puisque ce premier titre du poème des *Fêtes* ne fut pas connu des lecteurs avant les éditions savantes du second XX<sup>e</sup> siècle), le Dr Eifer utilisera, dans un article du *Correspondant médical* consacré à « La poésie décadente », l'expression (consacrée) de « galimatias double » au sujet de Verlaine lui-même<sup>5</sup>. Une étrange boucle vient ici se boucler : tout se passe donc comme si Verlaine, par le premier titre qu'il envisageait, répondait par avance et ironiquement à cet obscur Dr Eifer (dont évidemment il ne lut pas l'article, publié un an après la mort du poète) et à ses semblables<sup>6</sup>. Si l'on en croit Littré, « galimatias double » signifie un énoncé « non compris de l'auteur lui-même »<sup>7</sup> (on songe à Moreau

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos J.-L. Steinmetz, « Phases d'un délire », in A. Guyaux (éd.), *Cahiers de littérature française*, n° 2 (« Rimbaud »), Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 81-95.

<sup>2</sup> Il s'agit de la première version du poème « À Clymène ». Voir l'édition procurée par O. Bivort : Verlaine, *Fêtes galantes* (1869), Paris, L. G. F., 2000, pp. 98-99.

<sup>3</sup> On pourrait en effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, voir dans cette stratégie une reprise de la figure rhétorique ancienne de l'*occupatio*, ou réponse à une objection, qui consiste à devancer les réticences des contradicteurs pour mieux les réfuter.

<sup>4</sup> C. M. R. Leconte de Lisle, cité in I. Putter, *La dernière tentation de Leconte de Lisle. Lettres inédites [de Leconte de Lisle] à Émilie Leforestier*, Genève, Droz, 1968, p. 49.

<sup>5</sup> Et plus précisément de « L'art poétique » : voir Dr Eifer, « La poésie décadente », art. cit., p. 9. Comme on l'a vu au chapitre précédent, la stigmatisation de la poésie nouvelle comme « charabia » est un lieu commun de la critique du dernier quart du siècle. Le mot « galimatias », lui, revient souvent sous la plume des médecins à propos de la poésie moderne. É. Laurent écrit par exemple à propos d'une pièce des *Cantilènes* de Moréas que « [ces] vers sont absolument incompréhensibles. C'est du pur galimatias » (*La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit., p. 38) ; plus loin c'est la poésie de Ghil qui est désignée par le même substantif : « Je fais grâce aux lecteurs de ce galimatias incohérent d'où il est impossible de dégager une idée » (p. 43). Voir aussi Antheaume et Dromard, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de clinique*, Paris, Doin, 1908, p. 206.

<sup>6</sup> Sur les ambiguïtés des références à l'aliénisme chez le Verlaine de l'époque décadente-symboliste (après *Jadis et Naguère*), voir A. Bernadet, « Sagesse, la religion d'un maniaque. Pour une lecture nosographique ? », in S. Murphy (éd.), *Le chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 95-104.

<sup>7</sup> É. Littré, article « Galimatias », in *Dictionnaire de la langue française* (Paris, Hachette, 1863-1877), version électronique non paginée, consultée le 10 août 2014 : « Galimatias double : galimatias inintelligible et à celui qui le fait et à celui qui l'écoute ». Le lexicographe renvoie à Boileau qui « distinguait le galimatias simple qui n'est pas compris des auditeurs du galimatias double où l'auteur ne se comprend pas lui-même ». La référence est sans doute



de Tours qui parlait, à propos des glossolalies de « jargon incompréhensible pour tout le monde, *et même pour l'orateur lui-même* »<sup>1</sup>). Pour les aliénistes, un tel décrochage entre le sens de l'énoncé et son locuteur est simplement l'indice d'un néant – il n'y a là rien à entendre, rien à penser. Pour les poètes, – nous y reviendrons à la fin de ce chapitre – quelque chose d'essentiel à l'idée même de poésie se joue dans cette hésitation, dans ce suspens entre lisible et illisible, rationnel et irrationnel.

Rimbaud, comme on l'a vu, travaille lui aussi à l'intérieur des textes sur leur possible réception en tant que signes de folie. Cependant, ce qui se joue dans les « Délires » d'*Une saison en enfer* n'est pas seulement une anticipation ironique de la réaction du lecteur devant ces textes : c'est une utilisation retorse de la *forme* de l'énonciation médicale. L'emploi du mot de « délire » dans « Délires, I. Vierge folle » pourrait fonctionner comme indice conventionnel signalant au lecteur que ce qu'il s'apprête à lire est un rapport médical sur un cas d'aliénation mentale. Jusque dans leur dimension formelle, les titres « Délires, I » et « Délires, II » reproduisent en effet la structure grammaticale des intertitres que l'on trouve dans les traités sur la folie : ainsi, par exemple, dans le premier volume de l'*Iconographie de la Salpêtrière*, de 1877 : « Observation I. Hystérie »<sup>2</sup>, « Observation II. Hystéro-épilepsie »<sup>3</sup>. « Délires, II » apparaîtrait en ce sens comme une sorte de *présentation de malade* au sens clinique : temps et genre qui ont leur structure rhétorique propre<sup>4</sup> et que Rimbaud réutilise tout en les déplaçant, dans la mesure où le je lyrique de la *Saison* occupe ici les deux places – celle du médecin qui exhibe et celle du patient qui s'exhibe : « À moi. L'histoire d'une de mes folies ».

Dans les comptes rendus médicaux ou les minutes des présentations de malades, la retranscription du monologue délirant du patient eût été suivie d'une explication, donnée par le médecin des causes, de ce délire : ainsi la parole folle eût été encadrée, et comme jugulée, par le discours du savoir. Dans les deux sections centrales de la *Saison*, au contraire, la retranscription du délire est suivie non pas de son explication scientifique mais d'un *second* délire. Le sujet donne

---

à Boileau, *Œuvres complètes de Nicolas Boileau-Despréaux*, éd. Daunou, Paris, 1813 : « Notes historiques, V. Opinions de Boileau sur plusieurs écrivains modernes », p. LXXI.

<sup>1</sup> J.-J. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin et Masson, 1845, p. 293, souligné par l'auteur. Voir aussi Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, pp. 299-300 ; p. 302, Leuret utilise le mot de « baragouin », qui signifie pour lui une langue « inconnue » du locuteur lui-même.

<sup>2</sup> D.-M. Bourneville et P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical et V. Adrien Delahaye, vol. I, 1877, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Sur cette structure rhétorique de la présentation de malades, voir M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, pp. 183 *sqq.*

puis reprend la parole (« À moi »), et les deux discours délirants se trouvent enchâssés dans une narration qui *pourrait* sembler au départ celle du médecin – celui qui annonce : « Écoutons maintenant la confession... » – si elle n’était pas ensuite gagnée elle-même, contaminée en quelque sorte, par la folie : « À moi. *L’histoire d’une de mes folies* ». Le modèle du compte rendu médical est perverti par le fait que le sujet d’énonciation du second discours délirant est identique au sujet d’énonciation du discours encadrant. De manière similaire, à l’intérieur même de « Délires, II », la frontière entre le *je* narrant et le *je* narré – ainsi qu’entre la prose supposée rationnelle et les vers présentés comme délirants – se trouve constamment brouillée. En ce sens, le texte d’« Alchimie du verbe » rend la notion même de biographie, au sens médical<sup>1</sup>, impossible, en raison de la position instable du locuteur. Michel Murat parle d’altération du « rapport entre prose (raisonnante) et poésie (délirante) », et – à propos de la phrase « Oh ! le moucheron enivré... » – de « *point d’indistinction* où toutes les positions énonciatives se fondent dans une intensité unique »<sup>2</sup>. Steve Murphy l’a également souligné :

Comme le montrent les passages en prose qui entourent la « Chanson de la plus haute tour », Rimbaud s’évertue à défaire, par le jeu des temps des verbes, l’emprise rassurante du passé simple et de l’imparfait ; des verbes au présent surgissent pour amoindrir et somme toute annuler la distance entre un discours exalté du passé et un discours analytique, serein, du présent.

Il faut (...) capter ces étonnants embrayages temporels et saisir ces moments qui, dans l’optique du livre, représentent des indices de continuité dans le comportement exalté du Sujet. On ne peut affirmer que ce soit dans le passé que le locuteur déclare : « Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l’auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon ! ». (...) Ici, la localisation temporelle de l’énoncé demeure équivoque. Les débordements des poèmes semblaient avoir été endigués dans des murs de prose, mais ces murs s’avèrent poreux<sup>3</sup>.

Cette *porosité* évoquée par S. Murphy est en effet au centre du traitement de la folie dans « Délires, II » : en apparence cantonnée au passé et aux temps du récit, la folie reparaît dans le présent du discours poétique pour y annuler la séparation entre événement et écriture, en malmenant au passage l’idée même de « récit ». La narration n’a plus l’étanchéité rassurante du récit encadrant

<sup>1</sup> Sur la notion de biographie dans l’aliénisme et ses enjeux du point de vue de la folie et de l’identité, voir à nouveau le même cours de Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, pp. 183-185 et les notes 35 à 37 p. 196.

<sup>2</sup> M. Murat, *L’art de Rimbaud*, éd. citée, p. 414 (nous soulignons).

<sup>3</sup> S. Murphy, « Une saison en enfer et “Derniers vers” : rupture ou continuité ? », in *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.* (pp. 421-442), p. 431. Sur la question des temps verbaux et de la brisure textuelle entre discours et récit, voir aussi G. Artous-Bouvet, *L’hermétique du sujet. Sartre, Proust, Rimbaud*, Paris, Hermann, 2015, p. 147 : dans *Une saison en enfer*, le récit est « disloqué dans son mouvement propre par des incises discursives qui font systématiquement resurgir l’instance narrative (la *voix* au sens genettien) dans le corps de la narration ». Voir les remarques à partir de l’opposition (empruntée à Benveniste) entre récit historique et discours, pp. 148 *sqq.*

venant imposer sens aux événements. « Le commentateur qu'est le "métapoète", souligne S. Murphy, *semble à peine moins délirant* que le poète des vers »<sup>1</sup>.

Il s'agit, dans les pages qui suivent, de développer cette analyse de S. Murphy en envisageant les rapports du « récit » rimbaldien avec le récit médical en tant que forme narratologique. Car l'emploi – perversi – de la forme du compte rendu médical a produit dans le texte un déplacement fondamental. La médecine n'est plus seulement le « discours autre » (J. Authier-Revuz) ou le discours de l'autre : elle devient une pure forme énonciative, que le poète peut dès lors *s'approprier*. Si les médecins lisent la poésie comme symptôme, la poésie produira un discours à partir du modèle médical lui-même. Les paradigmes génériques et formels du discours de la médecine vont pouvoir alors fonctionner comme des formes vides, matrices de possibilités nouvelles d'écriture. L'inversion est totale par rapport à la réduction positiviste des textes à des symptômes pathologiques : au lieu que le discours médical soit une machine à faire *taire* le poète fou (ou le fou poète), il devient une machine à *produire* du texte.

### III. Le discours médical comme machine à produire le texte : le paradigme médico-narratif du récit de crise

Les maladies qui ont des redoublements aux jours pairs se jugent aux jours pairs ; celles qui ont des redoublements aux jours impairs, se jugent les jours impairs. (...) Il importe d'y porter son attention, et de se souvenir qu'à ces

---

<sup>1</sup> S. Murphy et G. Kliebenstein, *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer*, Neuilly, Atlande, 2009, p. 123, nous soulignons.

temps de la maladie, les crises seront décisives pour le salut ou pour la mort, ou du moins que le mal inclinera notablement vers le mieux ou le pis.

(Hippocrate)<sup>1</sup>

Prenons d'abord l'exemple du « récit de cas ». La notion de cas<sup>2</sup>, importante dans le discours scientifique au XIX<sup>e</sup> siècle, est au centre des « sciences humaines » naissantes. La médecine, en particulier, raisonne volontiers en termes de « cas pathologiques » dont elle décrit patiemment l'évolution. Le savoir médical – ainsi que l'a montré par exemple l'épistémologue de la médecine Kathryn Montgomery Hunter<sup>3</sup> – tend à prendre une forme narrative, et ce non seulement dans son exposition discursive mais dans sa rationalité profonde elle-même. Comme le dit Marc Angenot au sujet de Charcot : « le *sens* » de la maladie git « dans le récit complètement déployé »<sup>4</sup>.

Symétriquement, les écrivains, tels Poe – dans « Bérénice », « William Wilson », etc. –, Baudelaire – « Le mauvais vitrier », « Mademoiselle Bistouri » – ou encore Maupassant – le premier *Horla* (« Je vais vous soumettre *le cas le plus bizarre et le plus inquiétant que j'aie jamais rencontré...* »<sup>5</sup>), « Fou ? », « La chevelure », « Lettre d'un fou », « Un fou », « Qui sait ? » – non

---

<sup>1</sup> Hippocrate, *Épidémies*, I, 3<sup>e</sup> section, § 12, in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, éd. et trad. Littré, Paris, Baillière, t. II (1840), pp. 679-681.

<sup>2</sup> Laforgue avait un temps songé à intituler un de ses recueils de poésie *Incidence de la Vérité sur mon Cas* (lettre à Théo Lindenlaub, début mai 1886 : L, II, 846) : il s'agit d'un projet précoce du livre – publié posthume par Fénéon et Dujardin – que nous connaissons sous le titre *Des fleurs de bonne volonté*. Dans un des avant-textes de « Salomé », le narrateur parle de « la grande Bible que quelques-uns appellent *La Vérité sur le cas de Tout* » (cité par D. Grojnowski et H. Scepi, *Moralités légendaires*, éd. cit., p. 283) ; dans « Persée et Andromède », le « petit poème sacré » qui a « bercé l'enfance » du Dragon est « la légende *La Vérité sur le cas de Tout* » (L, II, 474).

<sup>3</sup> K. M. Hunter, *Doctors' Stories. The Narrative Structure of Medical Knowledge*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1991.

<sup>4</sup> M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 184 (sur la notion de récit dans l'épistémè médicale de l'époque, voir pp. 180 et 181-182).

<sup>5</sup> G. de Maupassant, « Le Horla », version de 1886, in *Le Horla et autres contes d'angoisse*, éd. A. Fonyi, Paris, GF-Flammarion, 1984, rééd. 2006, p. 45, nous soulignons. La seconde version, plus célèbre, ne prend plus la forme de la narration d'un « cas » médical, comme dans le récit du docteur Marrande qui fait l'objet de la version de 1886, mais d'un journal tenu par le patient. Le fantastique s'en trouve intériorisé, rendu plus subjectif et problématique.

seulement s'intéressent à de tels « cas pathologiques »<sup>1</sup> (pensons au titre de Stevenson : *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) mais de plus recourent pour les décrire à l'hypogénre de la pathographie médicale, et ce de manière plus ou moins visible et explicite. C'est particulièrement le cas dans *Louis Lambert* de Balzac<sup>2</sup>, dans certaines nouvelles de Poe – notamment « La vérité sur le cas de M. Valdemar » – ou dans certains chapitres d'*À rebours* de Huysmans. Or cet emprunt témoigne déjà d'une certaine dialectique, puisque c'est au contact de la littérature que ces « formes du récit clinique » elles-mêmes ont été inventées par l'aliénisme<sup>3</sup> : l'influence est à double sens<sup>4</sup>. Aussi le « récit de cas » sur le modèle médical devint-il peu à peu une forme littéraire à part entière<sup>5</sup>.

Le récit d'un épisode de crise, qui va nous intéresser dans les pages qui viennent, constitue précisément une section de certains « récits de cas ». Ces derniers ont en effet leurs passages

---

<sup>1</sup> Plus largement, le renouveau de la littérature fantastique dans la seconde moitié du siècle atteste de l'intérêt que la littérature porte au récit de « cas psychologique », ainsi que l'a montré Pierre-Georges Castex dans *Le conte fantastique en France* (1951) : voir le ch. 7 de la première partie (rééd. Paris, José Corti, 1987, pp. 107-114).

<sup>2</sup> J. Rigoli a montré précisément à quel point ce court roman de Balzac travaillait la structure médicale du compte rendu de cas : voir *Lire le délire*, *op. cit.*, p. 492.

<sup>3</sup> Et ce en dépit du fait que, dans le métadiscours explicite des aliénistes, la littérature apparaisse le plus souvent comme repoussoir : J. Rigoli, « L'aliénisme entre science et récit (de Pinel à Balzac) », in *Littérature*, n° 109, mars 1998 (pp. 3-19), pp. 8-9 et 17 et « L'apprentissage du singulier : Pinel entre "histoire" et "cas" », in G. Bardazzi et A. Grosrichard (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz, 2003, pp. 301-320.

<sup>4</sup> J. Carroy a également montré comment le modèle médical du récit de cas se constitue par l'annexion d'effets proprement littéraires – ce qu'on retrouvera chez Breuer et chez Freud, par exemple dans la dimension de vaudeville que prennent certains récits de cas des *Études sur l'hystérie* ou dans les quasi-romans policiers que sont les *Cinq psychanalyses*. Voir J. Carroy, « L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIX<sup>e</sup> siècle-début du XX<sup>e</sup> siècle) », in J. Revel et J.-C. Passeron (éds.), *Penser par cas (Enquête, 4)*, Paris, E. H. E. S. S., 2005, pp. 201-228. Si la littérature s'indexe, de manière plus ou moins ironique, sur des modèles issus du discours médical, symétriquement le discours médical utilise donc lui-même certaines structures littéraires comme hypogénres : ces échanges rhétoriques entre médecine et littérature ont été étudiés, à propos de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, par J. Rigoli, dans sa thèse *Lire le délire*, *op. cit.*.

<sup>5</sup> Voir à ce propos M. Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, *op. cit.*, ch. 4.1., en particulier les pages sur le « récit de cas anatomo-clinique » comme forme rhétorique : « Das klinisch-anatomische Fall Erzählen », pp. 183-193, et sur les récits de cas dans la littérature, en particulier chez Flaubert (« Die klinisch-anatomische Geschichte », pp. 194-208) ; toute la deuxième partie de cet ouvrage est consacrée au rapport entre littérature et « discours anatomique-clinique » (pp. 170-280). – Sur la notion de cas comme nécessairement narrative et les avatars du récit de cas entre discours médical et texte littéraire, voir J. Carroy, *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris, P. U. F., 1993, pp. 195-215 ; cet ouvrage déconstruit le mythe positiviste d'une médecine de l'esprit débarrassée des paradigmes littéraires de la pensée et de l'écriture ; Carroy parle d'un véritable « Dr Jekyll » médecin et « Mr Hyde » écrivain venant hanter les textes et les expérimentations des psychologues positivistes ; l'historienne conclut à une « tentation de littérature » (p. 194) des psychologues. Voir également F. Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », in *Études françaises*, n° XIX-2, 1983, pp. 81-95. Sur l'écriture littéraire du « cas » au XIX<sup>e</sup> siècle, voir aussi F. Grauby, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, P. U. L., 2001, pp. 80-92 sur Charles Demailly des Goncourt et pp. 139-142 et 145-149 sur *À rebours*. Voir également la journée d'études (actes inédits) organisée à la Maison de la recherche de la Sorbonne nouvelle le 20 mars 2014, « Le récit de cas dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle ». Voir enfin J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. I, pp. 225-258 ainsi que, sur le cas de Charles Demailly comme roman indexé en partie sur les traités de médecine de l'époque, t. I, p. 136.

obligés – à la fois symptômes attendus et *lieux* (au sens rhétorique)<sup>1</sup> –, qui opèrent la mise en syntagme du tableau paradigmatique de la nosologie. Dans certains types de folies (pas toutes, comme le souligne Esquirol : « ces crises [...] ne s’observent que dans la monomanie, la lypémanie, la manie, la démence aiguë ; elles ne sauraient avoir lieu dans l’imbécillité, la démence chronique et la démence sénile »<sup>2</sup>), le récit de crise fait partie de ces passages obligés<sup>3</sup>. Un tel récit joue notamment un rôle particulier dans l’opposition – cardinale chez Pinel et en médecine mentale en général –, entre l’aigu et le chronique<sup>4</sup>, opposition qui devient parfois une articulation, un passage de l’un à l’autre<sup>5</sup>. Ces comptes rendus de crise ont eux-mêmes une structure narrative partiellement fixe, qui se retrouve d’un récit à l’autre<sup>6</sup> : le modèle stylistique en est très ancien, on peut le faire remonter aux descriptions des cycles de la fièvre dans le corpus hippocratique. Le compte rendu commence par une sorte de prologue présentant les prodromes de la crise, et quelquefois les antécédents (familiaux et biographiques) ; puis le récit en vient à la crise proprement dite, avec ses alternances, éventuellement ses rémissions (fièvre rémittente) ; enfin, il se conclut en même temps que la crise elle-même, en précisant son issue, soit que la maladie se chronicise, soit que le sujet guérisse – ou meure. C’est ce qu’Hippocrate indique dans le passage cité plus haut en épigraphe de cette section<sup>7</sup>. *Krisis* signifie proprement « jugement », c’est d’abord un terme juridique, champ

<sup>1</sup> F. Gaillard, art. cit., pp. 85-87. Dans le *récit-cadre* qu’est la monographie médicale consacrée à un « cas », « la maladie n’est plus envisagée dans tous ses possibles fonctionnels (listes des symptômes, etc.), mais appréhendée dans la singularité d’une combinatoire particulière. Elle forme un certain syntagme pathologique (...) » (p. 88) qui se présente comme « un genre constitué, aux règles fixes (...), sous l’espèce d’un ensemble de rubriques » qui sont autant de « lieux théoriques par lesquels l’exposé clinique doit passer » (p. 85). De ce point de vue, et étant donné les régularités structurales observées dans les différents récits de cas des médecins, on peut considérer ce paradigme comme une quasi-« forme simple » au sens d’André Jolles. Sur la question du récit et le problème de l’agencement, voir J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 257, n. 36.

<sup>2</sup> J.-É.-D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, op. cit., t. I, p. 82.

<sup>3</sup> Comme une sous-section possible à l’intérieur de cette partie centrale de la *dispositio* médicale que F. Gaillard isole sous l’intitulé « Marche de la maladie » (art. cit., p. 87).

<sup>4</sup> Sur l’opposition entre aigu et chronique dans la médecine du XIX<sup>e</sup> siècle, voir E. Régis, *Manuel pratique de médecine mentale*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Doin, 1892, pp. 49-55 ; sur l’aigu, le chronique et la question de l’intermittence dans le cas de la manie, voir *ibid.*, pp. 155-178.

<sup>5</sup> Voir G. Lantéri-Laura, *La chronicité en psychiatrie*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1997.

<sup>6</sup> Sur la structure narrative sous-jacente de la médecine, voir à nouveau K. Montgomery Hunter, *Doctors’ Stories. The Narrative Structure of Medical Knowledge*, op. cit.

<sup>7</sup> Sur cet aspect, voir B. Hoerni, *Temps et médecine*, Paris, Glyphe, 2006, ch. XXVII. Voir aussi M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., p. 242 : « La crise (...), c’est le moment où risque de se décider l’évolution de la maladie, c’est-à-dire risque de se décider la vie ou la mort, ou encore le passage à l’état chronique ». Sur la notion de crise dans la médecine des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, voir en particulier Bordeu, article « Crise » de *L’Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert ; Pinel, *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale ou La manie*, 1<sup>e</sup> édition, Paris, 1800, section I, § XIII : « Motifs qui portent à regarder la plupart des accès de manie comme l’effet d’une réaction salutaire et favorable à la guérison » ; et enfin l’article « Crise » du *Dictionnaire des sciences médicales de Panckoucke*, dû à Landré-Beauvais, ancien adjoint de Pinel à la Salpêtrière : Paris, t. VII (1813), pp. 370-392.

auquel l'emprunte Hippocrate : la crise est le moment décisif, celui « où la maladie se juge [le terme employé par Hippocrate est *krinetai*] pour la mort ou pour la vie »<sup>1</sup>.

La netteté de la structure du « récit de crise » médical en fait une forme à même d'être réinvestie et détournée par l'écriture littéraire. Construire un texte comme un récit de crise, cela signifie à nouveau pour l'écrivain emprunter la voix du diagnosticien pour mieux la subvertir. Une telle subversion passe par une déconstruction du paradigme médico-narratif du récit de crise.

### *III. A. Laforgue et la « dernière crise » des « Préludes autobiographiques »*

Ceux qui sont pris de tétanos meurent en cinq jours. S'ils dépassent ce terme, ils guérissent.

(Hippocrate)<sup>2</sup>

C'est passé.

(« Préludes autobiographiques »)

---

<sup>1</sup> Hippocrate, *Des affections internes*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. VII, p. 217.

<sup>2</sup> Hippocrate, *Aphorismes*, V, 6 ; in éd. Littré citée, t. IV (1844), p. 53.

Le paradigme du compte rendu de crise informe les « Préludes autobiographiques », seconde pièce des *Complaintes* de Laforgue, qui suivent la dédicace du livre à Paul Bourget. Ce long texte en alexandrins suivis – forme malléable qui se prête particulièrement aux registres discursif et narratif – est la mise en scène, en tête du recueil, d'un va-et-vient entre les préoccupations métaphysiques anciennes et le projet actuel de détachement bouddhique. Ce long poème narratif et métopoétique<sup>1</sup> se présente comme une variation sur le *topos* de la jeunesse perdue – aux deux sens du mot « perdu » – du poète lyrique. Le thème est emprunté à « La nuit d'août » de Musset<sup>2</sup> : « Qu'as-tu fait de ta vie et de ta liberté ? », demandait la Muse de la « Nuit d'août », « Qu'as-tu fait, mon amant, des jours de ta jeunesse ? » Mais ce n'est pas dans la débauche, comme dans le poème de Musset, que la *persona* laforguienne du poète a perdu sa jeunesse, c'est – plus grave encore peut-être – dans une poésie métaphysique empruntée et rebattue où elle s'est fourvoyée au point de longtemps « séjourn[er] dans le cosmique »<sup>3</sup>. L'autobiographie poétique du sujet est développée à la faveur d'une anecdote topique : le retour que l'on fait sur sa propre vie à l'occasion du rangement d'un tiroir (motif cher à un Maupassant par exemple : dans la nouvelle « Suicides », au chapitre IX d'*Une vie*, etc.) :

En voulant mettre un peu d'ordre dans ce tiroir,  
Je me suis perdu par mes grands vingt ans, ce soir  
De Noël gras.

À partir de l'opposition cardinale entre un jadis à l'imparfait et un maintenant au présent (« Je vivotais, altéré de Nihil » – « Maintenant, je m'en lave les mains »), se construit alors une chronologie interne au poème, qui joue des adverbes de temps pour marquer la progression

---

<sup>1</sup> Voir notamment C. Abastado, « "Préludes autobiographiques" de Jules Laforgue. Anamorphose d'un mythe et dérive d'une écriture », in *Romantisme*, n° 39, Paris, 1983, pp. 143-150.

<sup>2</sup> Le titre en est cité dans le poème, au détour d'un hémistiche (« Songe d'une nuit d'août ? ») qui le contamine plaisamment avec le titre d'une célèbre comédie de Shakespeare.

<sup>3</sup> Selon la formulation d'une lettre importante : lettre à Gustave Kahn, 18 janvier 1885. Dans cette lettre, Laforgue présente ce texte comme une préface : « Elle est faite avec des vers d'antan, elle est bruyante et compatissable [*sic*] – elle est autobiographique. J'ai sacrifié un gros volume de vers philo. d'autrefois parce qu'ils étaient mauvais manifestement, mais enfin ce fut une étape et je tiens à dire (aux quelques à qui j'enverrai le volume) qu'avant d'être dilettante et pierrot j'ai séjourné dans le Cosmique » (L, II, 729). Voir H. Scepti, « La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn », in *Revue de l'Aire*, n° 31 (« Lettre et poésie »), Paris, Champion, 2005, pp. 95-105.



narrative<sup>1</sup>. Cette chronologie correspond à la fois au déroulement de la soirée de la Noël qui donne son cadre au récit (« Minuit un quart... »), et aux événements passés eux-mêmes (« J'avais roulé par les livres », « ... né sous les tropiques », « je rêvais... », etc.).

Or, la dernière partie de cette autobiographie poétique<sup>2</sup> s'ouvre sur une phrase nominale fonctionnant comme un quasi sous-titre, qui fait tout d'un coup basculer le poème vers la mise en scène d'une phase morbide : « Dernière crise ». S'ouvre alors le récit d'une crise au sens le plus littéral, qui est une crise de nerfs autant qu'une crise de vers. La durée de cet épisode est précisément indiquée : « Deux semaines errabundes ». Si « semaine » inscrit le paroxysme de la folie dans une temporalité cyclique (on pense au traité du Pseudo-Hippocrate intitulé *Des semaines*<sup>3</sup>) à la manière de la « saison » d'*Une saison en enfer*, « errabundes » est un emprunt au latin des *Fleurs du Mal*, plus précisément au poème « Moesta et errabunda »<sup>4</sup>. Quelques années après *Les Complaintes*, le poème de Verlaine « Laeti et errabundi » (dans *Parallèlement*) reprendra l'adjectif, pour transformer l'histoire des deux amants poètes en un mythe littéraire (Rimbaud parle quant à lui, dans les *Illuminations*, de « Vagabonds » : ces deux mots, « vagabond » chez Rimbaud et « errabundes » chez Laforgue, convoquent les deux racines latines qui en français désignent une progression sans but, à la manière de la marche du fou : *vaguer, errer*). Cette « crise » est donc matricielle pour le sujet lyrique laforguien, et ces « deux semaines errabundes » tout à la fois reprennent le motif de l'errance, posé dans la pièce précédente – « Je vague, à jamais innocent... » – , et annoncent celui de la di-vagation comme mode énonciatif du lyrisme laforguien.

Ici comme dans les cycles de la fièvre chez Hippocrate, c'est l'acmé de la dernière poussée qui semble décisive : si le patient y survit, il est définitivement sauvé<sup>5</sup>. La « crise » narrée dans les

---

<sup>1</sup> À propos de cette progression, voir J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 94-99.

<sup>2</sup> P. Loubier rappelle à ce propos que *Les Complaintes* dans leur entier sont aussi les « mémoires d'une âme », comme l'écrivait Hugo des *Contemplations* : voir P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile, op. cit.*, p. 17.

<sup>3</sup> Hippocrate, *Des semaines*, in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, éd. Littré citée, t. VIII (1853), pp. 616-673.

<sup>4</sup> On remarquera que ce titre baudelairien résume la double problématique des pièces liminaires des *Complaintes* : avec l'adjectif *moestus* (de *maereo* ou *moereo* : être en proie au chagrin), l'affliction du deuil, – y compris de soi-même (« En deuil d'un Moi-le-magnifique ») –, avec *errabundus*, l'errance – au double sens de vagabondage et de fourvoiement (*errare*).

<sup>5</sup> Littré mentionne dans son *Dictionnaire* l'expression « faire la crise d'une maladie », qui signifie en être le terme. L'origine d'une telle expression est sans doute hippocratique. Voir *Des crises*, § 7 in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, trad. citée, t. IX (1861), p. 279 : « Les fièvres les plus bénignes, celles qui ont les signes les plus rassurants, cessent en quatre jours ou plus tôt ; les plus meurtrières, celles qui ont les signes les plus effrayants, tuent en quatre jours ou plus tôt ». C'est ainsi que « le même nombre de jours qui amène la guérison ou la mort des malades règle les crises des fièvres » (*Du pronostic*, § 20, éd. citée, t. II [1840], p. 169). Sur l'épreuve de la crise comme régime de vérité, voir Foucault, *Le pouvoir psychiatrique, op. cit.*, pp. 236-237.

« Préludes autobiographiques » fonctionne ainsi comme le dernier « spasme » dont Hippocrate notait qu'il est dans certains cas annonciateur de la fin de la fièvre<sup>1</sup> :

Dilemme à deux sentiers vers l'Éden des Élus :  
Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu ?  
Ou bien, élixirer l'Absolu en moi-même ?  
*C'est passé. J'aime tout, aimant mieux que Tout m'aime.* (nous soulignons)

Le « dilemme » s'achève donc dans un « c'est passé », forme accomplie qui résonne avec celle qui clôt « Délires, II » (« Cela s'est passé. Je sais maintenant saluer la beauté »), autre récit de crise. Ici chez Laforgue, le sujet lyrique-alambic a en quelque sorte mithridatisé en lui le *pharmakôn* de l'Absolu – « élixirer l'Absolu en moi-même » – jusqu'à sortir vainqueur de cette crise superlative. « Alchimie du verbe » et les « Préludes autobiographiques » sont donc tous deux des *crises de vers*<sup>2</sup> en même temps que des récits de crises au sens médical. Comme le prologue d'*Une saison en enfer*, le poème de Laforgue s'achève sur l'annonce du livre qui va suivre. Certes, Laforgue écrit sous le regard de l'Inconscient (« Ô Loi, qui êtes parce que Vous Êtes... »), commencent les vers qui suivent immédiatement les « Préludes » : L, I, 549) et non pas comme Rimbaud sous celui de Satan (« je vous en conjure, une prunelle moins irritée ! » : R, 245), mais ces deux *préludes* ont en commun de présenter le livre qui s'ouvre comme les derniers soubresauts d'une crise encore mal éteinte. « Maintenant, tu n'as pas cru devoir rester coi », annonce le sujet lyrique converti de frais au bouddhisme, comme si les *Complaintes* étaient à leur manière « quelques petites lâchetés en

---

<sup>1</sup> « Le spasme survenu dans une fièvre la fait cesser le jour même, ou le lendemain, ou le surlendemain. (...) Survenu dans une fièvre et cessant le jour même, [il] est favorable » (Hippocrate, *Prénotions coaques*, § 152 in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, trad. citée, t. V [1846], p. 617) ; la « crise » est dans tous les cas décisive : « dans les fièvres qui cessent (...) hors des jours critiques, il faut s'attendre à des récurrences » (*Du pronostic*, § 24, éd. citée, t. II, p. 181, nous soulignons). – Lorsque les fièvres, d'aiguës, deviennent chroniques, elles entrent dans des cycles dont le procès n'est pas effet du hasard, mais où des effets de régularité sont repérables (« les fièvres irrégulières doivent être abandonnées à elles-mêmes, jusqu'à ce qu'elles se fixent ; une fois fixées, on les combat avec le régime et le traitement convenables » : *Appendice du traité du régime dans les maladies aiguës*, éd. citée, t. II, p. 435). Plusieurs issues sont alors possibles, prévisibles et donc à anticiper (voir notamment le traité *Des semaines* : t. VIII, pp. 616-673). À chaque type de fièvre correspond une certaine marche des cycles (« toutes [les] fièvres ont leur mode d'être, leurs constitutions et leurs redoublements ») et surtout un moment *critique*, au sens fort, c'est-à-dire détermine une crise propre à la maladie dont l'issue sera ou bien la mort (Hippocrate liste ces signes funestes dans *Du pronostic*, t. II, p. 123 et *Prénotions coaques*, t. V, pp. 601 sq.) ou bien la survie du patient.

<sup>2</sup> Le texte « Crise de vers » de Mallarmé ne prend pas, malgré son titre, la forme d'un récit de crise au sens médical. C'est le cas, en revanche, d'autres textes de Mallarmé, notamment « Le démon de l'analogie » (rappelons que Villiers – qui pourtant souhaitait dans sa revue « affoler le lecteur », selon les mots de la lettre à Mallarmé du 24 septembre 1867 – renonça finalement à publier ce texte, qu'à coup sûr le lectorat eût considéré comme aberrant), et plus encore certaines des lettres envoyées de Tournon et Avignon entre 1866 et 1868, qui sont le compte rendu d'une véritable *saison en enfer* (Mallarmé parle d'ailleurs d'une « saison de maladie » dans la lettre à Léon Dièrx du 8 août 1867). Voir S. Mallarmé, *Correspondance complète. 1862-1871*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, pp. 296-388, particulièrement les lettres à Cazalis des 28 avril 1866, 14 et 29 mai 1867, la lettre à Lefébure du 27 mai 1867, la lettre à Villiers du 24 septembre de la même année, ainsi que trois lettres importantes de 1868 sur la notion de *crise* : à Coppée le 20 avril, à William Bonaparte-Wyse le 23 avril et à Lefébure le 3 mai.

retard », ou les dernières giclées de sang du poète-médecin se prescrivant à lui-même la saignée (« Et j'ouvre ainsi mes riches veines à Jamais »)<sup>1</sup>.

### *III. B. Une saison en enfer : perversion du récit de crise et démantèlement du récit*

Du même désert, à la même nuit, toujours mes  
yeux las se réveillent à l'étoile d'argent,  
toujours...

(Arthur Rimbaud, « Matin »)

---

<sup>1</sup> Sur les rapports entre la déconstruction ironique du romantisme de jeunesse et la folie, voir à nouveau le chapitre de S. Felman consacré aux *juvenilia* de Flaubert : « Thématique et rhétorique ou la folie du texte », in *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, en particulier les pp. 173 *sqq.*

### III. B. 1. Cycles des fièvres et cycles de la manie

Pourquoi la doctrine des crises ne serait-elle point applicable à l'aliénation mentale ? La folie n'a-t-elle point des causes, des symptômes, une marche, qui lui sont propres ?

(Jean Étienne Dominique Esquirol)<sup>1</sup>

*Une saison en enfer* est construit sur différents hypogènes, parmi lesquels ce paradigme médical du récit de crise. Non que le livre en assume les présupposés ou les conséquences – il s'efforce plutôt de les défaire –, mais en ce qu'il en réemploie la forme et les codes. Comme on l'a vu chez Laforgue, un des indices du réemploi de ce genre médical est une certaine utilisation des indices de temps, utilisation qu'on retrouve dans la *Saison*, en particulier dans l'usage des adverbes<sup>2</sup>. Ainsi que l'a montré Michel Murat, la cinquième section, « Délires II », qui prend la forme d'une autobiographie poétique, est celle où le paradigme du récit de crise est le plus visible. Nous n'avons pas à envisager ici si cette crise renvoie à une pathologie biographique effectivement traversée ; il faut en revanche remarquer comment la pseudo-autobiographie poétique est ici informée dans sa *structure* par le cadre narratif du compte rendu médical d'un accès de délire. Les

---

<sup>1</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 81.

<sup>2</sup> Sur les temps et les adverbes dans « Délires, II », en rapport avec la question de la folie, voir J.-L. Steinmetz, « Phases d'un délire », *art. cit.*

connecteurs en particulier (« ce fut d'abord », « puis », etc.) l'indiquent, qui balisent l'itinéraire d'une affection passant par les étapes obligées des prodromes, de la montée, du paroxysme, du dénouement<sup>1</sup> : comme chez Laforgue, c'est le modèle ancien des cycles de la fièvre qui informe le déroulement du récit de cet accès aigu. Il est vrai que ce modèle est central pour la médecine mentale du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'en atteste la référence constante – quoique le plus souvent implicite – à Hippocrate dans les travaux d'Esquirol. Le modèle de la fièvre est très prégnant dans le traité *Des maladies mentales*<sup>2</sup> : dès le premier chapitre du livre, l'auteur note que « les folies intermittentes sont quotidiennes, tierces, quartes, mensuelles, annuelles » (I, p. 79). La suite du texte est très nettement démarquée d'Hippocrate, peut-être à travers la lecture par Esquirol de l'article « Crise » (dû à Bordeu<sup>3</sup>) de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « Lorsque la folie cesse tout à coup, sans qu'on puisse en assigner la cause critique, on doit craindre d'avoir affaire à une folie intermittente » (I, p. 81, qui reprend très visiblement une remarque d'Hippocrate sur les fièvres intermittentes : « dans les fièvres qui cessent sans signe de solution concomitant et hors des jours critiques, il faut s'attendre à des récidives »<sup>4</sup>). Or les diverses étapes de la crise de vers rimbaldienne vont elles-mêmes s'agencer selon le paradigme de la folie comme fièvre<sup>5</sup>.

C'est plus précisément la *manie* qui, de tous les accès aigus auxquels s'intéresse la pathologie aliéniste, semble fournir son modèle à la crise de « Délires, II ». Le Dr Régis remarque que « la manie franche, aiguë, a, en général, une évolution régulière (...) ; mais elle peut présenter des irrégularités dans sa marche, des temps d'arrêt, des moments lucides, des rémittences »<sup>6</sup>. Ces étapes sont rappelées par Esquirol dans son traité et Michel Murat a montré comment cette

<sup>1</sup> Les références à la drogue dans *Une saison en enfer* contribuent à en faire aussi l'ancêtre d'un autre sous-genre de la médico-littérature qui deviendra à la mode à la fin du siècle : le récit de la crise toxicomaniaque. L'usage des temps verbaux en particulier, dans ces textes – « je poursuivais les rêves les plus tristes », « ma santé fut menacée », etc. – fait songer par anticipation à ce genre décrit par Arnould de Liedekerke (dans *La belle époque de l'opium*, Paris, La Différence, 1984, pp. 104 *sqq.*). On remarquera aussi que l'écriture de l'onirisme et de la vision toxiques – sans doute plus inspirée cependant par Baudelaire que par Rimbaud – deviendra un aspect important d'une certaine littérature symboliste, dont le *Thulé des brumes* de Retté (1892) fut à l'époque l'un des exemples les plus célèbres.

<sup>2</sup> J.-É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.* Dans la suite de ce paragraphe, nous donnons entre parenthèses le numéro du volume, puis la page, dans cette édition. Sur la question plus générale de l'influence d'Hippocrate et Galien sur la médecine mentale dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, voir J. Pigeaud, « L'Antiquité et les débuts de la psychiatrie française », in J. Postel et C. Quézel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, *op. cit.*, pp. 133-151.

<sup>3</sup> L'entrée « Crise », rédigée par Théophile Bordeu, se trouve au tome IV : Lausanne, Société typographique, 1754.

<sup>4</sup> Hippocrate, passage déjà cité, dans *Du pronostic*, § 24, in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, éd. cit., t. II, p. 181.

<sup>5</sup> Sur la fièvre, voir J.-B. Letellier, *Dissertation sur la fièvre intermittente suivie des sentences et observations d'Hippocrate sur le tétanos*, Paris, 1803. Sur l'évolution de la folie au cours du temps et le cycle des crises chez Esquirol (dont les idées informent les comptes rendus de cas tout au long du siècle), voir *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, en particulier « Marche de la folie » (dans le ch. I, « De la folie »), t. I pp. 75-114 ; et « Marche et périodes de la manie » (dans le ch. XII, « La manie »), t. II, pp. 144-178.

<sup>6</sup> E. Régis, *Manuel pratique de médecine mentale*, *op. cit.*, p. 164.

structure<sup>1</sup> semble informer la construction du texte de « Délires, II ». Tout d'abord, une phase de prodromes, qui précède la crise. Esquirol y insiste : « La folie a, comme toutes les maladies, son temps d'incubation, ses prodromes »<sup>2</sup>. C'est pourquoi la manie, en particulier, « éclate rarement tout-à-coup. Presque toujours quelques signes plus ou moins apparents l'ont précédée... » (t. II, p. 145 ; voir aussi *ibid.*, p. 158). Puis vient la période des premiers signes visibles, tangibles – moment que Régis appelle « période d'invasion » et qu'Esquirol décrit ainsi : « après quelques mois, quelques semaines, quelques jours, quelques instants, l'accès éclate, parcourt ses périodes (...) » (t. I, p. 79). Peu à peu, la folie s'installe, et peut prendre toutes sortes de formes, la manie étant avant tout définie par la labilité des symptômes, la mobilité du corps et de la parole : « La folie se transforme en quelque sorte, et (...) les diverses formes de délire se remplacent, se succèdent » (*ibid.*). On remarque donc que, quoiqu'elle soit une folie « ordinairement sans fièvre » (t. II, p. 132), la marche de la manie suit la marche des fièvres telle que décrite par la médecine traditionnelle.

La remarque d'Esquirol sur la transformation des délires les uns dans les autres et la successivité caractéristique de l'accès de manie aiguë permet d'appréhender l'écriture de « Délires, II » comme une variation à partir du modèle médical<sup>3</sup>. Chaque moment narratif de l'« alchimie » introduit une nouvelle « phase du délire »<sup>4</sup>. Dans la dernière de ces phases, qui commence par l'adverbe « Enfin... », la raison finit par s'identifier à la folie dans une équation vertigineuse : « Enfin, ô bonheur, ô *raison*, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible ». Remarquons que, dans « Délires, II », l'accès de folie semble se terminer avec la fièvre, peut-être grâce à elle – une telle possibilité est mentionnée par Esquirol, qui citait à ce propos une autorité : « Galien

<sup>1</sup> Structure tripartite de la crise étudiée par Murat dans son livre déjà cité, *L'art de Rimbaud* : voir en particulier p. 392 (« étiologie », « nœud », « dénouement »). Murat remarque que le récit de crise est pour la *Saison* une « catégorie générique » sous-jacente (*L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 391).

<sup>2</sup> J.-É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 77. Nous indiquons par la suite les références entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>3</sup> Au sujet de l'organisation temporelle et des connecteurs dans « Délires, II », nous souscrivons à l'interprétation de Yoshikazu Nakaji qui se démarque de l'édition de Suzanne Bernard (1960, revue par A. Guyaux, Paris, Garnier, 2000, p. 511-512, n. 7) : « À notre sens, « d'abord » [récitatif 1 (dans la terminologie de Nakaji), § 6 : « Ce fut d'abord une étude... »] et « Enfin » [récitatif 3 : « Enfin, ô bonheur, ô raison... »] sont les indices les plus globaux, alors que « Puis » [récitatif 2, § 3 : « Puis, j'expliquai mes sophismes magiques... »] doit être considéré comme un indice au second degré, à situer à l'intérieur même d'une partie : *Je m'habituai...*, *Puis j'expliquai...*, *Je finis par...* » (*Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, p. 165, n. 26). Cependant, la mention « je finis par » joue sur les deux niveaux (échelle du récitatif 2 mais également échelle de « Délires, II » tout entier), puisqu'elle est aussi bien l'annonce de l'équation entre raison et folie introduite par « Enfin » au récitatif 3. Sur ces problèmes temporels dans la *Saison*, voir également P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer, op. cit.*, p. 305 et *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, pp. 130-133.

<sup>4</sup> Pour reprendre l'expression de J.-L. Steinmetz : « Phases d'un délire », art. cit.

rapporte un exemple de folie jugée par la fièvre quarte »<sup>1</sup>. La progression de la crise, dans « Alchimie du verbe », s'inscrit donc dans un schéma narratif médical dont la tradition est ancienne et dont la théorie esquirolienne n'est qu'un exemple – du reste tardif.

### III. B. 2. Mésaventures du récit

Les récits (...) n'arrivent pas à se poser comme un tout. Une suite de fragments sans liens entre eux structure le récit du schizophrène (...) Les fragments qui se frayent une voie se cherchent et se rejettent, aucun n'étant métonymie d'un tout.

(Norma Backes-Tasca)<sup>2</sup>

Si le paradigme médico-narratif est convoqué comme hypogénre, il est cependant perverti<sup>3</sup>. De même que le modèle littéraire de la confession (on pense à Augustin et à Rousseau, mais également aux confessions romantiques, en premier lieu celle *d'un enfant du siècle* de Musset, ou

---

<sup>1</sup> Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 83. Le mot « juger » a en effet ici le sens technique médical de : être cause de la fin d'une maladie (voir Littré : « Juger. Terme de médecine. Terminer une maladie, en faire la crise. Un dépôt jugea la fièvre »).

<sup>2</sup> N. Backes-Tasca, « La schizophrénie ou le récit impossible », in *Revue des sciences humaines*, n° 191 (« Récits de vie »), Lille, 1983 (pp. 123-132), p. 129.

<sup>3</sup> Plusieurs genres sous-tendent le texte d'*Une saison en enfer* – la confession, les mémoires, l'épopée (en particulier le motif de la katabase) –, et aucun des genres sollicités ne l'est sans de fortes distorsions. Le genre médical du récit de crise ne fait donc pas exception de ce point de vue.

les « Mémoires d'une âme » que sont les *Contemplations* de Hugo) n'est repris que pour en inverser le sens<sup>1</sup>, de même le récit de la *Saison* prend appui sur les formes du récit de crise mais en modifiant radicalement leur fonctionnement pragmatique et leurs enjeux<sup>2</sup>.

On proposera ici l'hypothèse suivante : ce serait en fait la possibilité de tout récit *en général*, et non pas seulement du récit *médical*, qui se trouve mise à mal dans le texte de la *Saison*<sup>3</sup>. La subversion du genre repéré qu'est le récit de crise médical ouvre la voie vers une subversion généralisée du récit lui-même. Le schème médical du récit fournit ainsi un point d'accroche vers une remise en question du récit en tant que tel. Si la poésie, comme on l'a vu au premier chapitre, met à mal la représentation (l'image) et la discursivité (le dire), avec *Une saison en enfer*, elle attaque aussi la narrativité comme structuration possible du sens. Non seulement la poésie ne fait plus ce que l'on attend d'elle – représenter, dire – mais elle s'appuie sur le discours médical lui-même, et sur la forme-récit qui y est omniprésente, pour remettre en cause cette autre forme du sens dans le discours qu'est le narratif. Le discours médical analysait la poésie à partir des modalités discursives auxquelles elle devait se conformer (description, discours) et en arrivait à formuler sur

---

<sup>1</sup> Ainsi que l'a montré Dominique Combe dans son commentaire de la *Saison : Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 75-79 (au sujet de la perversion du schéma de la confession dans la *Saison*, voir aussi M. Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., pp. 388-395). Voir aussi G. Artous-Bouvet, « Les impossibilités du récit », communication au séminaire de littérature comparée de S. Rabau et H. Garric (2006), [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_impossibilit%26acute%3Bs\\_du\\_r%26acute%3Bcit\\_par\\_Guillaume\\_Artous%2DBouvet](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_impossibilit%26acute%3Bs_du_r%26acute%3Bcit_par_Guillaume_Artous%2DBouvet), consulté le 6 mai 2014, non paginé : « Il me semble qu'une narratologie devrait s'intéresser par privilège à ce cas-limite constitué par le texte de Rimbaud, qui subvertit radicalement le genre récit, et, dans le genre récit, l'espèce "confession" ». Sur cette question de la dédicace et de la confession, voir encore D. Bandelier, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, p. 189. Plus largement, D. Bandelier montre dans son essai comment la *Saison* mine le genre autobiographique en faisant achopper la possibilité d'un discours du « je » sur lui-même – voir notamment op. cit., pp. 15-17 et 26-29 (en particulier p. 26 : « Le texte est un discours où l'écriture est mémoriale, ce qui n'exclut pas l'imagination. Pour être un récit de vie, il lui manque le développement narratif. Pour être un journal, la datation et la périodicité. Pour être simplement autobiographique, l'affirmation explicite que le narrateur s'identifie à l'auteur »). Sur les rapports entre le genre de la confession et la schize du sujet, voir notamment le cas de Rousseau étudié par M. Foucault, « Introduction », in Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, Paris, Armand Colin, 1962, pp. VII-XXIV (rééd. in *Dits et écrits*, éd. cit., texte n° 7 ; Foucault parle en particulier du « sujet dissocié » des *Dialogues*) et plus récemment A. Lilti, « The Writing of Paranoia. Jean-Jacques Rousseau and the Paradoxes of Celebrity », in *Representations*, n° 103, été 2008, pp. 53-83.

<sup>2</sup> Remarquons qu'il y a en fait deux crises dans la *Saison* : la crise de vers (et de folie) qu'est « Délires, II » et l'acmé éruptive qu'est « Nuit de l'enfer », où l'enfer est identifié à la folie et aux hallucinations (voir notre ch. 4). « Délires, II » est plutôt un *récit de crise*, il comporte une narration, une temporalité, etc., alors que « Nuit de l'enfer » est moins un récit de crise qu'une *crise* en tant que telle, ce qui se marque en particulier par les effets de discours direct, l'utilisation des temps du présent, etc., toutes choses qui nous éloignent du récit (voir Y. Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ?*, op. cit., pp. 149-150). C. A. Hackett, dans « *Une saison en enfer* : frénésie et structure » (*Revue des lettres modernes, Rimbaud 2*, Paris et Caen, Minard, 1973, p. 15, n. 5) signale que « "Mauvais sang" et "Nuit de l'enfer" sont deux sections particulièrement frénétiques ». De manière intéressante, Y. Nakaji parle quant à lui de « crise épileptique » à propos de « Nuit de l'enfer » (p. 228 de son livre cité) – à notre avis il faudrait parler plutôt de crise maniaque, ainsi que nous essaierons de le montrer plus loin.

<sup>3</sup> Sur la poésie du second XIX<sup>e</sup> siècle comme éloignement par rapport au narratif, voir l'étude de référence de Dominique Combe : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.



elle un diagnostic qui la réduisait à un symptôme pathologique et déviant. Ici non seulement le mouvement est inversé – la poésie s’octroyant la place du diagnosticien –, mais le discours médical devient l’instrument qui va permettre à la poésie de poursuivre son travail de sape des catégories textuelles et de la normativité générique. En effet, le discours poétique investit les formes élémentaires et les normes du discours médical pour produire une machine à défaire la généricité (sous la forme de la narrativité), en tant que cette dernière fonctionne comme matrice du sens.

On a vu dans quelle mesure le récit était une des principales formes sous-jacentes du discours médical. Symétriquement, un théoricien du récit comme Paul Ricœur est conduit, dans sa réflexion sur le rapport entre le récit et le temps, à appréhender le récit de thérapie – dans la cure psychanalytique – comme le type même du récit en général. La réflexion de ce philosophe est ainsi d’autant plus précieuse pour notre propos qu’elle fournit, outre des concepts fondamentaux pour penser la notion de récit, une ouverture vers les usages et pratiques thérapeutiques qui engagent la narration.

Appelons donc ici « récit », après Paul Ricœur, la « dynamique de l’opération de configuration » qu’est la mise en intrigue ou agencement<sup>1</sup>. Cette idée du récit comme production de sens a trois aspects, qui sont trois dimensions de la médiation (entre l’action et le sens) qu’opère l’intrigue. Nous allons voir successivement comment chacun de ces aspects du récit est mis à mal par ce « récit » paradoxal qu’est la *Saison*<sup>2</sup>. Le premier aspect est la « médiation entre des événements (...) individuels et une histoire prise comme un tout ». Le second aspect est la composition, dans et par l’intrigue, de « facteurs hétérogènes » (t. I, p. 102) : agents, moyens, buts, interactions, circonstances, résultats inattendus. En tant que « concordance-discordance », la configuration narrative consiste dans le passage « du paradigmatique [de l’action] au syntagmatique [de l’histoire] » (t. I, p. 103). Troisième et dernière dimension de cette médiation qu’introduit l’intrigue : par ses « caractères temporels propres », le narratif est une « synthèse de l’hétérogène »

---

<sup>1</sup> P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. I (1983), p. 102. Nous reprenons ici ce que Ricœur appelle, à partir de sa lecture de la *Poétique* d’Aristote, « mimésis II » : voir *ibid.*, p. 86. Dans la suite, nous donnons entre parenthèses le numéro du volume, puis la page (le volume II date de 1984, le volume III de 1985).

<sup>2</sup> Nous reprenons ici une piste de recherche proposée par G. Artous-Bouvet à propos du « récit impossible » chez Rimbaud, dans le texte mentionné plus haut (« Les impossibilités du récit », art. cit.). G. Artous-Bouvet propose, à partir d’une lecture de Blanchot, une nouvelle approche de « Matin » (« à lire “Matin”, tout se passe comme si ce récit, pourtant achevé, n’avait vécu que de sa propre impossibilité ») et de « Délires, II » (« c’est dans “Délires, II” que l’impossibilité formelle du récit éclate le plus manifestement »). Nous empruntons à cet article l’idée d’une mise en échec de la narration chez Rimbaud, et tenterons dans les pages qui suivent de montrer les enjeux, le fonctionnement et les conséquences de cette entrave faite au récit dans la *Saison* – en nous intéressant plus particulièrement à « Mauvais sang », « Délires, II » et « Adieu ».

(t. I, p. 103)<sup>1</sup> : autrement dit, le récit ne se contente pas de refléter les apories du temps (pensable et impensable, chronologique et non chronologique, etc.) mais il les *résout*, selon Ricœur, en produisant une histoire que le lecteur peut « suivre ».

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion (...) donne à l'histoire son « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable comme congruante avec les épisodes présentés. (t. I, p. 104)

Or, le texte de la *Saison* semble défaire point par point ce paradigme du récit dégagé par Ricœur. Reprenons chacun des trois aspects :

1°. À la continuité et à l'unification, Rimbaud oppose une irrémédiable *discontinuité*. Contre l'histoire prise comme un tout, le texte maintient la discontinuité irréductible des événements. Il n'y a aucune conscience transcendantale tapie à la fin – ou au creux – de l'Histoire<sup>2</sup>, qui serait à même d'en recueillir le sens en l'unifiant, mais à l'inverse un agencement discontinu de segments de temps : par là, le texte de Rimbaud travaille à une altération du discours que les approches psychanalytiques de la parole psychotique théoriseront au XX<sup>e</sup> siècle comme caractéristique de la schizophrénie<sup>3</sup>. Prenons la deuxième section de « Mauvais sang ». La continuité y est minée par l'oubli : l'affirmation du sujet lyrique « Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Église... » (R, 248) est rendue problématique par les fréquentes mentions des défaillances de la mémoire : « Jadis, si je me souviens bien... » (prologue : R, 245), « Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci » (« Mauvais sang » : R, 248). L'être de l'histoire relève moins de la ligne que du *punctum*. La temporalité est ici en quelque sorte instantanée, éclair – ou sursaut, au sens où l'on dit *s'éveiller en sursaut* : « Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me *retrouve* qu'aujourd'hui » (R, 248, nous soulignons).

---

<sup>1</sup> La résonance kantienne de la formule n'est pas ici due au hasard : plus loin (I, pp. 106 *sq.*), Ricœur affirme que la fonction narrative fait œuvre de « schématisation » (au sens où l'imagination chez Kant schématise les catégories de l'entendement), donc de médiation transcendantale. (Voir aussi I, pp. 103-104 sur les rapports entre le « jugement » au sens kantien et la logique de l'intrigue dégagée par Ricœur.)

<sup>2</sup> Sur cette dimension anti-dialectique de l'appréhension de l'histoire chez Rimbaud, nous renvoyons aux analyses d'É. Marty dans « Rimbaud et l'adieu au politique », in A. Guyaux éd., *Cahiers de littérature française, II. Rimbaud, op. cit.* (pp. 63-79), p. 74. É. Marty parle de « scénario anti-hégélien » avant d'analyser la dimension plus largement anti-dialectique de la pensée de Rimbaud (voir notamment p. 78 à propos de « Génie »). Sur cette temporalité du discontinu, voir aussi G. Artous-Bouvet, *L'hermétique du sujet, op. cit.*, p. 167, qui parle à propos de « Mauvais sang » de « progression appositionnelle discontinue ».

<sup>3</sup> Voir la citation de Norma Backes-Tasca placée en épigraphe de cette section.

2°. Au deuxième critère, celui de l'homogénéisation, s'oppose la *disjonction*. Nous allons y revenir, mais remarquons dès à présent qu'il s'agit, contre la *com*-position des différents facteurs, de conserver ouvert leur caractère hétérogène : agents, buts, moyens, interactions, circonstances restent comme extérieurs les uns aux autres, ce que résume la déclaration de l'Époux infernal à sa compagne : « Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé » (R, 261). L'adjectif « drôle » sanctionne ainsi l'opacité irréductible de tout événement : ce qui arrive, en tant qu'il arrive, n'a pas de *sens* mais seulement une existence brute (le *ce* de « ce par quoi tu as passé »<sup>1</sup> : rien d'autre que « la vie » comme ectoplasme, monstre non symbolisable et pourtant « farce à mener par tous »). Aussi l'idée même d'*action* est-elle disqualifiée – « tous les hommes agissant lui paraissent les jouets de délires grotesques » (R, 262) –, au point que toute effectuation quelle qu'elle soit semble destinée à rester irrémédiablement suspendue : « moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde » (R, 252)<sup>2</sup>. L'événement tout à la fois a lieu et n'a pas lieu (« je suis caché et je ne le suis pas », R, 257) – ainsi dans le passage de la troisième à la quatrième section de « Mauvais sang » : « je quitte l'Europe (...) je reviendrai (...) j'aurai de l'or », puis : « On ne part pas (...) Allons ! » (R, 249). Dès lors, au lieu d'opérer un passage du paradigmatique au syntagmatique – passage qui est pour Ricœur la condition *sine qua non* de tout récit –, le texte a soin de maintenir de manière vertigineuse la coexistence (propre au régime du paradigme) des possibles – « Vite ! est-il d'autres vies ? » (R, 251) – en les plaçant, sous rature, dans un espace où ils sont toujours déjà barrés par la négation : « N'eus-je *pas* une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse... » (R, 277). Le fait pour le sujet lyrique de faire venir dans le discours poétique des existences antérieures, mythiques, etc., se trouve déjà chez Nerval (*Aurélia, Les Chimères*) ou chez Baudelaire (« La vie antérieure ») : la particularité de ce texte de Rimbaud est d'utiliser ces « autres vies » pour faire achopper le principe du récit. De là la négativité – « n'eus-je *pas* une fois... » – qui empêche que le passé ne se raconte autrement que comme raturé. Au lieu d'un *récit*, on a donc un ensemble de possibilités simultanées – « à chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues » – selon le principe de la synthèse disjonctive schizophrénique de Deleuze et Guattari :

Tandis que le « ou bien » prétend marquer des choix décisifs entre termes impermutables (alternative), le « soit » désigne le système de permutations

<sup>1</sup> On lit dans *Pierrot mon ami* de Queneau : « Quand tu auras un passé, Vovonne, tu t'apercevras quelle drôle de chose que c'est » (Paris, Gallimard, 1942, p. 97).

<sup>2</sup> Voir Oreste dans *Les Mouches* de Sartre (1943) : « Quelle superbe absence que mon âme. (...) Tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol. Je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air » (I, 2, Paris, Gallimard, première publication 1947, rééd. « Folio », pp. 120-121).

possibles entre des différences qui reviennent toujours au même en se déplaçant, en glissant<sup>1</sup>.

Un tel régime de la disjonction fait éclater la possibilité même d'une narration. Cette déconstruction rimboldienne des principes profonds du récit fait songer à Beckett, chez qui, quelque décennies plus tard, le récit s'effiloche en énumération de ses propres possibilités (comme déjà chez Laforgue<sup>2</sup>) – soit que la narration s'effondre au point de devenir simple liste de possibles en suspens, comme dans *Watt*<sup>3</sup>, soit que le narrateur interroge sans cesse l'opportunité même d'écrire, comme dans les *Nouvelles*<sup>4</sup>.

3°. Enfin, à la clôture et la téléologie ricœuriennes vient s'opposer ici une irréductible *ouverture*. Face à l'unification résolutive du temps et l'introduction d'une téléologie *a posteriori*, le texte laisse plutôt subsister une suspension sans terme, dont le modèle est fourni par le messianisme à la fois problématique et grotesque de la Vierge folle : « Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement » (R, 262). L'absence de véritable *point final* implique aussi l'impossibilité – souvent notée par les lecteurs de Rimbaud – de résumer la *Saison*, alors que Ricœur remarque au sujet du récit que « l'intrigue entière peut être traduite en une “pensée” qui n'est autre que sa “pointe” ou son “thème” » (t. I, p. 105). On pense aussi à Genette qui proposait que tout récit soit le développement d'une phrase simple : *Marcel devient écrivain ; Ulysse rentre chez lui ; etc.* Ainsi, si

la configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents le « sens du point final » (pour traduire le titre de l'ouvrage de Kermode, *The Sense of an Ending*), (...) point final d'où l'histoire peut être vue comme une totalité (*ibid.*),

chez Rimbaud un tel point, foyer de convergence extérieur à l'histoire et permettant d'opérer son ressaisissement, n'existe pas. Il est remplacé par un attermoisement qui récrit l'épiphanie de l'Évangile de Matthieu sur le modèle d'une *différance* sans terme : « Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau... » (R, 277).

---

<sup>1</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'anti-Œdipe (Capitalisme et schizophrénie)*, Paris, Minuit, 1972, p. 18. Voir aussi *ibid.*, pp. 89 *sqq.*

<sup>2</sup> Voir par exemple la fin du *Hamlet* des *Moralités légendaires*, sous la forme d'une intrusion d'auteur à la Stendhal ou plutôt à la Sterne : « Laërtes (qui aurait plutôt mérité, j'y songe, hélas ! trop tard, d'être le héros de cette narration)... ». M. Hannoosh signale que « Laforgue attire l'attention sur la multiplicité des possibilités narratives en mentionnant l'une d'elles, ainsi que sur l'élément de hasard imprévisible qui détermine laquelle de ces possibilités narratives trouvera expression » : *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires*, Columbus, Ohio State U. P., 1989, p. 102, nous traduisons.

<sup>3</sup> « Il s'empressa de remarquer que ces solutions qui ne semblaient pas avoir prévalu avaient pu être envisagées, puis écartées comme insuffisantes, par l'auteur, ou les auteurs, de la solution qui semblait avoir prévalu, comme elles avaient pu ne pas l'être » : S. Beckett, *Watt* (1953), trad. A. et L. Janvier et l'auteur, Paris, Minuit, 1968, rééd. « Double », pp. 94-95.

<sup>4</sup> « Comment décrire ce chapeau ? Et pourquoi ? » : S. Beckett, « L'Expulsé », in *Nouvelles*, Paris, Minuit, 1958, p. 14. Voir aussi « Assez » in *Têtes mortes*, Paris, Minuit, 1967.

Or, Esquirol écrivait que « la folie se juge par sa résolution »<sup>1</sup> : le récit de crise aliéniste n'est donc pas n'importe quel récit, il est *le* récit par excellence, à savoir la narration rendue possible et intelligible à partir de sa conclusion (conclusion qui pour le malade peut être, rappelons-le avec Esquirol, soit la guérison, soit la mort). Un récit de crise se fait donc depuis une position à la fois *postérieure* et *extérieure* à cette crise : soit que le sujet qui écrit et le sujet de la crise soient deux instances biographiques différentes – lorsque c'est le médecin qui raconte la crise d'un patient –, soit que (dans le cas où le sujet raconte une crise personnellement vécue) le patient qui raconte en soit du moins préalablement sorti<sup>2</sup>. Tout récit, en particulier lorsqu'il rend compte d'une crise, repose d'ordinaire sur un sujet unifié, sorte de personnage substrat qui traverse l'histoire en *subissant* la crise, de manière à pouvoir l'assumer comme sienne et la retranscrire sous la forme d'un texte<sup>3</sup>. En ce sens, le récit de crise médical se pose bien, nécessairement, comme récit de la santé *sur* la maladie, par opposition à un récit *de* la maladie au sens subjectif du génitif<sup>4</sup>. Un récit de crise se fait depuis la position de la santé. Dit autrement : raconter une crise, c'est d'ordinaire raconter comment elle s'est terminée. Racontée, mise en récit, une crise fonctionne à l'intérieur d'un cercle énonciatif dans lequel la crise ouvre sur un temps *d'après*, temps où la raconter devient possible et sensé. Or, dans *Une saison*, la séparation de la santé et de la maladie – c'est-à-dire, comme on le comprend à présent, du sujet d'énonciation et du sujet d'énoncé, caractéristique de toute narration rétrospective – est bien loin d'être aussi nette. La *Saison* défait l'idée de « résolution » au sens d'Esquirol, et par conséquent rend problématique la possibilité même du récit médical en tant que discours *sur* la folie. En apparence, l'affirmation de « Délires, II » « cela s'est

<sup>1</sup> J.-É.-D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 82 : « La folie se juge par résolution. La décoloration de la face, qui était d'un rouge vif ou d'un brun terreux, le calme des traits, le sentiment de lassitude générale, le sommeil, la souplesse de la peau, la liberté des excréctions, le retour de la sensibilité morale présagent une guérison prochaine ; elle est parfaite, si le malade étant rendu à la raison, les évacuations habituelles se rétablissent (...). Mais si le sommeil, l'appétit, les excréctions rentrent dans l'état normal, si le délire ne diminue pas, si la sensibilité morale ne se manifeste pas dans la même proportion, la monomanie, la manie, passent à l'état chronique ou dégénèrent en démence ».

<sup>2</sup> C'est aussi le cas dans les récits de vie, qu'ils soient fictifs ou non. Dans les *Confessions* d'Augustin par exemple, le récit du péché se fait *du point de vue* de la conversion, donc de la vérité ; dans le roman picaresque, et plus largement dans tous les romans rétrospectifs, de *Gil Blas* à la *Recherche du temps perdu*, le récit des errances de la jeunesse a lieu depuis le point de vue d'une sagesse acquise avec les années. Y. Nakaji insiste lui aussi sur cet aspect : contrairement à un récit traditionnel où le héros est « mûri et renouvelé à travers le passage », le sujet lyrique d'*Une saison en enfer* « reste en enfer jusqu'à la fin du récit, tout en essayant d'en sortir par ce récit même » (*Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, p. 37).

<sup>3</sup> Rappelons que S. Felman reliait justement la problématique poétique de la folie chez Nerval à un effort pour « déconstruire [l]e sujet référentiel » : *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>4</sup> Nous reprenons ici l'opposition entre discours *de* la folie et discours *sur* la folie que S. Felman (et d'autres) emprunte à Foucault : voir « De Foucault à Nerval : *Aurélia* ou "le livre infaisable" », in *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, pp. 61-77 (en particulier pp. 66-67 sur Nerval et Foucault). Sur cette question du discours « de » ou « sur » la folie, voir la fin du présent chapitre et la Conclusion de cette thèse.

passé »<sup>1</sup> pourrait sembler indiquer une véritable césure, une distance qui séparerait profondément le temps de l'énonciation du temps de l'énoncé – le temps de la lucidité de celui de la folie. Pourtant, cette césure ne fonde ici qu'un savoir très problématique : « Je sais maintenant saluer la beauté » désigne en effet un savoir qui n'est qu'un *salut*, – au sens de salutation et non de rédemption. C'est un savoir qui n'est pas épistémologique, et qui n'est même que la constatation d'une distance. Du reste, cette distance elle-même par rapport à l'enfer est rendue incertaine : ainsi, dans « Adieu », l'affirmation de clôture et de maîtrise (« la victoire m'est acquise », « tenir le pas gagné ») est contredite ou contrebalancée par le retour des formes au futur (« nous entrerons aux splendides villes », « il me sera loisible »), qui, ainsi qu'on l'a vu, diffèrent l'épiphanie à l'infini. Et, dès « Matin », la compulsion de répétition mortifère fait douter de la possibilité de sortir vraiment de la crise : « Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours... ». L'effondrement du récit de crise conduit ainsi à une crise du récit en général : si l'on reprend les catégories, dégagées par Marc Angenot, de la « gnoséologie du romanesque » comme « romanesque-général », on remarquera que le texte de la *Saison* fait échec au principe fondamental du récit romanesque, dans la mesure où ce dernier « doit former un récit *complet* (...) », le récit pouvant être considéré comme « complet » s'il « va d'une situation neutre à un prodrome, d'un prodrome à un nœud, à une crise, à un dénouement, – d'une *Urszene* à une scène finale –, séquence sous-tendue par la logique doxo-typique »<sup>2</sup>.

De même la perversion du récit de crise aboutit-elle à la mise en crise du sujet-substrat que l'on conçoit d'ordinaire comme fondement de tout récit en général. À cela on pourrait objecter que Ricœur a lui-même proposé de renoncer à cette conception trop monolithique du sujet-identité fixe traversant le temps et ses vicissitudes, substance subsistant sous ses accidents et à même de raconter son histoire : le philosophe invite en effet à penser le sujet au contraire comme le *produit* du récit lui-même, et non plus comme son origine fixe<sup>3</sup>. Le sujet serait pour Ricœur le « rejeton fragile » (t. III, p. 355) de l'union entre « histoire » et « fiction », et loin d'être originaire, il serait simple foyer de convergence des effets de sens du récit : « L'identité du *qui* n'est elle-même qu'une identité narrative » (t. III, p. 355), qui vient remplacer l'aporétique « identité substantielle ». Ce sujet s'invente dans et par le récit. On comprend l'intérêt que revêt une telle définition du sujet du récit au point de vue du récit de crise : si la crise a menacé la vie et l'identité du sujet, le récit que ce

<sup>1</sup> Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre suivant.

<sup>2</sup> M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 181.

<sup>3</sup> Voir aussi E. Marc Lipiansky, « Une quête de l'identité », in *Revue des sciences humaines*, n° 191, op. cit., pp. 61-69.

dernier en fait constituerait alors du moins une reprise de cette crise, reprise par laquelle le sujet s’empare de la crise traversée pour lui conférer un sens et par là confirmer son identité, à la fois linguistique – comme sujet de la narration – et biographique – comme corps et esprit supports de cette crise traversée et dépassée. Ricœur distingue donc entre deux sujets :

Le soi de la connaissance de soi n’est pas le moi (...) dont les herméneutiques du soupçon ont dénoncé l’hypocrisie autant que la naïveté (...) Le soi de la connaissance de soi est le fruit d’une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l’*Apologie*. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture. L’ipséité est ainsi celle d’un soi instruit par les œuvres de la culture qu’il s’est appliquées à lui-même. (t. III, p. 356)

Cependant, cette définition – plus fine – du sujet-du-récit permet surtout de comprendre *a contrario* la radicalité du geste rimbaldien : car, *même* muni de cette nouvelle définition, il ne semble pas que l’on puisse faire entrer le « sujet » de la *Saison* dans le cadre du sujet-du-récit tel qu’il se dégage des analyses de Ricœur. Les récits, dans *Une saison en enfer*, n’« épurent » ni ne « clarifient » (pour reprendre les termes du philosophe) : chacun ajoute bien plutôt une couche d’opacité à un sujet problématique, jouant des masques pour défaire l’identité. Il faudrait dire plus précisément : pour la *défigurer*, à la manière du Voyant qui s’implante « des verrues sur le visage » ou de l’Époux infernal s’efforçant de « devenir hideux ». Dans *L’Aryen. Son rôle social*, Vacher de Lapouge écrit en 1899 que l’on ne saurait échapper à ses ancêtres : « À cette puissance infinie des ancêtres, l’homme ne peut se soustraire »<sup>1</sup>. L’écriture est chez Rimbaud ce travail immense et atroce pour échapper à la généalogie : « Solde » dit ainsi « ... hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance » (R, 318). Échapper à la généalogie, c’est échapper à la figure. Car Vacher ajoutait : « L’homme ne peut changer les *traits de son visage*, il ne peut davantage effacer de son âme les tendances qui le font penser, agir comme ses ancêtres ont pensé et agi » (nous soulignons). Pour cette raison et contre elle, l’écriture sera une dé-figuration, c’est-à-dire littéralement : l’effort pour n’avoir plus de visage (Foucault : « Plus d’un, comme moi sans doute, écrivent pour n’avoir plus de visage »<sup>2</sup>).

Les récits ne sont pas « cathartiques », et loin de se « rectifier » (Ricœur, t. III, pp. 357-358) les uns les autres, ils s’accumulent, et prolifèrent comme les verrues sur le visage du poète de la lettre à Demeny. Les « œuvres de la culture », lorsque le sujet les « appliqu[e] à lui-même » (nous

<sup>1</sup> G. Vacher de Lapouge, *L’Aryen. Son rôle social. Cours libre de science politique professé à l’Université de Montpellier (1889-1890)*, Paris, A. Fontemoing, 1899, p. 351. La citation suivante est à la même page.

<sup>2</sup> M. Foucault, *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 28. On peut penser aussi à la défiguration du nom propre, en particulier chez Bataille : « J’écris pour effacer mon nom » (cité in F. Warin, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l’infini*, Paris, P. U. F., 1994, p. 316).

repreons toujours ici les expressions ricœuriennes : t. III, p. 358), l'« instruisent » moins qu'elles ne le défont<sup>1</sup>. C'est ainsi que tous les méta-récits sont mis à mal – le grand récit du salut (« J'ai dit : Dieu. Je veux la liberté dans le salut »), celui du progrès (« à la science, et en avant ! »), de même que les *personae* que constituent les figures historiques (« Je me voyais devant une foule exaspérée [...]. Comme Jeanne d'Arc ! ») et légendaires (« une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or ») : figures et récits sont convoqués et révoqués avec une très grande rapidité, sans que jamais ne se construisent un sens ou une référence stables.

L'ipséité – définie par Ricœur comme le « soi-même refiguré par l'application réflexive des configurations narratives » (t. III, p. 355) – achoppe donc devant l'impossibilité de faire converger les lignes de fuite des récits en un *grand récit* unitaire. Ceci vaut à l'échelle de l'individu (Ricœur prend l'exemple des histoires de cas psychanalytiques, où la vie configure une ipséité en devenant récit : « un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même » : t. III, p. 357) mais également à l'échelle collective (la « communauté se constitu[e] dans [son] identité en recevant tels récits qui deviennent pour elle [son] histoire effective » : t. III, p. 356). Dans la *Saison*, une telle « refiguration » est mise en échec à tous les niveaux :

a) Du côté de l'individu, les récits ne se recomposent pas en une « histoire cohérente et acceptable » (t. III, p. 356), et l'aventure ne conduit pas à une (ré)solution, mais plutôt à un surcroît d'étrangeté, selon la formule déjà citée de « Délires, I » : « comme ça te paraîtra drôle (...) ce par quoi tu as passé ». Dans cet énoncé de l'Époux infernal, parole effectivement dia-bolique si le diable est étymologiquement l'artisan de la *séparation*, la biographie est désignée comme reste, déchet, réel inappropriable. L'histoire ne produit pas une subjectivation mais une monstruosité, une chose qui n'a pas de nom mais seulement un pro-nom, « ça »<sup>2</sup>.

b) Du côté de la communauté, le conflit des récits – colonisés et colonisateurs, races damnées et races triomphantes, etc. – ne saurait non plus se réduire. La séparation insiste, sans résolution dialectique possible : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière » (R, 250). Dans « Mauvais sang », l'idée et le mot de « race » fonctionnent comme opérateurs de non-homogénéisation, la « race » est une sorte d'antidote à la « nation : « le peuple, comme on dit, la

---

<sup>1</sup> Sur cette impossibilité d'être « instruit » par le récit, et la dimension inintelligible de l'histoire dans *Une saison en enfer*, voir C. Saminadayar-Perrin, « “Je suis de race inférieure”. Historiographie du Moi dans *Une saison en enfer* », in *Littératures*, n° 60, 2009 (pp. 199-216), p. 201 : « Les paradigmes anciens ne permett[ent] plus de penser le présent, sinon sous la forme du ressassement et de l'aliénation », et p. 210 : « “Mauvais sang” organise ainsi la dérouté de tous les systèmes narratifs et cognitifs susceptibles de rendre le devenir intelligible : la notion de race n'amène ni le concept d'évolution, ni l'idée d'un antagonisme dialectique ».

<sup>2</sup> Sur la question du sujet du récit et de l'« identité narrative » (Ricœur) dans l'écriture de la folie, voir les remarques de P. Champion dans *Nerval. Une crise dans la pensée, op. cit.*, pp. 52-55.



raison ; la nation et la science » (R, 248)<sup>1</sup>. L'incise perfide (« comme on dit ») sert une stratégie violemment nominaliste qui dissout les grands récits de la modernité européenne en les faisant apparaître dans leur statut de simples mots (ce « comme on dit » fait songer à l'ironie destructrice de *L'Innommable* de Beckett : « S'ils m'avaient dit *ce qu'il faut que je dise*, [...] je le dirais forcément, tôt ou tard »<sup>2</sup>), mots qui plus est effondrés, carcasses auxquelles plus personne ne croit, « vieilles énormités crevées », pour reprendre une expression de la lettre à Demeny. Contre la « nation » de Renan – « principe spirituel, résultant des complications profondes de l'histoire, (...) famille spirituelle »<sup>3</sup> –, la « race » a pour fonction poétique et stratégique de permettre l'affirmation d'une pluralité tensionnelle et déchirée, c'est-à-dire sans transcendance : les « complications de l'histoire » ne sont plus subsumées par un principe unificateur. Comme le dit Foucault au sujet du XVIII<sup>e</sup> siècle : « le discours de la guerre des races » fonctionne comme une véritable « contre-histoire »<sup>4</sup>. Il ne s'agit donc pas d'un discours « raciste » au sens du XIX<sup>e</sup> (et du XX<sup>e</sup>) siècle<sup>5</sup> – à savoir : de la naturalisation et de l'ethnisation biologique de dominations politiques de fait – mais d'une tentative de ruiner les simplifications du grand récit humaniste occidental, dont Rimbaud met

<sup>1</sup> Sur la notion de « race » chez Rimbaud, voir les analyses historiques très éclairantes de C. Saminadayer-Perrin dans son article « «Je suis de race inférieure». Historiographie du Moi dans *Une saison en enfer* », art. cit. Les analyses que nous avançons ici proposent quelques précisions sur les enjeux historico-politiques de la notion dans *Une saison en enfer* et sur sa fonction politique à l'intérieur du discours poétique rimbaldien, du point de vue de la destruction de la généalogie et de la mise à mal du récit.

<sup>2</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 82, nous soulignons. Voir aussi Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, II, § 12 : « Chaque jour, les mains jointes, j'élèverai vers toi les accents de mon humble prière, *puisqu'il le faut* » (éd. J.-L. Steinmetz citée, p. 173, nous soulignons).

<sup>3</sup> E. Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, conférence donnée à la Sorbonne le 11 mars 1882, Paris, Calmann-Lévy, 1882, p. 27.

<sup>4</sup> M. Foucault, « *Il faut défendre la société* », cours au Collège de France de 1975-1976, éd. M. Bertani et A. Fontana, Paris, Seuil-Gallimard, 1997, en particulier, p. 57. Sur la fonction de la « race » dans une telle « contre-histoire », voir notamment pp. 57 *sqq.*

<sup>5</sup> Contrairement à ce qu'affirme A. Badiou dans son étude sur Rimbaud, « L'interruption », in Coll., *Le millénaire Rimbaud*, Paris, Belin, 1993, pp. 131-155. À propos de la question de la race dans *Une saison*, voir M. Richter, « *Race et sang* dans *Une saison en enfer* », in *Ps*, n° 8, sept. 1991, pp. 53-63. Sur la distinction que nous posons ici entre deux types de discours sur la race, confondus à tort par A. Badiou, voir M. Foucault, « *Il faut défendre la société* », *op. cit.*, p. 57 : « Vous avez pu croire que j'ai entrepris, la dernière fois, de vous faire l'histoire et l'éloge du discours raciste. Vous n'avez pas eu tout à fait tort, à ceci près toutefois : ce n'est pas tout à fait du discours raciste que j'ai voulu faire l'éloge et l'histoire, mais plutôt du discours de la guerre ou de la lutte des races. Je crois qu'il faut réserver l'expression de « racisme » ou de « discours raciste » à quelque chose qui n'a été au fond qu'un épisode, particulier et localisé, de ce grand discours de la guerre ou de la lutte des races. (...) [L]e discours raciste n'a été [que] la reprise (...), à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, du discours de la guerre des races, une reprise de ce vieux discours, déjà séculaire à ce moment-là, en des termes socio-biologiques, à des fins essentiellement de conservatisme social et, dans un certain nombre de cas au moins, de domination coloniale ». Voir également à ce propos *ibid.*, pp. 67 et 70-73. – Sur les discours de la « race » à l'époque de Rimbaud, voir notamment M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op. cit.*, ch. 14 (pp. 279-313).

en valeur les points aveugles, les non-dits et la violence : violence coloniale<sup>1</sup> (« Démocratie »), oculo-centrique (« *À quatre heures du matin, l'été...* », « Après le déluge »), phallico-centrique (« Antique »), logocentrique (« Mauvais sang »). Foucault écrit encore : « Contrairement à ce que la philosophie et le droit ont voulu faire croire, la vérité et le *logos* ne commencent pas là où cesse la violence »<sup>2</sup> ; si « le discours historique de type romain pacifie la société, justifie le pouvoir, fonde l'ordre », au contraire « le discours [de la guerre des races] déchire la société et ne parle de droit juste que pour déclarer la guerre aux lois »<sup>3</sup>. C'était aussi, à différents titres, la leçon de Marx, de Nietzsche – mais également de Rimbaud. Pour ce dernier, comme pour le Nietzsche d'*Aurore* et de la *Généalogie de la morale*, l'histoire n'est pas raison, mais déraison. La dimension anti-dialectique de l'histoire telle que conçue par les contre-histoires étudiées par Foucault s'appliquerait parfaitement au Rimbaud de la *Saison* :

Au principe de l'histoire, (...) une série de faits bruts. (...) Un entrecroisement de corps, de passions et de hasards : c'est cela qui, dans ce discours, va constituer la trame permanente de l'histoire et des sociétés. Et c'est simplement au-dessus de cette trame de corps, de hasards et de passions, de cette masse et de ce grouillement sombre et parfois sanglant, que va se bâtir quelque chose de fragile et de superficiel, une rationalité croissante, celle des calculs, des stratégies, des ruses ; celle des procédés techniques pour maintenir la victoire, pour faire taire, apparemment, la guerre, pour conserver ou renverser les rapports de force. (...) La brutalité, mais la brutalité qui est aussi du côté de la vérité. La vérité va donc être du côté de la déraison et de la brutalité, la raison, en revanche, du côté de la chimère et de la méchanceté : tout le contraire, par conséquent, du discours explicatif du droit et de l'histoire jusque-là<sup>4</sup>.

Lorsqu'on lit la conférence de Renan sur l'idée de nation, conférence prononcée dix ans après la rédaction d'*Une saison en enfer*, on constate que les principes sur lesquels l'historien fonde son concept de « nation » sont analogues à ceux qui définissent pour Ricœur le « sujet du récit », à savoir l'assomption d'un « passé » comme « sien », sous l'égide du présent vivant de la « volonté ». Selon Renan, la première chose qui constitue cette « âme » qu'est la nation est en effet d'un côté « la possession en commun d'un riche legs de souvenirs », et de l'autre « le consentement actuel (...), la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis »<sup>5</sup>. Renan cite à ce propos le chant de la Sparte antique : « Nous sommes ce que vous fûtes ; nous serons ce que vous êtes »,

---

<sup>1</sup> Pour une approche non biographique de la question coloniale chez Rimbaud, voir l'article récent de S. Harrow, « “Je suis de race inférieure de toute éternité” : Towards a Postcolonial Reading of Rimbaud », in *The Modern Language Review*, vol. CXI, n° 4, oct. 2016, pp. 956-974.

<sup>2</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>5</sup> E. Renan, *op. cit.*, p. 28 (la citation suivante est à la p. 29). Sur la place de la « continuité » dans l'histoire officielle, voir Foucault, *op. cit.*, p. 58.

qui est selon lui « l'hymne abrégé de toute patrie ». De ce point de vue, on pourrait dire que « Mauvais sang » est l'anti-chant, c'est-à-dire littéralement la *par-odie*<sup>1</sup>, d'un tel hymne. La généalogie n'y est jamais convoquée que comme brisure, soit l'exact contraire de la continuité renanienne : « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France ! Mais non, rien ». Foucault écrit de même au sujet de la *contre-histoire* qu'elle « dissocie l'unité de la loi souveraine qui oblige, [et] brise la continuité de la gloire »<sup>2</sup>. Chez Rimbaud, l'écriture se fait toujours en haine du passé, et la généalogie dorée du blason aristocratique laisse place à une haine et un atavisme de l'infâme. Les premières lignes de « Mauvais sang » semblent récrire par anticipation le « Nos ancêtres les Gaulois... » de Lavis (1887)<sup>3</sup>, mais en dégradant ces ancêtres comme « brûleurs d'herbe (...) ineptes ». Ce faisant, Rimbaud rejoint bien en un sens l'image partiellement négative des Gaulois que se faisait l'histoire officielle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (chez Lavis lui-même notamment : « Ce vaillant n'était pas toujours un bon soldat, [...] il avait de l'ardeur, mais point le calme qu'il faut dans les batailles, et [...], si l'ennemi lui résistait longtemps, le Gaulois se lassait et lâchait prise »<sup>4</sup>), mais au lieu de subsumer cette image dans une grande dialectique historique menant des Gaulois aux Francs puis aux Français, « Mauvais sang » *annule* pour ainsi dire les siècles de civilisation entassés pour revenir à zéro et enter sa généalogie mythique directement du côté de la bassesse (« ma race ne se souleva jamais que pour piller »), du vice (« l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; – oh ! tous les vices... ») et de l'abjection (« assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties »). Nerval, dans « Antéros », proposait une généalogie mythique du sujet lyrique qui l'apparentait à un ensemble de figures de la révolte : chez Rimbaud c'est moins la révolte qui compte (« ... j'ai toujours été de race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller ») que l'*infamie* : « Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme », dit la Vierge folle de l'Époux infernal (R, 260). « La contre-histoire (...) va parler du côté de l'ombre, à partir de cette ombre. (...) Discours de ceux qui n'ont pas la gloire, de ceux qui l'ont perdue, qui se trouvent (...) dans l'obscurité et le

<sup>1</sup> Sur la parodie rimbaldienne comme contre-chant, voir notamment H. Wetzel, « La parodie chez Rimbaud », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 79-90.

<sup>2</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 61.

<sup>3</sup> E. Lavis, « Histoire », in F. Buisson (dir.), *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1887, première partie, t. I (pp. 1264-1272), p. 1265. Voir aussi l'expression « Nos pères les Gaulois... » (*Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1878 [10<sup>e</sup> édition], livre I<sup>er</sup>, ch. 1, p. 10, « Résumé »). Sur ces questions, voir S. Citron, *Le mythe national*, Paris, 1989, rééd. Éditions de l'Atelier, 2008 (en particulier les pp. 31-45 sur Lavis : « Théologie. La France, être incréé »). À propos des Gaulois en particulier, voir aussi M. Foucault, « *Il faut défendre la société* », *op. cit.*, leçons des 11 et 18 février 1976, pp. 101-148.

<sup>4</sup> E. Lavis, article « Histoire », in *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 1265 b.

silence »<sup>1</sup>, ajoute Foucault. Le contre-récit refuse toute imposition d'une *commune mesure*, imposition qui était l'effet et l'objectif principaux de l'histoire officielle. De ce point de vue, la conclusion de la troisième section de « Mauvais sang » est sans appel : « j'ai horreur de la patrie », et *Une saison en enfer* dans son ensemble, depuis le prologue jusqu'aux errances de « L'impossible », se présente comme un anti-hymne national. Lavisse voulait que l'histoire et son enseignement soient littéralement un chant, le *carmen* – l'historien dit « poésie » – d'une assomption identitaire qui soit une communion mystique avec les grandes figures nationales :

Il y a dans le passé le plus lointain une poésie qu'il faut verser dans les jeunes âmes pour y fortifier le sentiment patriotique. Faisons-leur aimer nos ancêtres les Gaulois et les forêts des druides, Charles Martel à Poitiers, Roland à Roncevaux, Godefroi de Bouillon à Jérusalem, Jeanne d'Arc, Bayard, tous nos héros du passé, même enveloppés de légendes (...).

La poésie rimbaldienne, elle, travaille donc à défaire ce chant-là. Poésie inversée, tête bêche, elle opère une transformation grinçante de l'hymne en horrible parade : hurlement du fou furieux (« je hurlerai dans les rues »<sup>2</sup>) ou mascarade surjouée et grotesque (« Je m'y habituerai. Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur ! »<sup>3</sup>) : le chant s'abîme dans la cacophonie. Plus particulièrement, le *hurlement* apparaît comme un contre-hymne, dans un passage où la généalogie ne conduit pas à une identité mais à une *désidentité*<sup>4</sup> – « 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 : tu verras, je hurlerai dans les rues ».

En détruisant l'hymne national, « Mauvais sang » dissout également le récit de la « patrie », qui lui est corrélatif. L'idéologie nationale, on l'a vu, sert toujours à construire des continuités – « On montrera (...) l'unification de la France par le progrès *continu* de l'autorité royale »<sup>5</sup>, insiste Lavisse – des généalogies, des héritages (« Les Romains qui vinrent s'établir en Gaule étaient en petit nombre. Les Francs n'étaient pas nombreux non plus [...]. Le fond de notre population est

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 62. Plus bas, Foucault propose une prosopopée de la contre-histoire, de l'histoire de la lutte des races : « Nous n'avons pas, derrière nous, de continuité ; nous n'avons pas, derrière nous, la grande et glorieuse généalogie où la loi et le pouvoir se montrent dans leur force et dans leur éclat. Nous sortons de l'ombre, nous n'avons pas de droits et nous n'avons pas de gloire, et c'est précisément pour cela que nous prenons la parole et que nous commençons à dire notre histoire » (*ibid.*).

<sup>2</sup> L'Époux infernal à la Vierge folle, « Délires, I », R, 260.

<sup>3</sup> « Mauvais sang ». Ce sont les derniers mots de la section (R, 253).

<sup>4</sup> J. E. Jackson parle quant à lui d'*identité négative* à propos de la description des « ancêtres gaulois », et de « différence » de l'identité du sujet (*Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001, respectivement pp. 164 et 165).

<sup>5</sup> E. Lavisse, article « Histoire », in *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1268 a, nous soulignons.

donc resté gaulois. Les Gaulois sont nos ancêtres »<sup>1</sup>), et toute histoire officielle est toujours orientée selon un « axe généalogique » (Foucault)<sup>2</sup>, qui est l'axe syntagmatique du récit lui-même. En ce sens, tout récit est toujours en même temps un *méta*-récit, un « piège » (selon l'expression de Louis Marin<sup>3</sup>) ou machine à fabriquer de la continuité : « Les expéditions des Gaulois seront une *matière à récits* », dit nettement Lavissee à propos de l'enseignement de l'histoire dans les écoles primaires<sup>4</sup>. Briser une telle continuité implique donc de couper court au *principe de récit* lui-même, tant il est vrai que c'est précisément au récit qu'incombe la charge de produire ces continuités.

La folie s'identifie donc à la déconstruction de la généalogie et de ses continuités, qu'elles soient biologiques, narratives, historiques, etc. Comme l'avaient déjà montré Deleuze et Guattari en s'appuyant sur les analyses par Pierre Klossowski des dernières lettres de Nietzsche<sup>5</sup>, « Mauvais sang » opère une sorte de dé-généalogie de l'histoire, où le délire devient une libération par rapport à l'identité elle-même, l'épreuve d'intensités, l'« intense franchissement des seuils de l'histoire », « prodigieuse migration, (...) devenir-femme, (...) devenir-scandinave et mongol »<sup>6</sup>. Plus récemment, François Noudelmann a montré, dans *Pour en finir avec la généalogie*, à quel point les pensées de la filiation étaient toujours hantées par le vertical, la continuité et la représentation. Noudelmann donne l'exemple d'une certaine pensée contemporaine conservatrice, identifiant la perte des cadres traditionnels de la généalogie – en particulier l'effacement de la figure du père – et la folie : « S'appuyant sur Aristote et sur Freud, [Pierre] Legendre montre que les sujets doivent –

<sup>1</sup> *La première année d'histoire de France : cours moyen, de 9 à 11 ans*, Paris, Armand Colin, 70<sup>e</sup> édition, 1906, p. 26. M. Detienne a montré dans deux ouvrages à quel point était ancrée dans la culture française cette idée – qu'il qualifie de « mythidologique » – selon laquelle la France préexisterait à elle-même. L'idéologie nationale revient à une pétition de principe qui repose sur le postulat suivant, par définition jamais questionné : la France existait avant la France (voir *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Paris, Seuil, 2003 et *L'identité nationale, une énigme* [2008] rééd. Gallimard, 2010). En relisant Lavissee, on constate en effet que cette idée est omniprésente : « leur pays [des écoliers] s'appelait, il y a deux mille ans, la Gaule » (« Histoire », art. cité, p. 1265 a), « autrefois notre pays s'appelait la Gaule et les habitants s'appelaient les Gaulois » (*Histoire de France : cours élémentaire, op. cit.*, livre I<sup>er</sup>, ch. 1, p. 1, chapeau) ; et un peu plus loin dans le même manuel, plus clairement encore : « Dans la suite, la Gaule changea de nom. Elle s'appela la France » (*ibid.*, ch. 2, p. 14). M. Detienne montre bien comment, de Lavissee et Barrès à Fernand Braudel et jusqu'aux thèses du conseil scientifique du Front national, c'est cette idéologie qui, *mutatis mutandis*, se perpétue.

<sup>2</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 58 : « L'axe généalogique racontait l'antiquité des royaumes, ressuscitait les grands ancêtres, retrouvait les exploits des héros fondateurs des empires ou des dynasties. Dans cette sorte de tâche généalogique, il s'agit de faire que la grandeur des événements ou des hommes passés puisse cautionner la valeur du présent, transformer sa petitesse et sa quotidienneté en quelque chose, également, d'héroïque et de juste. Cet axe généalogique de l'histoire (...) doit dire l'ancienneté du droit ; il doit montrer le caractère ininterrompu du souverain et, par conséquent, montrer par là la force indéracinable qu'il possède encore dans le présent ».

<sup>3</sup> L. Marin, *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

<sup>4</sup> E. Lavissee, « Histoire », art. cité, p. 1265 b.

<sup>5</sup> Sur *Une saison en enfer* et les lettres de la folie de Nietzsche, voir plus bas notre chapitre 5.

<sup>6</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'anti-Œdipe, op. cit.*, p. 102. Voir à ce propos l'article de Y. Frémy, « “Toutes les formes de folie...” ». La folie dans *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*, Rennes, P. U. R., novembre 2009, pp. 293-304.

faute de quoi ils sombrent dans la folie – reconnaître l'ordre et la hiérarchie des générations, et suivre la transmission des places par identification et représentation »<sup>1</sup>. Dans *Une saison en enfer*, on aurait un geste exactement inverse : ce n'est pas que la folie menacerait le sujet qui s'affranchit de la généalogie – la folie est au contraire ce qui *rend possible* une libération du « je » par rapport à toute généalogie. Lorsque Rimbaud écrit « je suis une bête, un nègre » (R, 250), « je suis de race inférieure de toute éternité » (249), « je suis de race lointaine, mes pères étaient Scandinaves » (260), « 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 » (250), etc., l'invention d'une multiplicité diffracte l'identité du *je* au lieu de l'ancrer dans une structure de « transmission », « identification » et « représentation » (pour reprendre les termes de F. Noudelmann). Cendrars s'en souviendra, dans *Moravagine* :

Mes oreilles tintent. Ma langue pèle. Je fais des efforts pour parler. Je crache  
une dent, la dent du dragon.  
Je ne suis pas de votre race. Je suis du clan mongol qui apporta une vérité  
monstrueuse (...) Je suis impassible comme un tyran<sup>2</sup>.

George, patient psychotique de Maud Mannoni, délire « races et continents » comme le sujet de « Délires, II » (R, 263). Il parle ainsi à sa psychanalyste : « Je suis tombé malade par le problème algérien. (...) Ils m'ont adopté comme frère de race. J'ai le sang mongol »<sup>3</sup>, comme s'il se souvenait des mots de l'Époux infernal, « je veux devenir hideux comme un Mongol ». Le même patient poursuit : « À ce titre, j'ai valeur de noblesse. J'ai voulu reproduire à la Martinique. À la Martinique, j'ai été recueilli par les Mongols et allaité au sein avec du lait payé, ça m'a permis de vivre ». George dit encore : « J'ai mené une vie de loup », comme le sujet de « Mauvais sang » qui « a vécu partout » (R, 247), et affirme : « Je m'appelle Payote. Je descends de la généalogie des Gaulois ». Le sujet est affolé – au double sens de *fou* et de *affollata* qui signifie en italien bondé (de *folla*, foule) – par une généalogie proliférante, finissant par détruire la possibilité de toute généalogie. Pour reprendre une formule de Guattari et Deleuze : « Des communications transversales entre lignes différenciées brouillent les arbres généalogiques »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> F. Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 19 (voir toute l'Introduction et *passim*).

<sup>2</sup> B. Cendrars, *Moravagine*, Paris, Grasset, 1926, rééd. « Les cahiers rouges », p. 49.

<sup>3</sup> Georges, patient de trente ans cité dans M. Mannoni, *Le psychiatre, sou « fou » et la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1970, p. 96. Toutes les citations suivantes sont à la même page.

<sup>4</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, Paris, Minuit, 1980, p. 18.

C'est donc l'identité même du « je » qui apparaît ainsi éclatée dans l'« antigénéalogie »<sup>1</sup> rimbalde. Ainsi, et quoique Ricœur souligne bien la dimension précaire, non totalisable et toujours en question, de ce qu'il appelle l'*identité narrative* – elle ne « cesse de se faire et de se défaire » écrit-il (t. III, p. 358), elle est moins une solution que « le titre d'un problème » –, on constate que c'est la structure même d'une telle identité que Rimbaud défait. *Une saison en enfer* cherche à en finir avec l'identité, et non plus à la poser, fût-ce comme « un problème ». Comme le souligne Julia Kristeva à propos des rapports entre sujet, narration et désir,

... la trame narrative est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable (...), le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures...<sup>2</sup>

Comme l'identité éclate, donc, le récit se défait. C'est pourquoi le traitement réservé au « récit » dans la *Saison* apparaît comme une véritable récusation. Car si, comme le note Ricœur (t. I, p. 108), malmener le genre qu'on emprunte est toujours possible – on crée ainsi un nouveau genre, comme le roman par exemple s'est peu à peu distingué du récit merveilleux en en violant les codes –, la contestation du *principe même* de « concordance-discordance » est beaucoup plus radicale : s'en prendre à une dimension aussi profonde du récit, c'est attaquer le principe de la narrativité en tant que tel. On peut se demander, écrit Ricœur, si une telle contestation, « érigée en schisme, ne signifie pas la mort de la forme narrative elle-même » (t. I, p. 108). En effet, dans ce cas, ce n'est plus *une forme* de récit – par exemple, la structure médico-narrative du récit de crise, ou la construction scolaire et idéologique du récit national – que l'on récuse, mais bien la *possibilité* même de tout récit en général<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous reprenons le néologisme de Guattari et Deleuze, *ibid.* : « Le rhizome est une antigénéalogie ». Sur l'importance de cette dimension chez Rimbaud, voir notamment P. Laforgue, « “Mauvais sang”, ou l'histoire d'un damné de la terre », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., pp. 251-264 et C. Saminadayar-Perrin, « “Je suis de race inférieure”. Historiographie du Moi... », art. cit. Sur l'éclatement de l'identité chez Rimbaud, voir les références bibliographiques donnée ci-dessus dans notre Introduction.

<sup>2</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 165-166.

<sup>3</sup> Pour un point de vue tout à fait différent sur la narrativité chez Rimbaud, voir l'article de J.-L. Steinmetz, « Rimbaud et le roman », in *Ps*, colloque n° 2, *Rimbaud à la loupe* (colloque de Cambridge), 1990, pp. 81-92. Sur les enjeux de la narrativité dans la prose rimbalde, voir également : P. Hamon, « Narrativité et lisibilité, essai d'analyse d'un texte de Rimbaud », in *Poétique*, n° 40, nov. 1979, pp. 453-464 et N. Wing, « The Autobiography of Rhetoric – On Reading *Une saison en enfer* », in *The Limits of Narrative*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1986, pp. 78-95 et 142-143.

Dans *Une saison en enfer*, ce n'est donc plus un type de récit mais *le* récit qui se trouve défait<sup>1</sup>. Si l'on en croit Walter Benjamin, cet effondrement du récit chez Rimbaud rejoint une évolution historique plus globale : le philosophe allemand, dans *Poésie et révolution*, parle de « déclin » de « l'art de raconter » dans les sociétés occidentales<sup>2</sup>. Le narratif comme mise en forme de l'histoire est frappé d'un soupçon qui le mine. Le problème posé ici s'inscrit ainsi dans un contexte qui dépasse largement celui de l'esthétique – c'est une évolution historique, ou plutôt *épocale*, au sens de Heidegger.

### III. B. 3. Les brouillons de « Délires, II » : « alchimie » et entropie

Pour écrire mon roman :  
(...) Ne pas dire les raisons, les mobiles – tout est stupéfiant – Tout divague et tâtonne.

(Jules Laforgue)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cette brisure du récit remonte très loin dans la production rimbaldienne. Yoshikazu Nakaji insiste, à propos du texte d'enfance « Le soleil était encore chaud... » sur la dimension d'interruption, de « brisure interne du récit » (« Rimbaud autoportraitiste », in Hitoshi Usami, éd., *Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*, actes du colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006 [pp. 165-176], p. 169).

<sup>2</sup> Voir D. Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>3</sup> J. Laforgue, *Feuilles volantes*, fragment 15, in L, III, 934.



Dans certains cas, cette mise à mal du récit se joue aussi au niveau génétique. Dans le passage des brouillons au texte final, Rimbaud a parfois effacé ou transformé les articulations du texte, rendant ainsi l'architecture de la narrativité textuelle de plus en plus problématique. C'est vrai en particulier du feuillet « *Enfin mon esprit...* », qui est la première version connue de « Délires, II » (ou plus précisément, la première version de la deuxième partie et de la fin de cette section de la *Saison*). On a souvent remarqué que le texte final de « Délires, II » est plus *concis* que le brouillon<sup>1</sup> (par exemple, à propos des « sophismes de la folie » : « je pourrais les redire tous, et d'autres, et bien d'autres, et d'autres » devenant « je pourrais les redire tous » ; ou encore : « un hasard sinistre et doux, un énervement, un errement » devenant simplement « un énervement »). Mais ce n'est pas là une description suffisante de ce qui se joue dans le passage au texte final : pour rendre compte de la différence entre l'ébauche et la version définitive, il nous semble qu'il faudrait – en reprenant une expression de Pierre-Marc de Biasi au sujet de Flaubert<sup>2</sup> – parler d'une véritable « élaboration du problématique » dans le travail du texte rimbaldien. P.-M. de Biasi définit une telle élaboration comme la production d'un « indécidable » selon un « travail que l'on peut suivre (...) dans les brouillons » (p. 73). Le problématique est une syncope du récit, plus précisément la « neutralisation » par l'écriture de tout élément « pouva[nt] jouer le rôle de médiation narrative » (pp. 77-78). Laforgue rêvait de son côté d'une telle écriture en prose, où médiations et explications seraient suspendues, comme on le voit dans la citation placée en épigraphe de cette section – « pour écrire mon roman », note le jeune poète, « Ne pas dire les raisons, les mobiles ». Tout doit donc être comme *immotivé* (comme chez Baudelaire lu par Laforgue : poésies « sans raison »<sup>3</sup>), « tout est stupéfiant – Tout *divague* » (L, III, 934, nous soulignons).

<sup>1</sup> De même pour le passage du brouillon au texte final de « Mauvais sang » : voir par exemple A. Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 21 : « Le texte imprimé est plus court. Rimbaud l'a rendu elliptique. Des phrases entières ont disparu ».

<sup>2</sup> P.-M. de Biasi, « L'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », in *Flaubert à l'œuvre*, éd. R. Debray-Genette, Paris, Flammarion, 1980, pp. 69-102. L'article montre comment fonctionne, génétiquement, l'effacement des relations causales et téléologiques dans le cas particulier de l'écriture du conte chez Flaubert. L'article dégage trois aspects : « élaboration de l'indécidable (la médiation narrative des coïncidences) », « insertion de l'inassignable (prise et rejet des greffes parodiques) » et « représentation spéculaire de sa propre régie (élément métasymbolique) » (p. 71). C'est surtout le premier de ces aspects (qui, développé aux pages 72-88 de l'article, occupe la plus grande partie de l'étude de Biasi) qui retiendra ici notre attention à propos de la génétique du texte de « Délires, II ».

<sup>3</sup> J. Laforgue, notes sur Baudelaire, in « Critique littéraire » : L, III, 172.

Cette « élaboration du problématique » se marque par l'atténuation, entre le brouillon et le texte publié de la *Saison*, des marques logiques, chronologiques, temporelles, actantielles, etc. qui d'ordinaire organisent la textualité d'un récit<sup>1</sup>. Le tableau suivant regroupe toutes les différences significatives<sup>2</sup> entre la version de l'ébauche et la version du texte publié :

	Leçon de l'ébauche (F° 2 et 3)	Leçon définitive (« Délires, II. Alchimie du verbe », <i>Une saison en enfer</i> , Bruxelles, 1873)
1	... mon esprit devin [ <i>lacune de plusieurs mots</i> ] de (Londres ou de [ <i>Par add. interl.</i> ] Pékin, ou Ber <i>biffé</i> )	[Passage supprimé.]
2	Général, roi, disais-je, (...) s'il reste un vieux canons [ <i>sic</i> ] sur tes [ <i>créneaux corrigé en remparts</i> ], qui dégringolent, bombarde les hommes avec des [ <i>mottes corrigé en monceau sic</i> ] de terres sèches [ <i>sic</i> ]...	« Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche (...) »
3	[Je portais des vêtements de toile. <i>biffé</i> ]	[Phrase supprimée.]
4	Le [ <i>soleil biffé</i> ] [ <i>souverain add. interl.</i> ] [ <i>descendait vers corrigé en donnait</i> ] [ <i>la corrigé en une</i> ] merde [ <i>dans la vallée add. interl.</i> ], au centre de la terre, le	Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon !

<sup>1</sup> P. Brunel le remarquait déjà dans son édition de la *Saison* : si c'est certes « encore “une histoire” que “Délires II” » dans la mesure où « le récit est fait pour relier ce qui était discontinu », cependant « l'analyse montre un curieux manque de rigueur dans l'enchaînement des indications temporelles (...) Rimbaud a d'ailleurs renoncé à certaines des précisions qui apparaissaient dans l'ébauche (“Un mois de cet exercice”) et la brutalité de la rupture efface le *decrecendo* initialement prévu (“cela s'est passé peu à peu”) » (P. Brunel, éd. d'*Une saison en enfer* citée, p. 305). Il est nécessaire de dire ici que cette différence entre le brouillon et le texte final n'est pas aussi marquée dans le cas des autres brouillons, « *Oui, c'est un vice que j'ai...* » (premier état des sections 4 et 8 de « Mauvais sang » ; R, 281-281) et « Fausse conversion » (premier état de « Nuit de l'enfer » ; R, 282-283).

<sup>2</sup> Nous ne donnons donc pas *toutes* les variantes, ce qui serait fastidieux et inutile pour ce que nous nous proposons de faire ici, à savoir étudier ces différences du seul point de vue du retrait de la narrativité et de la « lisibilité ». – Toutes les lectures du manuscrit sont données ici dans l'exacte transcription qu'en proposent Aurélia Cervoni et André Guyaux aux pages 283-286 de l'édition de référence.

	[son nid <i>add. interl.</i> mou[che]ron enivré à la pissotière de l'auberge isolée, amoureux de la bourrache, [et qui va se fondre au soleil] (...)	
5	[J'ai <i>corrigé en</i> Je] réfléchis aux [bêtes <i>corrigé en</i> bonheur] des bêtes (...)	(...) j'enviais la félicité des bêtes (...)
6	(...) [l'araignée [romantique <i>corrigé en</i> faisait] l'ombre romantique envahie par l'aube opale <i>biffé</i> ] (...)	[Passage supprimé.]
7	Heureux [le sommeil <i>add. interl.</i> la taupe, sommeil de toute la Virginité !	(...) les taupes, [qui représentent] le sommeil de la virginité !
8	À cette [période c'était <i>biffé</i> ] C'était ma vie éternelle, non écrite, non chantée, (...)	[Passage supprimé.]
9	(...) quelque comme la Providence [les lois du monde, l'essence <i>add. interl.</i> ] à laquelle on croit (...)	[Passage supprimé.]
10	Après [ <i>un mot non déchiffré</i> <i>corrigé en</i> ces] nobles minutes, [vint <i>corrigé en</i> stupidité] complète.	[Passage supprimé.]
11	[les hallucinations [ <i>étaient</i> <i>corrigé en</i> tourbillonnaient] trop <i>biffé</i> ]	[Passage supprimé.]
12	Un mois de cet exercice : (...)	[Passage supprimé.]
13	J'avais bien autre chose à faire que de vivre.	[Passage supprimé.]
14	Les hallucinations étant plus vives, (...) la terreur (...) venait. Je faisais des sommeils de plusieurs jours (...)	Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours (...)
15	Je voyageai un peu. J'allai au Nord : (...)	Je dus voyager (...)
16	[Je voulus reconnaître là <i>add.</i> <i>interl.</i> ] toutes mes odeurs féodales, bergères, sources sauvages.	[Passage supprimé.]
17	(...) l'anneau magique dans l'eau lumineuse (...)	[Passage supprimé.]
18	J'avais été damné par l'arc-en- ciel et les [magies <i>corrigé en</i> fées] religieuses ; (...)	J'avais été damné par l'arc-en- ciel.

19	[Quel malheur pitié <i>add. interl.</i> ]	[Phrase supprimée.]
20	Tout cela s'est passé peu à peu.	[Phrase supprimée.]
21	Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style.	[Phrase supprimée.]
22	Maintenant [enfin <i>corrigé en je</i> ] puis dire que l'art est une sottise. [Les <i>corrigé en Nos</i> ] [grands <i>biffé</i> ] (...) poètes art aussi facile : l'art est une sottise. Salut à la bont [ <i>sic</i> ]	Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.

La première chose à remarquer est le nombre d'éliminations auxquelles Rimbaud a procédé lors de la rédaction du texte final : beaucoup des passages cités ont moins été réécrits que simplement abandonnés. L'« élaboration du problématique » est donc bien, avant tout, un travail négatif, de raréfaction. Cette dimension de condensation et de densification a souvent été soulignée à propos du passage des brouillons au texte final de la *Saison*<sup>1</sup>. L'ensemble des modifications que nous avons relevées, dans le passage du brouillon à la version définitive retenue, peuvent être classées en cinq catégories, selon la nature du lien qu'elles oblitèrent, et par conséquent l'articulation qu'elles rendent « problématique ».

#### 1°. Suppression d'indications liées à l'énonciation :

Dans l'occurrence 2, la suppression de la proposition inquit (« disais-je »), couplée à l'adjonction de guillemets (ouvrants et fermants), a pour double conséquence, dans la version finale, un isolement du paragraphe et une très forte incertitude sur son statut : qui parle ici ? L'énoncé n'est plus ancré du côté du sujet lyrique et, du fait de cette disparition du clitique, la série

---

<sup>1</sup> Voir en particulier J. Rivière, *Rimbaud. Le dossier 1909-1915*, éd. R. Lefrère, Paris, Gallimard, 1977, pp. 175-176 (voir aussi p. 174) ; Y. Nakaji, « Ambivalence et rapidité dans l'écriture d'*Une saison en enfer* », in *Dix études sur Une saison en enfer, op. cit.*, pp. 55-66 ; et A. Cervoni, « L'atelier d'*Une saison en enfer*. Étude des "brouillons" » in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009 (pp. 213-238), pp. 214 à 225. Plus généralement sur les avant-textes de la *Saison*, on consultera également A. Guyaux, « Un "prodigieux linguiste" », in *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion et Slatkine, 1991, pp. 11-23 ; D. Ducoffre, « Les ébauches du livre *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud, op. cit.*, pp. 187-197 ; et sur les brouillons de « Délires, II » : Y. Frémy, « *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 127-152.

d'injonctions se tient alors comme un bloc opaque, sans origine déterminable. C'est une sorte de *discours direct libre*, suspendu entre deux vides, voix sans sujet.

Un effet analogue est obtenu (occurrence 4), par le remplacement d'une structure narrative (« Le soleil souverain descendait [...], le moucheron enivré... ») par un énoncé averbal que modalisent fortement l'interjection et les points d'exclamation : « Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon ! »). À nouveau, une structure énonciative reconnaissable (récit au passé) est remplacée par un énoncé qui est ici non seulement non prédicatif (puisqu'il s'agit d'une phrase averbale) mais inassignable en termes de locuteur : bloc de parole lyrique sans ancrage syntaxico-énonciatif.

## 2°. Suppression d'indications à caractère local :

Si on appelle « lieu » la coprésence d'éléments dont les rapports sont fixés par un emplacement *fixe*, par opposition à l'« espace » qui correspondrait à un devenir et une transformation – une « dynamique des lieux » selon l'expression de Michel de Certeau<sup>1</sup> – le passage du brouillon à la version finale de « Délires, II » apparaît, au moins dans deux occurrences, comme un abandon de l'idée de lieu au profit d'un espace problématique.

Le désoriente constamment son lecteur. Ainsi l'indication d'orientation par excellence, celle du point cardinal, est-elle biffée dans l'occurrence 15, « Je voyageai un peu. J'allai au Nord » devenant simplement « Je dus voyager ».

De même les toponymes de métropoles mondiales, « de Londres ou de (...) Pékin, ou Ber[lin] » (occ. 1), sont effacés de la version définitive – où la seule indication de villes arrive beaucoup plus tard et surtout de manière beaucoup plus vague : « dans les plus sombres villes » (R, 268). Cette version définitive ne comporte d'ailleurs plus aucun toponyme proprement géographique, les seuls lieux mentionnés étant simplement topiques (« sur la mer », « aux confins du monde ») ou mythologiques (« la Cimmérie »).

Le *lieu*, en tant que rapport de coexistence fixe entre des éléments stables a donc laissé la place à un *espace* lisse, et semé de « tourbillons » (R, 268), beaucoup plus difficile à déchiffrer, véritable « route de dangers » (*ibid.*) pour la lecture. C'est un espace défini seulement négativement, à savoir par l'éloignement (ainsi dans l'utilisation absolue du verbe « voyager », « Je dus voyager », qui démarque peut-être le célèbre paragraphe de la fin de *L'Éducation sentimentale*,

---

<sup>1</sup> Voir M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, U. G. E., 1980, ch. IX, « Récits d'espaces ».

« Il voyagea ») : « *Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises* » (« Larme »). Ce poème, « Larme », anticipe de ce point de vue l'espace littéralement *raréfié* d'« Enfance, IV » : « L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! » (espace qui n'est pas si loin du plateau vide de *Godot* quelques décennies plus tard, la scène post-apocalyptique de Beckett et son arbre malingre rappelant la fin de cette *Illumination* : « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant »).

### 3°. Suppression d'indications à caractère temporel :

Les repères de temps subissent eux aussi une érosion méthodique, qui rend le texte de la version finale plus lacunaire au point de vue narratif et plus flou dans ses contours : pensons par exemple à la suppression des groupes prépositionnels phrastiques à valeur temporelle aux occurrences 8 (« À cette [période] c'était... » n'apparaît pas dans le texte publié) et 10 (« Après [ces] nobles minutes... »<sup>1</sup>). Deux indications – typiques du discours romanesque aussi bien que du compte rendu médical –, la mention de durée « un mois » (occ. 12) et la précision de tempo « peu à peu » (occ. 20), ne se retrouvent pas dans le texte publié. La version finale, une fois de plus, apparaît donc nettement plus lapidaire : au lieu d'une double situation dans le temps – « *Un mois* de cet exercice : *À présent* je crus (...) Ma santé s'ébranla » –, le texte donne l'événement dans son effraction abrupte : « Ma santé fut menacée ». Quant à la phase ultime de la crise, la précision « Tout cela s'est passé peu à peu » qui en décomposait la brusquerie en une série de paliers *vraisemblables*, a elle aussi disparu. Le texte ne se soucie pas d'un vraisemblable qui serait celui du « récit ».

### 4°. Suppression d'indications culturelles<sup>2</sup> :

Les allusions culturelles participent d'ordinaire à la construction de la signification, en ce qu'elles permettent d'ancrer certains éléments du texte (personnages, comparaisons, métaphores,

---

<sup>1</sup> Dans le cas de cette occurrence 10, on a en fait une succession d'effacements qui montrent à l'œuvre, sous nos yeux, l'élaboration du problématique rimbaldien. En effet, la première leçon, avant biffure sur le manuscrit, donne « Après quelques minutes, vint la stupidité complète ». Rimbaud a ensuite corrigé le brouillon en remplaçant le verbe inchoatif et semi-causal *venir* par une simple virgule, marquant ainsi une discontinuité et une absence d'explication : « Après quelques minutes, stupidité complète ». Enfin, troisième et dernière étape, la biffure de tout ce passage, qui n'apparaît plus dans le texte final.

<sup>2</sup> P.-M. de Biasi parle, au sujet de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, de « retravail de la greffe parodique » sous la forme d'une « tentative de problématisation par suppression et atténuation », parfois par réduction à un « minimum en-deçà duquel il n'y aurait plus du tout [d'allusion culturelle] », même latente (art. cit. pp. 96-97).

citations) dans une encyclopédie préexistante, commune au lecteur et au texte. La suppression de telles indications participe donc de la construction du « problématique ».

Notons tout d'abord que certaines allusions religieuses sont atténuées ou supprimées : si la « croix consolatrice » demeure, ce n'est pas le cas de la majuscule à « Virginité » (occ. 7), qui pouvait orienter vers une référence à Marie, ni de l'adjectif « religieuse » dans le passage mentionnant l'arc-en-ciel (dès lors, « magies religieuses » ayant disparu du texte définitif, l'allusion possible à l'arc-en-ciel comme symbole de l'alliance de Dieu et de la Création dans l'Ancien Testament<sup>1</sup> s'en trouve obscurcie). Il faut enfin examiner la possible référence au Dieu du monothéisme dans l'apostrophe déjà citée, « Général, roi, disais-je... » (occ. 2). Dans le brouillon, le vocatif « roi », placé en apposition à « général », orientait la lecture du côté d'une référence religieuse, par exemple au Dieu-roi<sup>2</sup> vengeur et destructeur de l'Ancien Testament, ce qui est accentué par la précision « les hommes » en position d'objet direct (« Général, roi, disais-je, [...] bombarde les hommes »). Le texte pouvait alors consoner avec la réécriture de l'avant-dernier vers de « Larme », par laquelle la version de 1872, « Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares », est devenue, dans la version d'*Une saison en enfer* : « Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares »<sup>3</sup>. Mais la suppression du vocatif « roi » efface cet écho, et avec lui l'assurance pour le lecteur qu'il faille accorder au passage un sens strictement religieux. Plus important encore, la précision « Je portais des vêtements de toile », qui pouvait s'interpréter comme une identification aux ordres mendiants, et plus particulièrement sans doute à saint François (on pense à « Enfance, IV » : « Je suis le saint, en prière sur la terrasse »), a été elle aussi biffée du texte final<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Brunel, dans son édition de la *Saison* (éd. cit., p. 289), cite à ce propos la *Genèse*, 9, 9 *sqq.* Voici la traduction de Lemaître de Sacy : « Voici le signe de l'alliance que j'établis pour jamais entre moi et vous, et tous les animaux vivants qui sont avec vous : / Je mettrai mon arc dans les nuées, afin qu'il soit le signe de l'alliance que j'ai faite avec la terre. / Et lorsque j'aurai couvert le ciel de nuages, mon arc paraîtra dans les nuées ; / et je me souviendrai de l'alliance que j'ai faite avec vous et avec toute âme qui vit et anime la chair (...) » (vv. 12-15).

<sup>2</sup> Voir par exemple Psaume 47, v. 9 : « *Regnavit Deus super gentes, Deus sedit super sedem sanctam suam* ».

<sup>3</sup> Signalons ici la possibilité que ce vers soit un souvenir d'un passage de Flavius Josèphe cité dans *Les Misérables* d'Hugo (livre I) : « ... Après son souper, [M. Myriel] causait pendant une demi-heure avec mademoiselle Baptistine et madame Magloire ; puis il rentra dans sa chambre et se remettait à écrire, tantôt sur des feuilles volantes, tantôt sur la marge de quelque in-folio. Il était lettré et quelque peu savant. Il a laissé cinq ou six manuscrits assez curieux ; entre autres une dissertation sur le verset de la Genèse : *Au commencement l'esprit de Dieu flottait sur les eaux*. Il confronte avec ce verset trois textes ; le verset arabe qui dit : *Les vents de Dieu soufflaient* ; Flavius Josèphe qui dit : *Un vent d'en haut se précipitait sur la terre* ; et enfin la paraphrase chaldaique d'Onkelos qui porte : *Un vent venant de Dieu soufflait sur la face des eaux* » (*Les Misérables*, tome I<sup>er</sup>, livre I<sup>er</sup>, chapitre V, Paris, Pagnerre, 1862, p. 47). D. Millet-Gérard renvoie quant à lui à « l'illustration hivernale de la puissance divine dans le Psaume 147 », dont il cite le verset 6 (Lemaître de Sacy) : « Il envoie sa glace divisée en une infinité de parties », *Mittit crystallum suum sicut buccellas* (« L'Évangile en enfer », in A. Guyaux, éd., *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 259-279).

<sup>4</sup> La proximité entre Rimbaud et saint François revêt d'autres aspects encore. On sait que le saint se roulait parfois dans les ordures pour s'humilier (ce qui l'a parfois, du reste, fait prendre par certains praticiens de la médico-

Les autres références supprimées dans le passage au texte définitif sont littéraires ou artistiques. Ainsi d'une allusion probable à Wagner (occ. 17 : « l'anneau magique dans l'eau lumineuse »<sup>1</sup>), ou de la mention – hugolienne ? – de l'« ombre (ou araignée) romantique » (occ. 6). Se trouve également biffée la mention du monde de la pastorale – « Je voulus reconnaître là toutes mes odeurs féodales, bergères, sources sauvages » –, que celle-ci soit à comprendre comme référence médiévale (« féodales ») ou classique (« bergères »), voire aux deux en même temps (les « sources sauvages », si on prend l'adjectif dans son sens étymologique qui le renvoie à la forêt, pouvant à la limite désigner le Lignon de *L'Astrée*, associant haut Moyen Âge et bergerie XVII<sup>e</sup> siècle).

À nouveau, la sécurité herméneutique de l'*allusion* – qui est toujours culturelle, donc partage d'un commun – est refusée au lecteur.

5°. Suppression d'indications à fonction explicative – motivations psychologiques, indications subjectives, marques causales, etc. :

Sont volontiers effacées les notations d'ordre causal en général : P.-M. de Biasi parle au sujet de Flaubert de « blocs d'écriture (...) ajustés au point de figurer un seul bloc [mais qui] fondent cependant leur coïncidence, l'un contre l'autre, sur du vide » (p. 78). Dans « Les hallucinations étant plus vives, (...) la terreur venait » (occ. 14), le participe présent à coloration causale (ou du moins permettant un certain cadrage logico-temporel, à la manière d'un ablatif absolu) articulait la première partie de la phrase à la seconde, et ainsi un symptôme à un autre, le premier engendrant le second. Or, dans la version finale, non seulement le premier symptôme a disparu du récit, mais la structure grammaticale elle-même s'est altérée et l'on passe de la syntaxe (*étant...venait*) à la parataxe : « Ma santé fut menacée. La terreur venait ». Cette brisure et cette

---

histoire pour un psychotique). Or l'ordure est très importante pour Rimbaud, des « Poètes de sept ans » à « Délires, I » en passant par la fameuse formule de la lettre du 13 mai 1871 à Izambard, « je m'encrapule le plus possible », formule qui a notamment retenu l'attention d'A.-E. Berger dans son livre sur Rimbaud (*Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ vallon, 1992) et où l'on entend, étymologiquement, le fait de se rouler dans la merde (voir à ce propos la lettre à Delahaye de « Parmerde, Jumphe 1872 » : « C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse par la vertu de cette sauge des glaciers, l'absomphe ! Mais pour, après, se coucher dans la merde ! » : R, 369). Le sujet lyrique fait également écho à la vie itinérante et précaire des franciscains : « Je me traînais dans les ruelles puantes » (brouillon de « Délires, II » : R, 283-284), « J'aurais voulu le désert crayeux » (R, 284), « je cassais des pierres sur des routes balayées toujours » (*ibid.*).

<sup>1</sup> Une hypothèse plausible est que Rimbaud ait supprimé cette allusion car elle redoublait un passage de « Nuit de l'enfer », quelques pages plus haut dans la *Saison* : « Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? ». (L'allusion au Niebelung n'est pas dans le brouillon « Fausse conversion », mais il est vrai que cette ébauche correspond à la première moitié de « Nuit de l'enfer », alors que la référence au *Ring* de Wagner arrive dans la seconde.)



discontinuité sont confirmées par le sémantisme du verbe *tomber*, qui remplace *faire* : « Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours » (occ. 14, leçon du texte publié, nous soulignons).

On remarque également la fréquente disparition des marques linguistiques de subjectivité (au sens le plus large : modalisation du discours par le locuteur). Les effets de modalisation par des adverbes appréciatifs sont fréquemment supprimés dans le retravail du brouillon : c'est le cas par exemple lorsque se trouve biffée la phrase « Les hallucinations tourbillonnaient trop » (occ. 11), qui de fait n'apparaîtra plus dans le texte publié ; l'adverbe *trop*, supprimé constituait un indice d'évaluation, donc de subjectivité. On peut penser aussi de ce point de vue à l'occurrence 19, également biffée *in extremis* : « Quel malheur pitié... ». L'utilisation de verbes épistémiques (*croire que, s'imaginer que, etc.*), caractéristique du roman et de toute narration rétrospective en général, est pour la même raison en déclin du brouillon au texte définitif – ainsi « je crus avoir trouvé raison et bonheur » (phrase qui en tant que telle pourrait sembler extraite d'un texte autobiographique apologétique, par définition écrit rétrospectivement depuis le point de vue de la sagesse acquise, par exemple les *Confessions* d'Augustin) devient « Enfin, ô bonheur, ô raison... » : à nouveau l'assurance rétrospective est gommée au profit de l'intensité immédiate d'un affect. Pour la même raison sans doute, « J'avais bien autre chose à faire que de vivre » (occ. 13), manière analytique et peut-être rétrospectivement sarcastique (on y remarque à nouveau, en effet, l'emploi de l'imparfait augustinien : *Amabam amare, etc.*) de parler du passé, disparaît du texte final. C'est enfin le cas des derniers paragraphes du brouillon (occ. 21 et 22), beaucoup plus assurés que les lignes correspondantes dans le texte publié : « Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style », « Maintenant [je] puis dire que l'art est une sottise ». Le didactisme des formules laisse place à une certaine brièveté lapidaire : « Je sais maintenant saluer la beauté ».

L'étude de l'écart entre le brouillon et le texte final de « Délires, II » révèle donc l'élaboration d'une certaine forme d'illisibilité. L'altération des liens logico-narratifs, des structures discursives, etc. s'apparente à une sorte d'« alchimie » *inversée* qu'on serait tenté d'appeler une entropie, travail de raréfaction du texte de base, et de désorganisation du schéma discursif premier, ou du moins attendu. Or, au-delà de cet aspect génétique, c'est tout le texte de la *Saison* qui travaille à défaire certains principes de la logique narrative, en particulier l'idée de causalité, toujours déjouée par une écriture qui semble effacer causes et motifs pour faire venir les faits dans

leur matité assignifiante<sup>1</sup> : « *Me voici* sur la plage armoricaine » (R, 249, nous soulignons). Le texte va jusqu'à mettre en scène sa propre hétérogénéité, en soulignant le caractère accumulatif de sa progression : « *Ah ! encore* : je danse le sabbat dans une rouge clairière... » (R, 248, nous soulignons) ; ceci correspond à ce que P.-M. de Biasi appelle, à propos de *La Légende de saint Julien l'hospitalier*, l'« enchaîn[ement] de deux moments hétérogènes et successifs selon l'ordre (...) d'une contiguïté qui s'impose dans son immédiateté problématique »<sup>2</sup>. Cette dimension de discontinuité met ici en crise le « sens » lui-même, entendu comme ordonnancement, logique interne cohérente. La dimension narrative – au sens le plus large de l'idée de « narratif » – est en effet le principe de tout discours « sensé », selon l'acception logique du mot « sens ». Le sens est agencement logique d'éléments, assignation d'un ordre rationnel au sein de ce qui est apparemment hétérogène. Le sens est en ce sens narratif dans sa définition même. Comme le soulignent Greimas et Courtès au sujet de la notion textuelle de narrativité,

sous l'apparence d'un narré figuratif, [Propp, Dumézil et Lévi-Strauss] ont révélé l'existence d'organisations plus abstraites et plus profondes, comportant une signification implicite et régissant la production et la lecture de ce genre de discours. La narrativité est ainsi apparue progressivement comme le principe même de l'organisation de tout discours narratif (...) *et non narratif*<sup>3</sup>.

Dès lors, « les structures (...) narratives régissent les structures discursives » elles-mêmes. « La narrativité généralisée, libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits », peut en ce sens être considérée comme « le principe organisateur de tout discours »<sup>4</sup>. Transgresser la narrativité comme le fait Rimbaud constitue donc un travail aux limites du sens et du texte, à la frontière entre le lisible et l'illisible. Comment lire un texte qui transgresse la textualité elle-même ? Si on considère donc, avec les linguistes, que le « récit » – au sens transcendantal – est le principe de raison des textes, si le caractère sensé d'un discours dépend de la narrativité, *Une saison en enfer*

<sup>1</sup> P.-M. de Biasi parle au sujet de Flaubert de « problématisation par ellipse » (art. cit., pp. 72 sqq.) et décrit celle-ci comme le fait qu'« un intervalle narratif manque ou se brouille, de telle façon qu'entre A et B, la relation devienne finalement indécidable et inassignable » (p. 72).

<sup>2</sup> Art. cit., p. 73.

<sup>3</sup> A.-J. Greimas et J. Courtès, « Narrativité (*Narrativity*) », in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Paris, Hachette, 1993 (pp. 247-250), p. 248 a-b, nous soulignons. Car « de deux choses l'une : ou bien le discours n'est qu'une simple concaténation de phrases (...) ou bien il constitue un tout de signification, un acte de langage sensé et comportant sa propre organisation, son caractère plus ou moins abstrait ou figuratif étant lié à des investissements sémantiques de plus en plus forts et à des articulations syntaxiques de plus en plus fines » (248 b).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 249 b. Sur les enjeux de cette narrativité du discours – ou de cette logicité du narratif – dans la médecine spécifiquement, voir F. Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », art. cit., p. 83.

apparaît comme une crise générale de la textualité<sup>1</sup>, et l'écriture que Rimbaud y invente comme l'effort proprement in-sensé de créer une forme radicalement nouvelle de « discours » – ou plutôt, comme on l'a dit au chapitre précédent, d'anti-discours.

C'est dire que chez Rimbaud, contrairement à ce qui se passe par exemple chez un Valéry tel que lu par Dominique Combe<sup>2</sup>, la récusation du narratif – le critique parle aussi d'« exclusion du narratif »<sup>3</sup> – n'est pas dogmatique-éthique : c'est une véritable *déconstruction*, c'est-à-dire un travail de sape opéré de l'intérieur, « contre » le récit bien sûr, mais « tout contre ». On voit en particulier que, chez Rimbaud, la mise à mal du narratif n'est articulée à aucun *principe*, aucun dogme esthétique ou éthique : nul projet, chez Rimbaud, de « poésie pure », par exemple (pour reprendre le titre valéryen du deuxième chapitre de *Poésie et récit*<sup>4</sup>). Il n'y a pas chez Rimbaud de « coup de force »<sup>5</sup> du poète contre la poésie narrative, car il s'agit moins d'une question générique que d'une question linguistique : le texte travaille à s'éloigner non d'un *genre littéraire* mais du récit comme « catégorie “transversale” susceptible, au plan linguistique, de caractériser aussi bien la prose – littéraire ou non – que la poésie »<sup>6</sup>.

La folie de l'écriture est donc le point où se brise la narrativité. Silla Consoli ou Norma Backes Tasca définissent justement le discours schizophrénique comme altération du récit, voire

---

<sup>1</sup> En ce sens, il faudrait mettre en rapport cette crise avec une autre, plus large, affectant le sens et la narrativité en général dans le dernier tiers du siècle. Julia Kristeva et Uri Eisenzweig, entre autres, en ont souligné les enjeux. Chez Mallarmé par exemple, cette crise revêt de multiples aspects. On en retiendra pour l'instant deux, tous deux du côté langagier de la crise. D'abord, l'impossibilité de *réalisme* au sens linguistico-philosophique, impossibilité qui sanctionne une brisure irrémédiable entre mots et choses : « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres » (« Crise de vers », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 210). Le second aspect est justement, comme chez Rimbaud, l'effondrement de la croyance au récit – selon la formule célèbre qui apparaît dans la préface du *Coup de dés* : « on évite le récit ». Le récit est du côté du *muthos*, alors que le poème se passe de ce dernier, trop pris dans le piège de la mimésis. La crise du récit a donc partie liée avec une méfiance généralisée vis-à-vis de la représentation. À l'époque, cette méfiance touche aussi bien la littérature – chez Mallarmé, Flaubert, mais aussi Laforgue et Rimbaud – que l'économie – le papier-monnaie, si important pour Mallarmé, Laforgue ou Verlaine (voir notre ch. 5) – ou la politique – en particulier du côté de la proposition anarchiste, dont U. Eisenzweig rappelle que les enjeux sont fondamentalement ontologiques : refus de toute médiation représentative (aux niveaux sémantiques, politiques, etc.), quête d'une transparence négative et négatrice, et plus généralement ruine de la croyance dans la dimension narrative de la vérité (voir U. Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, op. cit., pp. 69-150).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 15-21.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 7, ch. I, et *passim*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 33. Le récit, comme le montre D. Combe (pp. 37-38), est un genre du discours, et non pas un genre littéraire (ou genre « second »).

« récit impossible »<sup>1</sup>, et Bruno Tritsmans remarque, dans son livre sur Nerval, qu'on peut considérer la folie « comme l'une des formes les plus radicales de la crise du récit »<sup>2</sup>. La folie du texte correspond chez Rimbaud au point où se défait le récit, non plus seulement au niveau du phénotexte, mais à celui du génotexte lui-même<sup>3</sup>. En minant, au-delà de la *narration* de surface, la structure profonde qu'est la *narrativité* textuelle – c'est-à-dire la textualité tout court, s'il est vrai que « les structures narratives peuvent être définies comme constitutives du niveau profond du procès sémiotique »<sup>4</sup> – le poème rimbaldien trace une voie nouvelle<sup>5</sup>.

## « Œuvre » et « chanson » : de l'œuvre à l'absence d'œuvre

---

<sup>1</sup> N. Backes Tasca, « La schizophrénie ou le récit impossible », art. cit., voir en particulier p. 129. Voir également S. Consoli, « Le récit du psychotique », in J. Kristeva et M. Ribettes (éds.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 36-76.

<sup>2</sup> B. Tritsmans, *Écritures nervaliennes*, Tübingen, Günther Narr Verlag, 1993, p. 4.

<sup>3</sup> Nous empruntons ce couple théorique à Julia Kristeva : voir *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, ch. 8, « L'engendrement de la formule » (pp. 217-310), pp. 217-228. Sur ces deux concepts, voir pp. 224-225, où le *géno-texte* est défini comme étant non pas l'« autre scène » mais « l'ensemble des autres scènes » (p. 222) du texte. M. Murat a raison de remarquer que le livre s'éloigne de tout genre constitué, il s'agit bien d'une « prose (...) livrée à elle-même, sans cadres d'intelligibilité, sans préceptes de cohérence argumentative, de vraisemblance narrative » (*L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 430). J.-P. Corsetti note quant à lui : « Le texte [d'*Une saison en enfer*] semble démonter chaque mécanisme narratif et procéder à l'éclatement des structures de genre » (« Voyages en enfer. Métamorphose et quête », in J.-L. Steinmetz, éd., *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre, 22 octobre 1991, Paris, Tallandier, 1992 [pp. 43-57], p. 49).

<sup>4</sup> Greimas et Courtès, *op. cit.*, pp. 249-250.

<sup>5</sup> Meschonnic écrit que « ... l'œuvre (au sens absolu : l'œuvre forte, forme-sens), ne "remplit" pas une forme pré-déterminée, préexistante, elle la crée » : *Pour la poétique, I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 45.

Mal informé celui qui se crierait son propre  
contemporain (...).

(Stéphane Mallarmé)<sup>1</sup>

L'écriture des « délires » rimbaldiens saisit donc la folie à l'aide de cadres narratifs et discursifs qui, très vite, se révèlent poreux : instable, la structure de l'inscription est gagnée par une prolifération qui brouille les niveaux temporels, énonciatifs et rhétoriques. Pour reprendre une célèbre distinction foucauldienne, on pourrait dire que la *Saison*, tout en prenant les apparences d'un discours *sur* la folie, se révèle bien souvent être un discours *de* la folie<sup>2</sup> : la rhétorique satanique étant comme on l'a vu une rhétorique perverse<sup>3</sup>, le discours protéiforme de la prose infernale fera volontiers mine d'être l'un alors qu'il est l'autre<sup>4</sup>. Le mot de « Délires » qui intitule les sections centrales du texte joue d'une telle ambiguïté entre écriture de la folie et écriture sur la folie : ce titre est-il thématique, impliquant que ces deux sections *parlent de* délires (discours sur la folie) ? ou plutôt rhématique, auquel cas ces textes *sont* eux-mêmes des délires (discours de la folie) ? Le fait

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « Quant au Livre – L'action restreinte », in *Divagations, Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 217.

<sup>2</sup> Voir M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, en particulier la première préface du livre – Paris, Plon, 1961, pp. I-XI, reprise in *Dits et écrits*, éd. cit., t. I, texte n° 4 (pp. 187-195), p. 188 : « Au milieu du monde serein de la maladie mentale, l'homme moderne ne communique plus avec le fou. (...) De langage commun, il n'y en a pas, ou plutôt il n'y en a plus ; la constitution de la folie comme maladie mentale, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dresse le constat d'un dialogue rompu, donne la séparation comme déjà acquise, et enfonce dans l'oubli tous ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se faisait l'échange de la folie et de la raison. Le langage de la psychiatrie, qui est monologue de la raison *sur* la folie, n'a pu s'établir que sur un tel silence ». Le livre de Foucault, du moins tel que le présente sa première préface, ambitionne de « laisser parler, d'eux-mêmes, ces mots, ces textes qui viennent d'en-dessous du langage... » (*ibid.*, p. 194). Sur les ambiguïtés de cette distinction, et les problèmes qu'elle pose, voir aussi J. Derrida, « Cogito et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Paris, Minuit, 1967, pp. 51-97 et M. Serres, *Hermès I. La communication*, Paris, Minuit, 1968, p. 168.

<sup>3</sup> Nous empruntons à M. Murat cette idée d'une « rhétorique de Satan » dans *Une saison en enfer* : voir *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 379 et note 16.

<sup>4</sup> Sur les allers-retours entre discours *de* et *sur* la folie en littérature, voir notamment, outre les études déjà citées plus haut : M. Jeanneret, *La lettre perdue*, *op. cit.*, pp. 7-11, 67-70 (théâtre de la folie et théâtre sur la folie), 112-113 (sur l'échec de l'écriture sur la folie à maîtriser la folie) et 225 *sqq.* et S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, pp. 62-63 et 66-67. À propos de ces enjeux chez Rimbaud spécifiquement, voir Y. Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, p. 175 sur Foucault et Derrida, ainsi que p. 165, n. 27.

que cette ambiguïté soit irréductible – et Steve Murphy remarque à juste titre que « le commentaire censément distancié et lucide de ces “délires” est lui-même habité par le délire »<sup>1</sup> – montre à quel point le poème est ce qui toujours problématise la lecture, la met en abyme et la déplace, « jouant de bons tours » non seulement à « la folie », mais au lecteur. La parole est bien laissée au délire – « Écoutons maintenant... » –, entraînant une crise de l’auctorialité<sup>2</sup>.

Or, Rimbaud avait déjà souligné les enjeux d’une telle crise deux ans auparavant, lorsqu’il opposait « chanson » et « œuvre » dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871 : « La chanson est si peu souvent l’œuvre, c’est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur »<sup>3</sup>. L’auctorialité poétique est mise en tension par l’émergence d’un chant neutre, voix sans nom ni origine qui vient fendre le sujet et inscrire au cœur de l’œuvre l’absence d’œuvre. Le tort des romantiques est selon Rimbaud d’avoir cru au « moi » : ce qui intéresse néanmoins le jeune épistolier dans leur écriture est que cette dernière engage – malgré eux, en quelque sorte – une *autre* poétique et une autre pratique du « moi ». Comme on va le voir (et Benjamin Fondane l’avait déjà souligné dans *Rimbaud le voyou*), ce passage de Rimbaud est retors, et le jeune poète ne semble faire appel à la notion d’inspiration que pour mieux la déconstruire – puisque le poète « se *fait* voyant » par un ensemble de techniques de soi qui s’apparentent à une véritable torture. De même, symétriquement, il paraît convoquer l’idée d’un « travail » mais la récuse également : le poète est celui qui ne « travaille » pas<sup>4</sup> mais « *se* travaille ».

L’interprétation de la formule « la chanson est si peu souvent l’œuvre... » divise les commentateurs. Faut-il comprendre (selon l’interprétation de M. Murat<sup>5</sup>, S. Murphy<sup>1</sup>, etc.) que

---

<sup>1</sup> S. Murphy, « Une naïveté désarmante (et bien armée) », in *Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer*, op. cit., p. 27.

<sup>2</sup> Cette idée d’un discours *de* la folie implique en même temps un affolement du discours – mise à mal de la syntaxe, des codes, des genres, etc. Une telle écriture de la folie en tant qu’instabilité générale du texte poétique fera l’objet de notre cinquième chapitre. On se concentre dans les lignes qui suivent sur les enjeux du « discours *de* la folie » du point de vue de l’auctorialité.

<sup>3</sup> R, 343. Sur la différence irréductible entre œuvre et chanson chez Rimbaud, et les enjeux de cette différence, voir J.-L. Steinmetz, « Le chant traverse l’identité », in *Minute d’éveil. Rimbaud maintenant*, op. cit., pp. 39-50. – Plus généralement, sur l’opposition entre « chanson » et « œuvre » chez Rimbaud, voir : B. Fondane, *Rimbaud le voyou, et l’expérience poétique* (1933), éd. M. Carassou, Bruxelles, Complexe, 1990, Chapitres inédits : VIII-1 ; G. Schaeffer, commentaire des *Lettres du voyant*, Genève et Paris, Droz-Minard, 1975, pp. 158-159 ; G. Thinès, *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*, Lausanne, L’Âge d’homme, 1989, ch. VII, « Une saison contre l’éternité » (pp. 226-259) ; Yamazaki Fuyuta, « Le “langage universel” selon Rimbaud » dans *Rimbaud au Japon*, actes du colloque « Arthur Rimbaud, un siècle d’errance », Sendai, nov. 1991, éd. J. Perrin, Villeneuve-d’Ascq, P. U. de Lille, 1992, pp. 57-66 ; S. Murphy, « Logiques du “Bateau ivre” », in *Littératures*, n° 54 (« Rimbaud dans le texte », éd. Y. Reboul), 2006, pp. 25-86.

<sup>4</sup> On se souvient de la lettre envoyée à Izambard deux jours plus tôt (« travailler, maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève » : R, 339), et de « *Qu’est-ce pour nous, mon cœur...* » : « Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux » (230).

<sup>5</sup> M. Murat, communication personnelle.

Rimbaud en appelle à une poésie qui ne soit plus chanson mais, enfin, *œuvre*, « pensée (...) comprise du chanteur » ? Ou au contraire (c'est, cette fois, l'interprétation de B. Marchal<sup>2</sup>, et déjà avant lui de B. Fondane<sup>3</sup> ou de A. Kittang<sup>4</sup> par exemple) que l'erreur des « imbéciles » est de réduire la poésie à l'« œuvre » sans voir que cette dernière est constamment débordée par la « chanson », qu'elle est nécessairement irréductible à la « compréhension » de celui qui chante ? Il semble plutôt que le passage mette en tension les deux aspects : loin de rabattre la poésie d'un côté ou de l'autre de l'alternative, Rimbaud dit ici que la poésie est toujours une mise en tension de l'œuvre par la chanson. La poésie ne relève pas du *moi*, et en cela elle n'est pas, ni ne peut être, « œuvre » pure et simple. Et en tant qu'aventure du *sujet* au-delà du moi, elle est nécessairement une confrontation à la folie ou à ses confins. Dans le chapitre de Montaigne qu'Izambard affirme avoir entendu Rimbaud citer, on trouve déjà l'idée d'une déprise du poète par rapport à sa propre parole : « il luy faut certes quitter la maistrise, et preeminence en la parlerie »<sup>5</sup>. L'œuvre est toujours perturbée par la chanson, cette « symphonie » qui perce depuis les tréfonds du sujet. La poésie est orchestration de cette chanson qui déborde ce qui est « compris du chanteur ». Si l'œuvre est le résultat de l'art, la chanson est une certaine *absence d'œuvre*, une choralité qui excède le moi écrivain et « fait son remuement dans les profondeurs »<sup>6</sup>.

Il ne s'agit donc pas d'assimiler la poésie à la transparence d'un dire entièrement compris du poète, ni davantage – à l'autre extrême – de la réduire à l'opacité absolue d'une « chanson » en quelque sorte pythique, mais plutôt de comprendre que Rimbaud lance dans ce passage une

<sup>1</sup> S. Murphy, art. cit., p. 39 : « Le poète n'a que la chanson, le voyant parviendra à l'œuvre » (voir les pp. 37-40 de l'article). Voir aussi S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., pp. 10-11.

<sup>2</sup> B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 81 : ce qui est remis en cause par Rimbaud « c'est le cartésianisme classique autant que l'illusion romantique du moi, tandis que surgit, des profondeurs de l'être, une chanson étrange qui n'est plus "comprise du chanteur" ». Bonnefoy insiste aussi sur cet aspect, en particulier dans le chapitre de *Rimbaud par lui-même* consacré aux chansons de 1872 (chapitre intitulé « Absolu et parole » : dans la réédition au sein du volume *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, pp. 123-150).

<sup>3</sup> B. Fondane, op. cit. : « Le poète n'est pas un faiseur, un technicien (...) Il ne fait pas que *rimer* la pensée de tout le monde ; il existe aussi une *pensée chantée* irréductible aux lois de la raison et qui fait vis-à-vis d'elle figure de paradoxe. Les Grecs avaient raison ; (...) le poète (...) est un instrument à travers qui des forces obscures s'expriment, il est inspiré, il est souvent étranger à ce qu'il dit ; la chanson est si peu souvent l'œuvre ! » (pp. 285-286).

<sup>4</sup> A. Kittang, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen et Grenoble, Universitetsforlaget et P. U. de Grenoble, 1975, pp. 44-45, notamment la n. 22 p. 44 qui parle de « parallélisme évident (...) entre, d'une part, la notion d'un Moi-Poète rétréci, clos, aveugle, "égoïste", se proclamant faussement l'auteur de ses vers, et, d'autre part, cette "pensée chantée et comprise du chanteur" – pensée parfaitement *reconnue* par son auteur, donc prise dans les filets de la Ressemblance ».

<sup>5</sup> Montaigne, *Essais*, III, 9, éd. P. Villey, Paris, P. U. F., rééd. 1999, t. III, p. 995 ; cette phrase se trouve juste avant le passage qu'aurait cité Rimbaud selon Izambard (« le poète assis sur le trépied des muses... ») : voir notre ch. 1.

<sup>6</sup> Dubuffet écrit qu'« une œuvre d'art n'a d'intérêt (...) qu'à la condition qu'elle soit une projection très immédiate et directe de ce qui se passe dans les profondeurs d'un être » (*L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 102).

réflexion sur la disjonction entre le sujet parlant et le contenu de son dire. L'intérêt de la formulation est justement d'empêcher de choisir entre les deux côtés de l'alternative – chanson *ou* œuvre –, plus : de récuser cette alternative comme fallacieuse. Des *deux* côtés de la poésie, il y a du chant, c'est-à-dire l'impossibilité d'une certaine coïncidence. Lorsque Jules Lemaître écrivait de Verlaine qu'« il y a quelque chose d'involontaire et de profondément déraisonnable dans sa poésie » – et Lemaître précisait son grief en introduisant justement le terme de *chanson* : « Il n'exprime presque jamais des moments de conscience pleine, ni de raison entière. C'est à cause de cela souvent que sa chanson n'est claire (si elle l'est) que pour lui-même »<sup>1</sup> –, il nommait sans le vouloir une dimension qui pour Rimbaud est essentielle à la poésie elle-même : le fait que quelque chose y échappe à ce que le sens commun appelle « volonté » et « raison ». Le texte n'est pas le produit du *moi* (voulant et pensant) mais – pour détourner une formule de Proust, qui n'est pas si loin ici – d'un *autre moi*. C'est-à-dire qu'il est moins dû à un « moi » qu'à une sorte de troisième personne qui traverse et déborde le « chanteur ». Nulle concession, par conséquent, aux doctrines de l'inspiration, mais nul pas non plus vers une sorte de néo-classicisme valéryen qui voulût que l'écriture soit le déploiement d'une géométrie de la volonté. Il ne s'agit pas, dans cette formule de la lettre à Demeny, d'une opposition binaire entre ce qu'est la poésie et ce qu'elle n'est pas, et Rimbaud ne propose pas que la poésie *soit* ceci à l'exclusion de cela : la poésie participe à la fois de la chanson et de l'œuvre, elle est en elle-même la mise en crise de l'auctorialité et de la maîtrise par l'absence et la déprise.

Moreau de Tours, on l'a vu, parlait des glossolalies comme d'un « jargon incompréhensible pour tout le monde, et même pour l'orateur lui-même »<sup>2</sup>. Rimbaud déplace les enjeux de l'écriture en rappelant qu'un tel décentrement du sujet par rapport à son dire n'est ni contingent ni – moins encore – pathologique, mais propre à l'idée même de poésie. La pensée « comprise du chanteur » est une part, et non le tout, de la poésie. La poésie ne peut jamais se confondre parfaitement avec l'« œuvre » (au sens où des ensembles mathématiques peuvent être dits se confondre) : elle ne recouvre pas exactement l'« œuvre », car ce qui se joue en elle est de l'ordre de l'œuvre *et* de l'absence d'œuvre, toujours nécessairement œuvre et récusation de l'œuvre à la fois<sup>3</sup>. On comprend

<sup>1</sup> J. Lemaître, « M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents », in *Revue bleue*, Paris, 7 janvier 1888, cité par Lombroso, *L'homme de génie*, 6<sup>e</sup> édition, trad. citée, p. 347.

<sup>2</sup> J.-J. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, *op. cit.*, p. 293 (voir plus haut).

<sup>3</sup> Sur l'absence d'œuvre et la question de la folie, voir les analyses de Foucault, en particulier la première préface de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Plon, 1961), rééd. in *Dits et écrits*, texte cité ; les dernières pages de l'*Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. cit., pp. 555-557 ; la fin de l'article sur les *Dialogues* de Rousseau, art. cit. ; et « La folie, l'absence d'œuvre », art. cit.



mieux dès lors les sarcasmes de Rimbaud, dans la même lettre, contre l'« intelligence borgnesse » de ceux qui se croient les « auteurs » de leurs « produits ». Ceux qui sont « borgnes », en effet, ce n'est pas tant ceux qui ne voient pas que ceux qui *croient voir*. Pour tous ces faux voyants, en réalité borgnes, le texte est une émanation du mythique Moi majuscule :

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 ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs !

La distinction rimbaldienne entre « œuvre » et « chanson » ou absence d'œuvre retrouve alors, de biais, une réflexion du jeune Victor Hugo : « C'est une question, de savoir jusqu'à quel point le chant appartient à la voix et la poésie au poète »<sup>1</sup>. Dans le contexte où elle apparaît chez Hugo – celui d'une méditation sur l'inspiration transcendante –, cette formule s'inscrit bien sûr dans une idéologie romantique du génie et de la possession (ainsi qu'en atteste la suite du texte de *Littérature et philosophie mêlées* : « La composition poétique résulte de deux phénomènes intellectuels, la méditation et l'inspiration. La méditation est une faculté ; l'inspiration est un don. Dans l'inspiration, [l'esprit] obéit. [...] Celui qui nous donne cette force est plus fort que nous »<sup>2</sup>) : cependant, cette problématisation de l'« appartenir » est aussi une réflexion sur l'écart immanent qui creuse l'écrit poétique. Les formules d'Hugo et de Rimbaud mettent toutes deux l'accent sur la *différence* qui creuse la présence à soi de la voix<sup>3</sup>, son appartenance (Hugo : « à quel point le chant appartient à la voix ») : son propre comme sa propriété. Lorsque Rimbaud écrit que « la chanson est si peu souvent l'œuvre », il insiste sur une certaine déhiscence entre le sujet et le poème. Si œuvre implique certes *propriété*, la poésie comporte aussi un certain *inappropriable*, qui est sa part d'absence d'œuvre. Un patient de Krishaber, cité par Littré, déclarait : « Souvent il me semble que je ne suis pas de ce monde. *Ma voix me paraît étrangère* »<sup>4</sup>. Dans la poésie comme dans

---

<sup>1</sup> V. Hugo, « Idées au hasard » (1823-1824), *Littérature et philosophie mêlées*, in *Œuvres complètes*, t. I, *Critique*, éd. A. R. W. James, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 164.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>3</sup> Comme le souligne la phrase précédente dans le texte de Victor Hugo (p. 164) : « Il serait singulier et peut-être vrai de dire que l'on est parfois étranger comme homme à ce que l'on a écrit comme poète. Cette idée paraîtra sans doute paradoxale au premier aperçu. C'est pourtant une question, de savoir jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète ».

<sup>4</sup> É. Littré, « La double conscience. Fragment de physiologie psychique », in *Revue de philosophie positive*, n° 14, Paris, 1875 (pp. 321-336), p. 322, nous soulignons (R. L.-G.) ; Littré donne de nombreux exemples d'énoncés similaires chez d'autres patients (voir p. 324). Les hystériques, contrairement aux « vieux imbéciles » critiqués par Rimbaud, ne se « clament » pas les auteurs de leurs actes ; ainsi Maria, patiente de Janet (P. Janet, *L'état mental des hystériques*, Paris, Rueff, 1893, deux volumes, t. I, *Les stigmates mentaux*, pp. 152-153) : « C'est incompréhensible ce qui se passe, me racontait-elle dès son entrée à l'hôpital ; depuis quelque temps je travaille, ce n'est plus moi qui travaille, ce sont mes mains. Elles n'exécutent pas trop mal, mais sans que j'y sois pour rien.

l'expérience de la folie, quelque chose de la « voix » ne relève plus du *propre* : la propre voix du poète ne lui « appartient » pas tout à fait. Aussi faut-il faire place à la « chanson » comme nécessairement en *excès* sur l'œuvre – et en même temps comme *retrait* par rapport à la possibilité d'une œuvre. Cela ne fait de Rimbaud ni un malade souffrant de double conscience ni un mystique de l'inspiration. Mais sa définition de la poésie s'articule autour d'une résistance à l'« œuvre » en tant qu'appropriation du chant par le chanteur.

C'est également là la manière la plus simple de comprendre le « Je est un autre ». On ne remarque pas assez en effet que, dans la lettre à Demyen, cet énoncé apparaît dans le contexte précis d'une réflexion sur la (possibilité d'une) non-coïncidence du chant et du sujet : « La chanson est si peu souvent l'œuvre (...) Car Je est un autre ». De même, le paragraphe où Rimbaud affirme que « les vieux imbéciles n'[ont] trouvé du Moi que la signification fausse » reprend le « car Je est un autre ». *Je* n'est pas *moi*, car *je* est l'écart entre « je » et « je » – écrit, inscrit, le sujet se trouve déplacé et différé. Écrivant, on est un autre : Janet, dialoguant par écrit avec une patiente hystérique, Lucie, interroge celle qui écrit sur son identité : « Qui cela ? » – cette dernière répond : « Autre que Lucie ». Le sujet qui écrit est « autre » : il n'a d'identité que négative (*autre que...*), et par conséquent n'a pas de nom, ainsi que l'indique expressément la même patiente à la ligne suivante : « [Janet :] Ah bien, une autre personne. Voulez-vous que nous lui donnions un nom ? – [Lucie :] Non ! »<sup>1</sup>.

« Mal informé, prévenait Mallarmé, qui se crierait son propre contemporain » : car le « temps » n'existe pas sur le mode de l'avec, le *cum* de con-temporain : il est toujours creusé par la différence<sup>2</sup>. Pour Rimbaud, mal avisé aussi bien qui se « clam[er]ait l'auteur » de sa « chanson »<sup>3</sup>, autrement dit le contemporain de sa « propre » poésie.

---

Quand c'est fini, je ne reconnais pas du tout mon ouvrage, je constate que c'est bien, mais je me sens tout à fait incapable d'avoir fait cela... » De même, une patiente cataleptique de Despine : « je sais que je fais quelque chose, mais je ne puis dire ce que c'est, je l'ignore absolument » (cit. in Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889, p. 230).

<sup>1</sup> P. Janet, *L'automatisme psychologique, op. cit.*, p. 318. La patiente accepte seulement ensuite, et sous la pression du clinicien, de donner un nom (« Adrienne ») à cette « autre ». Voir aussi Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p. 321 : « La somnambule observée par M. Pitres se rappelle, comme c'est la règle, les événements de son état de veille, mais ne se les attribue pas ; elle parle de la personne éveillée comme d'une personne étrangère, et l'appelle *l'autre*. Même langage chez le personnage subconscient de l'état de veille, qui n'est du reste qu'un personnage somnambulique il parle à la troisième personne du moi normal, qu'il connaît bien, et l'appelle *l'autre* ».

<sup>2</sup> Sur ces questions mallarméennes, voir l'article de Derrida « La double séance », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 217-346.

<sup>3</sup> Le lexique du chant-cri se trouve dans les verbes qu'emploie l'épistolier : « en s'en *clamant* les auteurs », et : « tant d'égoïstes se *proclament* auteurs ».

Absence d'œuvre, disparition du récit, saut dans le vide... : en un sens, les contemporains n'avaient donc pas entièrement tort de voir dans ces nouvelles pratiques poétiques quelque chose qui s'apparente à la folie – « N'importe, c'était une folie ce livre... », écrira Joyce d'*Ulysse*. Le tort des aliénistes et des critiques fut plutôt de rabattre cette « folie » sur une *pathologie* – pathologie du discours, pathologie du poète. L'étiquette de folie referme les textes en les réduisant à une négativité : or si la négativité y est en effet présente, elle est plutôt l'indice, dans le poème, d'un déplacement – d'un travail.

## Chapitre 3. De la folie comme disqualification à la folie comme événement

Détraqué, dites-vous ? Ah ! par rapport à  
Quoi ?

(Jules Laforgue)<sup>1</sup>

Si vous voulez, oui, nous sommes tous  
malades. Mais qu'est-ce qu'une maladie dont  
l'univers vit, qui construit l'univers, à quoi  
personne n'échappe. C'est une santé. La santé  
n'existe pas, mais il y a des santés, santés  
successives, qui sont des fractions de  
maladies, des équilibres instables sur les  
frontières de la pathologie.

(Jean Epstein)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Petites misères de juillet », in *Des fleurs de bonne volonté*, L, II, 164.

<sup>2</sup> J. Epstein, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 212.

# I. Le problème de l'illisible

Et Artaud-Van Gogh, qui a (...) souffert du jugement sous sa forme la plus dure, la terrible expertise psychiatrique.

(Gilles Deleuze)<sup>1</sup>

La « folie » est donc invoquée lorsqu'on ne comprend pas, lorsqu'on se heurte à l'illisible. Elle arrive dans le discours comme une étiquette de défense qui, expliquant tout, n'explique rien. Ce n'est que l'alibi d'une lecture, et même le gage d'une non-lecture<sup>2</sup>. Aussi la folie ne nomme-t-elle jamais que ceci : le fait que les poèmes, en tant que poèmes – toujours poèmes *critiques* au sens de Mallarmé et de Meschonnic<sup>3</sup> –, excèdent les catégories de leurs lecteurs parce qu'ils inventent des catégories encore inconnues. Chaque critique appelle folie la propre limite de sa lecture – ainsi

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 158.

<sup>2</sup> À propos de la prétention de l'étiquette pathologique à tout expliquer, voir la réponse de Blanchot au Dr Fretet dans « Le sommeil de Rimbaud », in *Critique*, Paris, mai 1947 : « Il n'y a certes aucun inconvénient à donner de l'histoire et de l'aventure de Rimbaud une explication par la psycho-pathologie. Mais le docteur Fretet ne se contente pas d'interpréter, il voudrait expliquer. Expliquer tous les aspects d'une existence par un seul de ses aspects (...), c'est là le défaut de son étude (plus sensible encore quand il s'agit de Mallarmé) » (article repris in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 157-165 (la citation se trouve aux pp. 157-158). B. Spackman (*Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*, Ithaca et Londres, Cornell U. P., 1989, p. 9) souligne le fait que le schème de la pathologie « rend la lecture elle-même difficile, voire impossible » (nous traduisons).

<sup>3</sup> Notion développée par Mallarmé dans la Bibliographie des *Divagations*, et reprise par Henri Meschonnic (notamment : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 614 ; et la préface aux *Écrits sur le Livre* de Mallarmé, « Mallarmé au-delà du silence », Paris, Éditions de l'Éclat, 1986). Voir à ce propos G. Dessons, « Le poème critique de la critique », in E. Baneth-Nouailhetas (éd.), *La critique, le critique*, Rennes, P. U. R., 2005, pp. 177-185.

que le dit le narrateur de *La soirée avec Monsieur Teste*, « l'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute »<sup>1</sup> (et d'ajouter : « aussi me suis-je gardé de classer Teste parmi les fous »). Leconte de Lisle regrettait *a posteriori* d'avoir contribué à exclure les textes de Mallarmé de la seconde livraison du *Parnasse contemporain* :

Dierx se recueille et Mallarmé est désolé que ses vers aient été exclus du Parnasse. Pourquoi diable ne les publie-t-on pas ? Pensez-vous franchement que les platitudes inexprimables qu'on entassera dans ce misérable livre puissent être déshonorées par le voisinage de *quelques vers insensés qui ne plairont ni ne déplairont à personne, puisqu'ils sont absolument incompréhensibles*<sup>2</sup>.

« Ne plairont ni ne déplairont à personne » : l'étiquette de discours « insensé » a ici annulé toute question de valeur.

La critique rimbaldienne a souvent eu recours à la « folie » lorsqu'elle se heurtait à un certain *illisible*. C'est le cas par exemple chez un critique comme René Silvain, dans les années 1940. Silvain veut à toute force que le texte de Rimbaud se déchiffre selon un code chrétien et que toute l'œuvre du poète témoigne – comme dans les lectures de Berrichon ou de Claudel – d'une conversion de Rimbaud au christianisme. Dès lors, tous les passages du corpus qui n'entrent pas dans cette interprétation forcée sont disqualifiés par le critique comme incompréhensibles et par conséquent comme étant à mettre sur le compte de la « folie » du poète. Le message de Rimbaud, écrit R. Silvain, est obscur, mais on peut le « rendre évident (*sic*) » par un « éclairage intérieur de l'œuvre ». Quant au reste inassimilable qui demeurera rebelle à un tel « éclairage » imposé, il suffira au critique de l'appeler « produit d'une imagination folle, exprimé dans un langage tout aussi fou »<sup>3</sup>. Ce sera un déchet du sens, rejeté par conséquent du côté du pur in-sensé. En lisant de tels critiques, on ne peut que songer à la réflexion de Gérard Dessons, qui rappelle que « la folie de

---

<sup>1</sup> P. Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste* – nous citons la publication préoriginale dans *Le Centaure*, II, 1896 p. 40 : « Nous marchions, et il lui échappait des phrases presque incohérentes. Malgré mes efforts, je ne suivais ses paroles qu'à grand'peine, me bornant enfin à les retenir. L'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute. L'esprit me paraît ainsi fait qu'il ne peut être incohérent pour lui-même. Aussi me suis-je gardé de classer Teste parmi les fous. D'ailleurs, j'apercevais vaguement le lien de ses idées, je n'y remarquais aucune contradiction ; – et puis, j'aurais redouté une solution trop simple ».

<sup>2</sup> Lettre de Leconte de Lisle datée du 23 août 1875, à propos du troisième volume du *Parnasse contemporain* (Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 15096/121 e.s.), citée par C. de Mulder in *Leconte de Lisle entre utopie et république*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 372, nous soulignons (R. L.-G.). Ailleurs, Leconte écrit à propos du même Mallarmé, son « ami, disciple et confrère » qu'il trouve « excellent » son livre de mythologie comparée (*Les Dieux antiques*) : en effet, précise-t-il, Mallarmé « n'est fou que lorsqu'il écrit en vers » (cité in P. Hambly, éd., *Mallarmé devant ses contemporains. 1875-1899*, Adelaide, University of Adelaide Press, 2011, p. 1).

<sup>3</sup> R. Silvain, *Rimbaud le précurseur*, Paris, Boivin, 1945, cité in C. A. Hackett, *Rimbaud l'enfant*, Paris, José Corti, 1947, p. 34.

l'art n'appartient pas à l'œuvre » mais au contraire « est tout entière dans l'œil de l'observateur. Elle est une maladie de la critique, sa taie, sa limite »<sup>1</sup>.

Pourtant, si la folie est un autre nom de l'illisible, elle devient aussi – comme Nietzsche l'avait compris – le nom de l'intempestif. Car la « folie » de la poésie est son insubordination, elle est l'impossibilité où se trouvent ses contemporains de la faire entrer dans les catégories existantes de la lisibilité. C'est à cette intempestivité que se réfère Rimbaud lorsqu'il exige que la poésie soit « en avant »<sup>2</sup> : si le jeune poète rejoint ainsi paradoxalement l'idée lombrosienne du génie comme utopiste<sup>3</sup>, ce n'est pas sans la retourner comme un gant. Alors que pour le criminologue la « recherche effrénée du nouveau »<sup>4</sup> est une maladie de la poésie, chez Rimbaud il s'agit d'une santé. « Demand[er] aux poètes du nouveau » (R, 347), c'est un programme de recherche et de travail, une exploration – qui est en même temps une création – de ce que Baudelaire appelait les « Questions d'art, *terrae incognitae* »<sup>5</sup>.

Lorsque Rimbaud envoie à Izambard le « Cœur supplicié » (première version du triolet qui deviendra « Le cœur du pitre »), sa lettre introduit le poème en posant le problème de son appartenance générique, mais sous une forme négative, ou du moins suspensive : « Est-ce de la

---

<sup>1</sup> G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, p. 189. Le problème de l'illisible étant posé de manière très précise – du point de vue d'une éthique et d'une poétique anthropologiques de la « valeur » – par G. Dessons dans ce livre, nous ne pouvons qu'y renvoyer : le présent chapitre voudrait expliciter ces enjeux à propos de la réception de Rimbaud et Laforgue.

<sup>2</sup> R, 347. Sur les rapports entre la folie et le caractère intempestif de l'œuvre d'art, voir G. Dessons, *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010, pp. 121 sqq.

<sup>3</sup> Et la fameuse « progénérescence » diagnostiquée chez certains contemporains par le préfacier français de Lombroso, Richet (voir Préface, in C. Lombroso, *L'homme de génie*, trad. F. Colonna d'Istria, Paris, Alcan, 1889, p. VIII), ou par É. Marandon de Montyel qui écrivait que « le cerveau de l'homme de génie est le cerveau de l'avenir ». Sur la question de la « progénérescence », voir les études de Lombroso et de Voivenel (en particulier la polémique avec Nordau dans *Littérature et folie*, Toulouse, 1908) citées dans notre bibliographie. Voir aussi M. Lavaud, « Artistes progénérés/dégénérés : à propos d'une polémique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », communication donnée dans le cadre du colloque international « Médecine, sciences naturelles et littérature », Grenoble, Université Stendhal, 12-15 mars 2008, inédit ; I. Sirotkina, « Gogol, les moralistes et la psychiatrie du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », 2008, pp. 79-101 ; et N. Heinich, « Le muséum des muses. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 13, 2005, pp. 209-226.

<sup>4</sup> C. Lombroso, *L'homme de génie*, op. cit., p. 491. Voir F. Gros, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P. U. F., 1998, p. 133. Morel relie également les aliénés et les utopistes : les dégénérés, écrit-il, « se distinguent par leurs excentricités. (...) Ce sont des réformateurs de l'espèce humaine, des utopistes en tous genres » (*Traité des maladies mentales*, Paris, Masson, 1860, p. 259). Voir J.-C. Coffin, *La transmission de la folie. 1850-1914*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 74. Sur les rapports entre folie et progrès de l'humanité, voir le roman d'Hector Malot, *Mère* (Paris, 1896) et son commentaire par A. Fauvel, « La voix des fous. Hector Malot et les "romans d'asile" », in *Romantisme* n° 141 (« Asiles et fous »), Paris, 2008, p. 62. Alors que pour Nordau la folie des individus exceptionnels est dangereuse, signe d'une dégénérescence dont les médecins doivent aider la société à se préserver, pour Malot la société est bien plutôt malade de ses aliénistes et de leur « crétinisme », alors que les fous constituent une santé qu'il faut défendre contre le corps médical.

<sup>5</sup> C. Baudelaire, projet de préface pour les *Fleurs du Mal*, fragment [II], in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1975), p. 182.

satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie... ? C'est de la fantaisie, toujours » (R, 340). L'acte d'écrire est ici contraint de se « scrut[er] jusqu'en l'origine », pour reprendre une formule de Mallarmé<sup>1</sup>. L'hésitation de Rimbaud – « est-ce de la poésie ? » – peut-être lue de deux manières. D'abord, dans un sens conforme à l'histoire littéraire : quand la phrase oppose *satire* et *poésie*, le premier terme renverrait à une poésie politique (dans la lignée des *Châtiments* de Hugo) et le second à la grande poésie lyrique (Pindare, Ronsard, Hugo, etc.) : « poésie » égale, pour un postromantique comme Rimbaud, poésie lyrique. Mais, simultanément et sans contradiction, on peut aussi entendre la question « est-ce de la poésie ? » dans un sens plus fondamental, ontologique : est-ce encore là de la poésie ? *Est-ce là poésie ?*, comme écrira Francis Ponge<sup>2</sup>. Il s'agit donc d'un poème sans lieu, insituable, dont Rimbaud dit en somme : nommez-le comme vous voudrez – tout nom peut convenir puisqu'aussi bien cela n'a pas de nom. Un effort de qualification générique demeure, de manière paradoxale dans la mesure où les mots existants sont reconnus inutiles ; cet effort est de plus modalisé, et attribué à l'interlocuteur : « comme vous diriez »<sup>3</sup>. « Est-ce de la satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie... ? » : s'il s'agit de « satire », comme Rimbaud feint de le proposer, c'est au mieux au sens antique d'un détournement ou d'un mélange<sup>4</sup> (quoiqu'il n'y ait pas ici de mélange entre vers et prose, par exemple). Et le seul qualificatif que le jeune poète accepte finalement est celui de « fantaisie » : « C'est de la fantaisie, toujours ». On remarquera que Laforgue utilise le même mot en parlant à sa sœur Marie de son projet des

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 65.

<sup>2</sup> F. Ponge, « L'œillet », in *La Rage de l'expression* (1952) : « Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit. / Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe » (*Œuvres complètes*, éd. B. Beugnot et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I [1999], p. 356). On remarque que, comme chez Rimbaud, la question de la qualification passe au second plan, du moins temporairement : « je n'en sais rien, et peu importe ». Sur ce « y a-t-il là poésie ? » chez Rimbaud, voir J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, pp. 9-10.

<sup>3</sup> Sur ce « comme vous diriez », voir notamment J.-L. Steinmetz, édition des *Poésies*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 246, n. 8.

<sup>4</sup> Dans un article portant sur la place de la « fantaisie » chez Rimbaud (et qui donne en particulier une analyse précise des quatre occurrences de ce mot dans le corpus rimbaldien, en même temps qu'un exposé des enjeux de l'écriture fantaisiste chez Rimbaud), Y. Vadé note : « on ne voit pas bien quel serait l'objet [de la *satire* dans “Le cœur supplicé”], à moins qu'il ne faille prendre le mot dans son sens latin de “pot-pourri” » (Y. Vadé, « Fantaisie et contre-fantaisie dans les *Poésies* de Rimbaud », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éds.), *La fantaisie postromantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003 (pp. 527-539), p. 531. Y. Reboul propose une autre lecture : « Avec cette remarque, [Rimbaud] renvoi[e] l'esthétique de son poème à sa source latine, à cette *satire* purement romaine, d'apparence si souvent burlesque, mais rarement étrangère à la violence sociale et politique » (Y. Reboul, « Rimbaud fantaisiste ? À propos de “Juillet” », in G. Chamarat et P.-J. Dufief, éds., *Le réalisme et ses paradoxes, 1850-1900. Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, 2014 [pp. 197-214], p. 214).



*Complaintes*, qui sont à l'en croire de « petits poèmes de fantaisie »<sup>1</sup>. Il s'agit moins par là d'assumer une étiquette formelle existante que de désigner par cette pseudo-étiquette une *absence* de genre, ou du moins une certaine et temporaire vacance, un espace de *jeu* – aux deux sens du terme, puisque la fantaisie est aussi ce qui se joue des règles<sup>2</sup>, les déjoue. C'est ainsi que Laforgue devance lui aussi la réaction de sa lectrice : « ... j'ai voulu te recopier quelques vers. (...) Ils te paraîtront peut-être *bizarres* »<sup>3</sup>.

« Fantaisie » serait alors un autre nom de la liberté. Elle signifie la suspension de la loi, la promotion de l'improvisation, de l'arabesque (on pense aux *Tales of the Grotesque and the Arabesque* de Poe, qui se recommandent aussi par leur titre d'une telle liberté d'inspiration)<sup>4</sup>. La fantaisie est apparentée à la ligne serpentine, cette torsion que thématise « Le Thyrses » de Baudelaire, en cela emblème du recueil entier des *Petits poèmes en prose* que Baudelaire appelle,

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Marie Laforgue du 14 mai 1883, in L, I, 821. Sur la notion de « fantaisie » chez Laforgue, voir les mises au point très précises d'Henri Scepi, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, E. N. S.-Éditions, 2008, pp. 179 *sqq.* Rimbaud, on le sait, sous-titrera « *Fantaisie* » son poème « Ma Bohème ». Sur ce sous-titre, voir les remarques importantes de S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, rééd. 2009, pp. 121 *sqq.* Sur l'histoire et les origines musicales de l'étiquette générique ou pseudo-générique de « fantaisie », et l'apparition du titre thématique-générique de « Fantaisie » en littérature, on se reportera à B. Vouilloux, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008, pp. 160-161.

<sup>2</sup> Décaudin parle de « quelque chose qui est hors des normes » à propos de l'occurrence du mot *fantaisie* dans la lettre citée à Izambard (M. Décaudin, « La "fantaisie" chez Rimbaud », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984 [pp. 115-119], p. 118). Sur la « fantaisie » et ses enjeux chez Rimbaud, voir, outre cet article de M. Décaudin : le commentaire de ce mot par G. Schaeffer dans son édition commentée des lettres de mai 1871 (*Lettres du voyant*, Genève et Paris, Droz-Minard, 1975, pp. 128-130) ; Chiaki Sato, « À propos de la "fantaisie" chez Rimbaud », in *Études de langue et littérature françaises*, n° 60, Tokyo, 1992, pp. 94-107 ; Y. Vadé, « Fantaisie et contre-fantaisie dans les *Poésies* de Rimbaud », art. cit. ; Y. Reboul, « Rimbaud fantaisiste ? À propos de "Juillet" », art. cit. ; et S. Murphy, *Rimbaud et la Commune*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 180-189.

<sup>3</sup> Lettre citée. Nous soulignons.

<sup>4</sup> « Voilà assurément des fantaisies plus que frivoles », annonçait Banville dans la préface des *Odes funambulesques* (Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. I ; sur Banville et la fantaisie, voir notamment E. Pich, « Banville funambule fantaisiste », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, eds., *La fantaisie post-romantique, op. cit.*, pp. 517-526). Sur la notion de fantaisie en général, voir B. Vouilloux, *Écritures de fantaisie, op. cit.* Dans ce livre, B. Vouilloux n'évoque que très brièvement le rapport à la fantaisie qu'entretiennent tous les éphémères groupes de la fin du siècle – hirsutes, hydropathes, etc. : le critique ne consacre qu'une demi page (*op. cit.*, p. 169) au devenir de la notion après Gautier et Mendès. Or cette notion ne connaît pas d'éclipse à la fin du siècle, et entre Mendès et le groupe des poètes fantaisistes autour de Toulet et Carco au XX<sup>e</sup> siècle, il faudrait faire une place à la fantaisie des groupes littéraires fin de siècle. Ainsi du Chat noir, ainsi des Hydropathes, dont Émile Goudeau écrit (« Aux Hydropathes », in *L'Hydropathe*, n° 4, Paris, 5 mars 1879) que le groupe préparera « des ouvrages philosophico-poétiques, en laissant au-dessus planer toutes ailes déployées la fantaisie » (la métaphore aviaire est de tonalité banvillienne). Coquelin cadet déclare quant à lui dans *Le monologue moderne* que ce dernier est « un ragoût extraordinairement parisien, où la farce française fumiste et la scie s'allient à la violente conception américaine, où l'in vraisemblance et l'imprévu s'ébattent avec tranquillité sur une idée sérieuse, où la réalité et l'impossible se fondent dans une froide fantaisie » (Paris, Ollendorff, 1881, p. 12). Signalons ici une prise de position intéressante contre l'étiquette de fantaisie appliquée aux avant-gardes : J.-Y. Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts, 2003, ch. III, « Le leurre de la fantaisie » (pp. 77-97) ; Jouannais accuse la notion de « fantaisie » de réduire la portée subversive de l'art en rabattant ce dernier sur un humour inoffensif.

dans la lettre-dédicace, « tortueuse fantaisie »<sup>1</sup>. C'est la ligne que trace la canne du caporal Trim dans *Tristram Shandy* de Sterne, ligne de la digression et de la liberté. C'est même une liberté *absolue*, comme Baudelaire la qualifie dans le *Salon* de 1859 : « (...) la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité et la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue »<sup>2</sup>. Chez Rimbaud, la fantaisie n'est pas vraiment un « quoi », elle est plutôt un « je ne sais quoi »<sup>3</sup>. Le mot désignerait alors, négativement, un attermoiement : une suspension de la règle. Le seul genre qui convienne est un genre négatif, le genre de ce qui n'a pas de genre<sup>4</sup>. C'est que le poème invente son propre genre à mesure qu'il s'écrit – Meschonnic le souligne à propos de Victor Hugo : « Comme toute écriture qui fait œuvre, Hugo refait le genre par l'œuvre »<sup>5</sup>. Chez Laforgue, l'étiquette de « complainte »<sup>6</sup> joue un rôle similaire à celui de la « fantaisie » chez Rimbaud : elle est le genre du non-genre. Au rebours des formes fixes<sup>7</sup> comme le sonnet, la complainte offre aux modulations de la voix un moule malléable à l'infini.

Rimbaud présente d'emblée son poème comme quelque chose que l'on ne peut pas nommer sans difficulté : il l'introduit en disant « Je vous donne ceci ». Pour un lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, cette formule peut faire écho au « Ça » que Corbière « donne » lui aussi au lecteur, en tête des *Amours jaunes*<sup>8</sup>. Le poème se hérissé de points d'interrogation – « Des essais ? (...) / Étude ? (...) /

<sup>1</sup> C. Baudelaire, Lettre-préface « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 275.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 644. Sur Baudelaire et la fantaisie, voir notamment S. Spandonis, « “Puisque fantaisie il y a...” : théorie de la fantaisie et écriture fantaisiste dans l'œuvre critique de Baudelaire », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éds.), *La fantaisie post-romantique*, op. cit., pp. 91-109.

<sup>3</sup> Selon la définition d'un « fantaisiste », Alcide Dusolier, dans le second numéro de l'éphémère *Revue fantaisiste* (rubrique « Revue dramatique »), Paris, 15 février 1861, cité in J.-L. Cabanès, « La fantaisie dans la *Revue fantaisiste* : ethos, tonalités, genres », dans J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, éds., *La fantaisie post-romantique*, op. cit. (pp. 111-144), p. 112, n. 3. « Mais le démon de la définition sautille obstinément de barbe en barbe, tout le long de la plume. De guerre las, je m'exécute. Et je définis – définitivement – la fantaisie : “Un je ne sais quoi” ». Voir aussi B. Vouilloux, op. cit., p. 111, n. 45.

<sup>4</sup> Voir aussi Y. Reboul, « Rimbaud fantaisiste ? À propos de “Juillet” », art. cit., pp. 198-199.

<sup>5</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique, IV. Écrire Hugo (I)*, Paris, Gallimard, 1977, p. 13.

<sup>6</sup> Sur le genre ou non-genre de la « complainte », voir notamment H. Scepti, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, pp. 126-176 (« Le choix de la complainte »), et D. Grojnowski, « Poétique des *Complaintes* » (en particulier la première partie de l'article, « Le genre “complainte” ») in L, I, 517-541. La forme complainte chez Laforgue est étudiée d'un point de vue historique et générique dans C. Détrie, « *Les Complaintes* de J. Laforgue : petite grammaire des titres », in *L'information grammaticale*, vol. 89-1, Paris, 2001, pp. 27-31 et B. Buffard-Moret, *La chanson poétique au XIX<sup>e</sup> siècle. Origine, statut et forme*, Rennes, P. U. R., 2006, ch. 7, « “Faire de l'original à tout prix” : *Les Complaintes* de Jules Laforgue », pp. 321-331.

<sup>7</sup> H. Scepti, op. cit., pp. 132-133 et 139.

<sup>8</sup> T. Corbière, « Ça », in *Les Amours jaunes* (1873), éd. C. Angelet, Paris, L. G. F., 2003, p. 41. La pièce qui clôt le recueil de Corbière, « La Cigale & le Poète », fait réapparaître le motif du livre comme monstre : « Il alla coller sa

Volume ? » – qui attestent de l'impossibilité de nommer *ce qu'est* le livre, et ce jusqu'à l'épigraphe humoristique faussement shakespearienne et vraiment laforguienne (avant la lettre) – « *What ? – Shakespeare* » – qui tire la langue au lecteur. En tant qu'invention, le poème est proprement illisible, aussi ce texte donné au lecteur ne fait-il même pas « livre » : « Un livre ? – ... Un livre, encor, est une chose à lire !... » Le déictique désigne donc ce qui se fabrique en tant qu'il se fabrique, ce qui n'est pas encore nommé : « ça n'est pas ça », écrit Laforgue à Charles Henry à propos d'un volume de vers en travail<sup>1</sup>. Le déictique est le nom de l'absence de nom (comme dans « Simple agonie » des *Derniers vers* : « Et tu sais fort bien, ô paria, / Que ce n'est pas du tout ça »), qui permet de désigner l'à-venir comme chose encore informe : ça n'est pas ça. On pense à nouveau à Corbière : « ... ÇA c'est naïvement une impudente pose ; / C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose... »<sup>2</sup>. Comme l'écrit Rimbaud, l'encore impensé n'est pas ce que l'on croit, ce n'est pas *cela* – « demandons aux *poètes* du *nouveau* (...). Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande. – Ce n'est pas cela ! »<sup>3</sup>. « Cela » ne peut donc être désigné que négativement, comme une différence, un *ceci n'est pas cela*. Or, à l'autre extrémité de la traversée rimbalienne de la poésie, cette formule de la lettre de 1871 contraste avec une autre – peut-être apocryphe –, qui est comme sa facette mélancolique : « Je ne pense plus à ça »<sup>4</sup>, formule dans laquelle l'écriture, de quête, est devenue déchet – « rinçures » selon une autre affirmation prêtée au dernier Rimbaud<sup>5</sup>. Ça, dans la réplique lapidaire de 1879, n'est plus le pronom d'un informe à inventer et à comprendre (« ce n'est pas cela ! ») mais celui de l'étrangèreté comme abjection (« je ne pense plus à ça »). Michel Leiris affirma un jour, précisément à propos du silence de Rimbaud :

---

mine / Aux carreaux de sa voisine, / Pour lui peindre ses regrets / D'avoir fait – Oh : pas exprès ! – / Son honteux monstre de livre !... » (éd. cit., p. 247). Dans la section éponyme du recueil, « Les amours jaunes », le poème du « Crapaud » dissémine la suite /ca/ en un ensemble de paragrammes : « Le **crapaud** / (...) ... Un **chant** ; comme un écho, tout vif / Enterré, là, sous le massif... / – **Ça** se tait : Viens, c'est **là**, dans l'ombre... ». Le poème se conclut par une identification du poète et du crapaud : « Bonsoir – **ce crapaud-là** c'est moi » (p. 85).

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Charles Henry, de Bade, le 22 mai 1882, in L, I, 781. Il s'agit vraisemblablement du *Sanglot de la Terre*, dont Laforgue devait abandonner le projet au profit de l'élaboration du recueil des *Complaintes*.

<sup>2</sup> T. Corbière, « Ça », in *op. cit.*, p. 42. À propos de la « chose » littéraire innommable, on pense aussi à l'emploi de l'indéfini « quelque chose » chez Baudelaire : nous y revenons plus bas. Pour désigner le caractère insituable de certaines expériences postgénériques de poésie contemporaine, J.-M. Espitallier parle de « livres OVNI » (*Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Agora, 2006, p. 59). – Sur la question de la nomination, voir G. Dessons, *La manière folle*, *op. cit.*, pp. 30-35 (en particulier la définition du « je ne sais quoi », p. 32) et p. 221.

<sup>3</sup> A. Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, in R, 347.

<sup>4</sup> Selon le témoignage de Delahaye : « Histoire sommaire de Rimbaud », in *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Paris, Messein, 1923, p. 72, n. 1. Delahaye date l'anecdote de septembre 1879.

<sup>5</sup> Selon le témoignage, cette fois, d'Alfred Bardey.

« il a vu que ça n'était pas ça et il a eu l'honnêteté vis-à-vis de lui-même de tout foutre en l'air »<sup>1</sup>. Déjà, dans les *Illuminations*, revenait ce pronom déictique : « Il ne faut même plus songer à cela »<sup>2</sup>.

Commune à ces tâtonnements de Laforgue, Corbière et Rimbaud est la difficulté de nommer<sup>3</sup>, le déictique venant alors substituer au nom absent un geste de monstration : en tant qu'invention, le poème est un *monstre*. N'ayant pas (encore) de nom, il ne se nomme pas mais « s'annonce », comme Derrida dit que « l'avenir (...) est ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut donc s'annoncer que sous l'espèce de la monstruosité »<sup>4</sup>. Et G. Dessons, à propos du poème comme production de l'inconnu du langage : « Le poème, dans la mesure où il touche à la phrase, affole le langage. Plus précisément, il affole la phrase, dont il montre l'inconnu, qui est l'à-venir du langage. L'autre côté de la phrase est son côté monstre »<sup>5</sup>. De cette monstruosité de l'avenir et de la langue, Izambard atteste à sa manière, négativement, en la prenant au pied de la lettre, lorsqu'il fait du poème un monstre : avorton (« tout petit fœtus ») et du poète une bête de foire<sup>6</sup>. Rimbaud comme Laforgue anticipaient pourtant la réaction probable du lecteur devant ce qui s'invente là : « ne soulignez pas trop », demande le premier à son professeur de rhétorique, alors que le second prévient sa sœur que les vers qu'il est en train d'écrire « [lui] paraîtront peut-être bizarres » (L, I, 821). « Fantaisie », « bizarre » : la folie d'un poème n'est alors rien d'autre qu'un certain tremblé, une fragilisation des catégories dans lesquelles le texte apparaît. Et la répétition frileuse de la norme indique *a contrario* le danger que fait planer sur cette dernière le geste poétique (Derrida, dans le passage cité, définissait l'à-venir comme ce qui « ne peut s'anticiper que dans la

---

<sup>1</sup> S. Price et J. Jarmin, « Entretien avec Michel Leiris », in *Gradhiva*, n° 4, 1988, p. 46, cité in J.-F. Chevrier, *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012, p. 292.

<sup>2</sup> A. Rimbaud, « Vies, III » : R, 296. J.-M. Gleize commente : « "Il ne faut même plus songer à cela." C'est le plus difficile, beaucoup n'y parviendront jamais » (*Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 72).

<sup>3</sup> Sur l'idée du *ceci*, du *ça*, et le problème de la catégorisation de l'œuvre d'art, voir Dessons, *La manière folle, op. cit.*, pp. 95-105, « Folie du ci, folie du ça ».

<sup>4</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 14 (voir également *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 428 : « l'encore innommable qui s'annonce [...] ne peut le faire, comme c'est nécessaire chaque fois qu'une naissance est à l'œuvre, que sous l'espèce de la non-espèce, sous la forme informe, muette, infante et terrifiante de la monstruosité »). G. Dessons définit (ch. cité) « ça » comme « le déictique du monstrueux ». Sur les rapports entre l'écriture poétique et le monstre, nous renvoyons à l'anthologie qui compose le numéro 23 de la revue du collectif *Change* : « Monstre poésie » (Paris, Seghers et Laffont, mai 1975). L'avant-propos de cette anthologie rejoint en fait la formule de la *Grammatologie* de Derrida que nous avons citée (de manière paradoxale, quand on pense à la relation orageuse entretenue à l'époque par le collectif *Change* avec le philosophe de la déconstruction) : « Le monstre poésie, banni de tout lieu, avance ici : par-delà les jalons tracés entre 1968 et 1975 – et ainsi, de l'à venir, fait *la monstre* » (p. 4).

<sup>5</sup> G. Dessons, *La manière folle, op. cit.*, p. 150.

<sup>6</sup> Voir le commentaire de la réponse d'Izambard dans notre premier chapitre. Pour reprendre deux catégories de G. Dessons : Izambard rabat le *je ne sais quoi* sur un *n'importe quoi* – la « manière » inouïe sur une « manie » insensée (voir notamment *La manière folle, op. cit.* p. 31 pour la définition du « n'importe quoi » comme le *sans sens*).

forme du danger absolu »), justement en tant qu'il introduit un tel tremblé<sup>1</sup>. L'« illisible » n'est donc pas une essence mais une catégorie historique – et son histoire est traversée de tous ces métadiscours de la pathologie et de la tératologie littéraires.

En tant que geste artistique, la question de l'illisible est au contraire celle de l'invention de nouvelles lisibilités, de nouvelles règles et de nouvelles lectures.

## II. La folie : de la biffure à la lecture

Les tentatives de soumettre [le poète] à quelque dissection psychologique ont été innombrables. Elles n'ont pas manqué d'être maladroites et inopportunes. La psychologie s'arrête avant la littérature. Et Baudelaire était allé au-delà de la littérature.

(Roberto Calasso)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sur ce danger, voir à nouveau G. Dessons, qui parle de « réflexe de défense » de la norme, dès lors que « l'art "fou" fait planer sur la société la menace du néant » comme « processus de transsubjectivité qui présente tous les dehors de la perte, de la tabula rasa » (*L'art et la manière, op. cit.*, p. 179).

<sup>2</sup> R. Calasso, *La folie Baudelaire* (2008), trad. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, 2011, p. 114.

Toute disqualification d'une œuvre comme pathologique a toujours pour horizon la négation de sa dimension d'événement. Ainsi disqualifiée, elle n'est plus alors qu'une simple « erreur de la nature », pour reprendre le titre du livre de Christian Prigent consacré aux écritures « illisibles » de la modernité<sup>1</sup>. Tératologie de l'art, qui conduit *in fine* à son extermination : 1937. La médecine organiciste ayant ôté à la folie toute signification en faisant d'elle une maladie dégénérante<sup>2</sup>, frapper un texte du sceau de la folie implique la biffure sans appel de son événementialité. De deux choses l'une alors : ou bien le texte illisible n'est plus qu'une *curiosité*<sup>3</sup> (il n'y a pas là littérature, simplement un monstre à constater, objet de curiosité et non d'intérêt, non-événement)<sup>4</sup>, ou bien c'est un véritable danger et – comme on vient de le voir – le texte encourt alors la sanction de la

<sup>1</sup> C. Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris, P. O. L., 1996.

<sup>2</sup> Voir à ce propos notre premier chapitre. L'idée même de « dégénérescence » rabat la folie sur une pure causalité mécanique et dépourvue de sens. Pour Morel, une crise de folie étant constatée, il faut et il suffit de chercher dans le passé de l'individu l'« irrégularité de conduite » qui, rétrospectivement, « annon[çait] le désastre » (F. Gros, *Création et folie*, op. cit., p. 118). Le délire n'est qu'un « principe d'achèvement naturel » (*ibid.*). Comme le rappelle Jean Starobinski : « La raison scientifique, mise au défi, ne tarda pas à passer à la contre-attaque (...). La folie ? Rien de plus qu'une "excitation encéphalique" (...) À bien des délires, la médecine organiciste pouvait donner une cause certaine : destruction cellulaire, inflammation spécifique, défaut d'irrigation sanguine. La maladie mentale, pouvait-on espérer, allait se réduire à la maladie cérébrale... » (J. Starobinski, « Préface », in Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*, trad. M. Weber, Paris, Gallimard, 1984, p. X).

<sup>3</sup> Ainsi Maurice Le Blond, dans un article paru à la mort de Mallarmé, réduit-il l'œuvre de ce dernier à une simple curiosité littéraire, une anomalie comparable – dit l'auteur – à un « chant de Maldoror » (M. Le Blond, « Sur Stéphane Mallarmé », 1<sup>er</sup> octobre 1898, cité in M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, rééd. Genève, Slatkine, 1981, p. 89, n. 31). Comme on l'a rappelé dans le premier chapitre de ce travail, pour les membres de l'école « naturiste », les symbolistes sont avant tout des malades (mentaux) ; voir aussi l'article de Le Blond contre le « culte de l'anormal », article paru dans les *Documents sur le Naturisme* (revue qui deviendra en 1897 *La Revue naturiste*) en novembre 1895 (P. Citti, *La mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2000, pp. 152-153, appel de la note 29). On a vu que la réaction d'Izambard devant la première lettre plus tard dite par l'histoire littéraire « du voyant » était une disqualification et un renvoi au musée comme curiosité, comme monstre : de même Demeny, destinataire de la seconde lettre « du voyant », devait quelques années plus tard récuser l'apport de Rimbaud à la poésie et réduire la portée du poète à une simple « curiosité » : il affirme avoir connu « cet être bizarre » dont les « premières élucubrations » lui « ont semblé assez curieuses pour qu'[il] les collectionne » (lettre à Rodolphe Darzens citée par S. Murphy : Rimbaud, *Œuvres*, t. I, *Poésies*, Paris, Champion, 1999, p. 154, nous soulignons).

<sup>4</sup> Cette question de la réduction de l'œuvre à une simple curiosité pose le problème du statut de la singularité en art. Voir N. Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991, p. 123 : « l'imputation de maladie mentale risque de renvoyer la singularité de la création non au génie d'un artiste précurseur, mais à l'aliénation d'un excentrique isolé ». (*L'excentrique* est une sorte de pitre, un bouffon – masque dont s'affuble volontiers Mallarmé. H. Fouquier écrit en 1898 que Mallarmé était un bon bourgeois rangé, mais que... « le pédagogue se doublait d'un lettré et d'un poète excentrique jusqu'à la folie » : « Causerie », *Le Temps*, 15 septembre 1898, cité in P. Hambly, éd., *Mallarmé devant ses contemporains*, op. cit., p. 109.) Et *ibid.*, p. 119 : « Héroïque dans sa singularité, Van Gogh eût pu aussi (...) être considéré comme fou – de même que son œuvre, novatrice dans son originalité, aurait pu rester ignorée, traitée comme simple bizarrerie, risible incohérence, éphémère excentricité. C'est le propre en effet de toute singularité que de passer par cette ligne de crête où la non-conformité aux normes, rendant problématique l'assimilation aux formes communément répertoriées, peut à tout instant basculer : soit dans la grandeur d'une nécessaire "rénovation", soit dans l'insignifiance d'une "déviation" contingente ». Dans les premiers chapitres du présent travail, nous avons tenté d'écrire l'histoire d'une telle disqualification à propos de Rimbaud et de Laforgue, de décrire la singularité illisible un temps rabattue sur *l'insignifiance d'une déviation*.

norme sociale, esthétique et morale<sup>1</sup>. Le jugement spontané qui disqualifie l'œuvre est bien une réaction de défense de nature socio-symbolique : art et folie ont en commun d'être une menace, têt suturée par la dénégation et la rature qui relèguent le texte au rang de plaisante irrégularité ou d'anomalie à éliminer – « structure de refus à partir de laquelle on dénonce une parole comme n'étant pas langage, un geste comme n'étant pas œuvre, une figure comme n'ayant pas droit à prendre place dans l'histoire »<sup>2</sup>. Dans les deux cas, curiosité ou danger, la folie n'a plus rien à nous dire<sup>3</sup>, elle n'est plus qu'un néant – ce néant que Foucault évoquait en citant les vers de Bonnefoy dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* : « Je nommerai désert ce château que tu fus, / Nuit cette voix, absence ton visage, / Et quand tu tomberas dans la terre stérile / Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté »<sup>4</sup> – et elle n'est plus qu'un silence<sup>5</sup>.

L'artistique se trouve donc réduit soit au psychiatrique (l'œuvre n'est que pathologie), soit plus simplement encore au psychologique (l'œuvre n'est qu'un effet)<sup>6</sup>. Un critique notait ainsi en 1885 : « (...) peut-être l'œuvre de M. Verlaine relèverait-elle plus de la psychologie que de l'esthétique »<sup>7</sup>, et quarante ans plus tard le Dr Delattre ouvrait le premier paragraphe de sa thèse sur Rimbaud par ces mots : « Le problème du génie de Rimbaud n'est pas seulement un problème

---

<sup>1</sup> « Fous littéraires, on dit, pour évacuer la question que soulèvent ces œuvres » (C. Prigent, *Une erreur de la nature*, op. cit., p. 10, n. 1).

<sup>2</sup> M. Foucault, première préface de *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, pp. I-XI, repris in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 4 (pp. 187-195), p. 191.

<sup>3</sup> Voir G. Dessons, *L'art et la manière*, op. cit., p. 190 : l'œuvre démente est celle que je ne peux accepter comme « ayant quelque chose à me dire ».

<sup>4</sup> Y. Bonnefoy, « Vrai nom », in « Derniers Gestes », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Paris, Mercure de France, 1953), *Poésies*, Paris, Gallimard, 1960, p. 52. Voir la préface de la première édition de *Histoire de la folie*, éd. cit. : la citation (non attribuée) de Bonnefoy se trouve p. 191.

<sup>5</sup> Sur le silence de la folie, voir M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, rééd. « Tél », p. 218 : « Dans ce partage [que trace la norme spontanée dans la conscience pratique de la folie] s'est tue la liberté toujours périlleuse du dialogue ; il ne reste que la tranquille certitude qu'il faut réduire la folie au silence ».

<sup>6</sup> N. Heinrich remarque que « sans aller jusqu'à l'imputation de folie, il suffit de voir dans tout artiste un "cas" ressortissant de la science plutôt que de l'esthétique pour le réduire dans son unicité en le généralisant par l'assimilation à des caractères communs, à des types, à des catégories non plus seulement esthétiques mais psychologiques, sociologiques, voire physiologiques. Dans la droite ligne des "physiologies" très en vogue dans les années 1830, ce processus de naturalisation sera appliqué aux artistes vers les années 1890 (...) en même temps que la psychiatisation (...) » (*La gloire de Van Gogh*, op. cit. p. 126). Sur la psychologisation de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir aussi, de la même, « Le muséum des muses », art. cit. – Pour une approche non sociologique de cette question de l'exemplarité et de la réduction de l'expérience artistique à un « cas », voir le débat entre Blanchot et Derrida au sujet d'Artaud : M. Blanchot, « Artaud » in « La question littéraire », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, rééd. « Folio essais », pp. 50-58 ; et J. Derrida, « La parole soufflée » in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (pp. 253-292), pp. 253-260. Sur ce problème, voir aussi M. Blanchot, « Après Rimbaud », in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, rééd. 1975, p. 165.

<sup>7</sup> G. Sarrazin, compte rendu de *Jadis et naguère* de Verlaine paru dans *La Revue contemporaine* en janvier 1885 (cité par O. Bivort dans le dossier de son édition du recueil, Paris, L. G. F., 2009, p. 314).

littéraire. C'est aussi, pour ne pas dire surtout, un problème psychiatrique »<sup>1</sup>. À propos du « Démon de l'analogie » de Mallarmé, un journaliste se lamentait ainsi en 1898 : « le médecin pourrait bien avoir à prendre la place du critique vaincu »<sup>2</sup>... La remarque concède du moins – comme malgré elle – que le diagnostic n'est jamais que la *défaite* (« critique vaincu ») de la lecture : il ne nous apprend rien sur le poème. Le poème, dans ces lectures réductionnistes, n'est plus événement mais – ainsi qu'on l'a vu au premier chapitre de ce travail – simple document : le piège<sup>3</sup> se referme par lequel l'art cède la place à la psychologie, et la force d'un geste devient l'exemplarité d'un cas<sup>4</sup>. Pour échapper à cette logique, il faut réinscrire l'art dans une logique qui échappe à la stricte causalité. Laforgue, critiquant les thèses esthétiques de Taine, opposait à la terne figure tainienne d'un artiste entièrement déterminé, conséquence positive d'un ensemble de causes énumérables – ce que Laforgue appelle le « train-train des causes et des effets déterminables de l'histoire humaine »<sup>5</sup> –, celle d'un artiste « *chercheur* » (le mot est souligné dans le fragment posthume), ouvert à une aventure infinie. C'est une telle ouverture du poétique qu'Henri Scepi a proposé d'appeler « vacance », pour nommer à la fois le travail de *négativité* qui s'y joue – creusement d'un espace neutre, dont on ne saurait préjuger de la teneur – et la *disponibilité* à l'invention que cette ouverture implique : « la Poésie s'efface, et dans cet effacement même, se rend comme vacante à elle-même, c'est-à-dire disponible à la singularité trouble du texte »<sup>6</sup>.

La dimension réactionnaire du discours social consiste donc toujours à dénier à « ce qui arrive » une telle dimension de singularité, pour en faire une simple *anomalie* dans le cours normal des choses – ceci est vrai des tentatives de révolution – nous le verrons plus précisément dans notre dernier chapitre – comme de l'écriture. Le discours de la réaction réduit tout événement, perçu comme dangereux *en tant qu'événement*, à une petite « modification », un « fait ». Alain Badiou le remarque dans *Logiques des mondes*, au sujet des soulèvements populaires au XIX<sup>e</sup> siècle. Il prend l'exemple de la Commune :

<sup>1</sup> J.-L.-P. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Paris, 1928, p. 11. Huit ans auparavant, un critique déclarait au sujet des dadaïstes, dans un article significativement intitulé « Dadaïsme et psychologie » : « il s'agit plutôt de psychiatrie que de poésie » (Henri René Lenormand, dans *Comœdia*, 25 mars 1920, cité in A. Cape, *Les frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Champion, 2011, p. 224).

<sup>2</sup> H. Fouquier, « Causerie », *Le Temps*, 15 septembre 1898, cité in P. Hambly (éd.), *op. cit.*, p. 109.

<sup>3</sup> Nous empruntons ce mot à Rémy Stricker : voir *Robert Schumann. Le musicien et la folie*, Paris, Gallimard, 1984, rééd. « Tel », 1995, p. 137 (sur les enjeux des rapports entre folie et création du point de vue du geste artistique, voir les pp. 136-138 du livre).

<sup>4</sup> Pour une critique serrée du réductionnisme psychologique de l'art, voir G. Dessons, *L'art et la manière*, *op. cit.*, notamment pp. 185, 153-154 et 179 *sqq.*

<sup>5</sup> J. Laforgue, *L'art moderne en Allemagne*, L, III, 340.

<sup>6</sup> H. Scepi, *Poésie vacante*, *op. cit.*, p. 8.



La force répressive des Versaillais s'accompagne d'une propagande qui dé-singularise systématiquement la Commune, pour la présenter comme un ensemble monstrueux de faits, lesquels doivent entrer (de force) dans l'ordre normal de la modification<sup>1</sup>.

« Ensemble monstrueux de faits » à faire « rentrer dans l'ordre », à savoir l'ordre de la modification, c'est-à-dire – selon la définition d'A. Badiou – l'ordre des variations quasi insignifiantes, celles qui ne bouleversent pas l'ordre des choses, le « transcendantal » du monde<sup>2</sup>. On pourrait écrire rigoureusement la même chose de toutes les réactions de défense face aux écritures nouvelles que nous avons étudiées dans nos deux premiers chapitres : selon ces discours, les pratiques poétiques de la modernité naissante ne seraient pas des singularités au sens fort, mais de simples aberrations, symptômes pathologiques et tératologiques, et non pas instauration de nouvelles conditions transcendantales. « La difficulté sociale est résolue, ou en voie de résolution » : cette phrase qui apparaît au moment de la Semaine sanglante dans le journal conservateur *Le Siècle* (le 21 mai 1871)<sup>3</sup> pourrait aussi bien être, dans sa terrible clarté, la formule de toutes ces résorptions, dont le but unique est toujours le retour à ce qu'A. Badiou appelle l'« ordre paisible des modifications »<sup>4</sup>.

Échapper à cette approche pathologisante de l'art – approche qui correspond, comme le dit très justement Rémy Stricker au sujet des lectures médicales de l'œuvre de Schumann<sup>5</sup>, à une véritable logique d'« extermination » – implique de repenser la dimension d'événement non seulement de la poésie, mais de la folie elle-même. Refusant la réduction de la folie à la *maladie*, Nerval écrivait : « Je suis toujours et j'ai toujours été le même, et je m'étonne seulement qu'on

---

<sup>1</sup> A. Badiou, *Logiques des mondes (L'Être et l'Événement, II)*, Paris, Seuil, 2006, p. 393.

<sup>2</sup> Le concept de « modification » est défini par A. Badiou comme « l'apparaître réglé des variations intensives qu'un transcendantal autorise dans le monde dont il est le transcendantal. La modification n'est pas le changement, ou elle n'est que l'absorption transcendantale, la part de devenir constitutive de tout être-là » (*Logiques des mondes, op. cit.*, p. 379). Voir p. 381 : « Je déplie les nuances de la transformation, depuis la mobile-immobile modification jusqu'à l'événement proprement dit, en passant par la neutralité du fait ». Une simple modification (« changement dans le monde qui ne requiert aucun site ») est moins qu'un fait, qui est lui-même moins qu'une singularité – l'événement étant quant à lui une « singularité forte ». Une modification est donc toujours une simple *conséquence* (l'« interprétation logique d'une relation entre degrés transcendants », relation qu'on appellera de « dépendance » : p. 390), alors qu'un changement réel est une singularité (voir pp. 390 *sqq.*). La singularité est à son tour définie comme « un site dont la puissance d'existence est maximale » (p. 393). Voir le diagramme p. 395.

<sup>3</sup> Et citée par A. Badiou in *Logiques des mondes, op. cit.*, p. 393.

<sup>4</sup> *Ibid.* En ce sens, l'écriture poétique radicale s'identifie littéralement et réellement à l'« événement » qu'est l'insurrection politique. Ceci permettrait notamment de reposer le problème de la *politique de Rimbaud*, en évitant les écueils de la représentation (illusion référentielle) et de la biographie (illusion auctoriale). Nous revenons sur ces rapports entre écriture et événement révolutionnaire plus bas dans le présent chapitre, ainsi qu'au dernier chapitre de ce travail.

<sup>5</sup> R. Stricker, *op. cit.*, p. 138.

m'ait trouvé *changé* pendant quelques jours du printemps dernier »<sup>1</sup>. Il s'agissait moins là pour Nerval de refuser l'imputation de folie que d'imposer une nouvelle définition de *ce qu'est* la « folie » : non plus la folie comme état du corps mais la folie comme événement bouleversant. Gilles Deleuze – s'inspirant de la logique stoïcienne des propositions – distingue dans *Logique du sens* entre les états de choses, qui sont des « mélanges corporels », et les événements, qui sont des « incorporels » ayant lieu à la « surface » des corps. Incorporels, les événements sont justiciables d'une *autre* logique que celle des faits, accidents des corps, logique qui est proprement selon Deleuze celle du « sens ». Comme tout fait susceptible d'affecter un état de choses, la folie engage une causalité qui n'est pas unique, mais bien double. Deleuze parle, au sujet de la différence entre faits et événements, de « bifurcation » causale conduisant à une « autonomie de l'effet »<sup>2</sup>. Cela signifie que l'événement n'est jamais réductible à son *effectuation* :

Dans des phénomènes historiques comme la Révolution de 1789, la Commune, la Révolution de 1917, il y a toujours une part d'*événement*, irréductible aux déterminismes sociaux, aux séries causales. Les historiens n'aiment pas bien cet aspect : ils restaurent des causalités par-après. Mais l'événement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités : c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possibles<sup>3</sup>.

On ne peut pas traiter de la même manière les deux branches de la fourche causale : la première, la cause proprement dite, est un mélange de corps qui ne résulte jamais qu'en un autre mélange de corps ; la seconde, qui est plutôt une « quasi-cause », est proprement le sens qui « arrive » à ce mélange de corps : « dès que le sens est saisi dans son rapport avec la quasi-cause qui le produit et le distribue à la surface, il hérite, il participe, bien plus il enveloppe et possède la puissance de cette cause idéale »<sup>4</sup>.

Si nous reprenons à présent la question de la « folie », nous comprenons que la maladie organique d'un côté et son *sens* de l'autre ne sont pas susceptibles d'une même distribution causale ; la folie comme mélange corporel (altération, lésion organique, agitation des nerfs, etc.) n'est pas la folie-événement. Le tort de l'aliénisme est de postuler la réductibilité de la seconde à la première. Que Van Gogh soit « fou » n'est qu'un accident de corps – l'événement de la folie, lui, est en dehors de l'opposition du « sain » et du « malade ». Encore faut-il savoir *lire* cet événement :

---

<sup>1</sup> G. de Nerval, lettre à Mme Alexandre Dumas du 9 (?) novembre 1841, in *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume, C. Pichois *et alii*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1989), p. 1383.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, quatorzième série (« De la causalité »), p. 116. Dans ce qui suit, nous donnons entre parenthèses les références de pages dans cette édition.

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu » (1984), rééd. in *Chimères*, n° 64, 2007-2 (pp. 23-24), p. 23.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 116.

en extraire son sens d'événement, repérer la bifurcation de la double causalité pour recueillir le sens de cette folie. De la folie comme causalité à la folie comme événement, il n'y a pas de différence *réelle*, mais une différence en termes de *sens* : en effet, Deleuze précise que, de la constatation du fait à la lecture de l'événement, « rien ne change d'une certaine manière, sauf un changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps... »<sup>1</sup>. Extraire l'événement d'un état de fait n'est rien d'autre, – mais c'est immense – que d'en saisir le sens : « l'éclat, la splendeur de l'événement, c'est le sens. L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend »<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas d'*amor fati* – car l'extraction du sens de l'événement n'est pas l'acquiescement à sa nécessité –, mais plutôt du repérage et de l'élévation, à l'intérieur de l'accident, de ce qui est sa vérité : « dégager de l'événement son éternelle vérité, comme le feu auquel il s'alimente (...) [Vouloir] non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive ». C'est dans cette extraction que réside l'assomption de l'héritage de l'artiste ou du penseur fou : saisir « le sens (...) dans ce qui arrive ». Dit autrement : « Dans ce qui arrive, [sélectionner] l'événement pur »<sup>3</sup>.

Saisir la folie comme événement, c'est donc refuser d'en clôturer le sens dans un accident du corps – ainsi que le remarque Foucault, le discours de la raison sur la folie « la réduit et la désarme en lui prêtant le frêle statut d'accident pathologique »<sup>4</sup> – pour en faire plutôt l'ouverture de possibles<sup>5</sup>. C'est la saisir non plus comme singularité *curieuse* (le « Kamtchatka » de la « folie Baudelaire » de Sainte-Beuve : simple curiosité, anomalie, au mieux snobisme) mais plutôt comme

<sup>1</sup> *Ibid.*, vingt-et-unième série, « De l'événement », p. 175.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> P. 177. Deleuze remarque à propos de la folie de Nietzsche, au tournant d'un autre chapitre : « Nietzsche est (...) devenu dément et mourut de paralysie générale, semble-t-il, mélange corporel syphilitique. Mais le cheminement que suivait cet événement, cette fois par rapport à la quasi-cause inspirant toute l'œuvre et co-inspirant la vie, tout cela n'a rien à voir avec la paralysie générale, avec les migraines oculaires et les vomissements dont il souffrait, sauf pour leur donner une nouvelle causalité, c'est-à-dire une vérité éternelle, indépendamment de leur effectuation corporelle, un style dans une œuvre au lieu d'un mélange dans le corps » (*Logique du sens, op. cit.*, quinzième série, « Des singularités », pp. 131-132).

<sup>4</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, préface de la première édition, in *Dits et écrits*, éd. cit., p. 191. La place de la folie dans notre culture est celle d'un quasi-non-événement : « L'existence de la folie, quelle place peut-elle avoir dans le devenir ? Quel est son sillage ? Très mince, sans doute ; quelques rides qui inquiètent peu, et n'altèrent pas le grand calme raisonnable de l'histoire. De quel poids sont-ils, en face des quelques paroles décisives qui ont tramé le devenir de la raison occidentale, tous ces propos vains, tous ces dossiers de délire indéchiffrable que le hasard des prisons et des bibliothèques leur ont juxtaposés ? » (p. 190).

<sup>5</sup> La distinction que nous proposons ici entre maladie et événement pourrait être reformulée en usant des concepts de G. Dessons dans son livre sur cette question : la folie comme maladie serait la *manie* (appréhendue par le regard médical dans les formes du *maniérisme*), alors que la folie en tant qu'événement est la *manière*, geste transsubjectif d'un sujet et non plus idiosyncrasie d'un individu. La manière, c'est la « folie » comme création et invention de vie : autrement dit, c'est la folie lorsqu'elle devient non seulement irréductible à la folie médicale, mais antinomique avec cette dernière. Voir *La manière folle, op. cit.*, pp. 19, 22, 161 *sqq.* et *passim*.

singularité *sauvage*. Dans son commentaire de la philosophie de Foucault, Deleuze appelle « singularités sauvages » des expériences ou des objets qui se trouvent « repoussés hors du savoir et du pouvoir, dans les “marges”, si bien que la science ne peut pas les reconnaître »<sup>1</sup>. Les singularités sauvages sont à la marge de ce qui peut être pensé : ce sont des éléments non formalisés, dont l’expérience dépasse en quelque sorte ce qu’une culture donnée peut supporter, ou simplement penser. Baudelaire se représentait lui-même – non sans un certain humour noir – comme une telle singularité, lorsqu’il écrivait à Victor Hugo (le 23 septembre 1859) : « ... dans quelque genre de littérature que je me répande, je resterai un monstre et un loup-garou »<sup>2</sup>. Du Kamtchatka au lycanthrope, c’est ainsi la valeur de la folie-Baudelaire qui se trouve transformée : loin que la poésie soit condamnée à être toujours *en faute* par rapport à l’histoire et à la communauté des lecteurs, ce sont eux qui se trouvent récusés par la nouvelle lisibilité illisible que la poésie trace par son frayage. L’épithète de « lycanthrope » apparaissait déjà chez Baudelaire trois ans avant la lettre à Victor Hugo citée, lorsque le poète publiait deux poèmes en prose (« La fausse monnaie » et « Le diable ») dans la *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle* du 1<sup>er</sup> juin 1866, sous le titre – en hommage à Pétrus Borel – de « Petits poèmes lycanthropes ». Le nom conviendrait aussi au recueil du *Spleen de Paris* : ces « tronçons » étranges ne mériteraient-ils pas de porter le nom d’un monstre ? « Je vous envoie un petit ouvrage », écrit Baudelaire à Houssaye (comme Rimbaud à Izambard : « je vous donne ceci »)... qu’on ne saurait nommer : « je faisais quelque chose (si cela peut s’appeler *quelque chose*)... »<sup>3</sup>. Le livre est nécessairement une *chimère*, et ce dans le sens le plus littéral – résultat d’un « croisement » d’« innombrables rapports » – puisque « tout y est (...) à la fois tête et queue ». Le livre est un véritable objet lycanthrope, transgressant toutes les barrières de « genre », au double sens du genre *zoologique* (aristotélicien ou linnéen) – dans la mesure où c’est un homme-loup, ou un loup humain – et du genre *littéraire* – transgression qui se marque dans le texte par les hyperboles et les oxymores : « miracle d’une prose poétique », « musicale sans rythme », etc.

On trouve une image similaire à celle de la lettre à Houssaye dans l’article que Carl Gustav Jung consacra à l’*Ulysse* de Joyce. Jung, pour désigner la nécessaire monstruosité de toute œuvre radicalement nouvelle, choisit l’analogie du vers de terre : « On peut (...) s’arrêter au milieu d’une

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, rééd. « Double », 2004, p. 125, note 48.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, t. I, janvier 1832-février 1860, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 598

<sup>3</sup> C. Baudelaire, Lettre-préface « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 276. Les citations suivantes se trouvent à la page précédente.

phrase<sup>1</sup>. La partie précédente conserve assez de raison d'être pour pouvoir vivre ou sembler du moins le pouvoir. Le livre ressemble à ces vers auxquels il repousse, quand on les a coupés en deux, une tête au tronçon où est la queue et une queue à celui où est la tête »<sup>2</sup>. Dans le roman de Joyce, tout est donc à la fois – pour reprendre l'expression baudelairienne – « tête et queue »<sup>3</sup>.

Si la littérature peut être « folie », c'est donc en ce nouveau sens qui fait de la folie un événement. Toute œuvre d'art véritable est un tel événement. Bataille écrit : « Ce qui nous paraît digne d'être aimé : est toujours ce qui nous renverse, c'est l'inespéré, c'est l'inespérable »<sup>4</sup>. L'inespérable est donc, en tant que tel, ce qui ne peut être appréhendé, ce qui ne peut avoir de place – A. Badiou dit que l'événement est nécessairement « soustrait à toute expérience »<sup>5</sup> –, c'est l'effraction d'un dehors. Pour le jeune Hegel, comme pour Mallarmé, cette effraction du geste artistique trouve son *analogon* dans l'explosion d'une bombe. L'œuvre est événement dans la mesure où elle nous fait trembler, ainsi que l'écrit Hegel dans un fragment d'esthétique de la période d'Iéna :

Dans la culture, les œuvres *originales* et tout à fait prodigieuses sont comparables à une bombe tombant dans une ville paresseuse, où tout ça est assis devant sa chope de bière, plein de sagesse, et ne sent pas que c'est justement son plat bien-être qui a provoqué l'état du tonnerre<sup>6</sup>.

Mallarmé, de son côté, met davantage l'accent sur la lumière de l'explosion : opposant la clarté hélas trop brève des bombes posées par les anarchistes (« Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, [...] je m'y intéresserais, en raison de la lueur – sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension... »<sup>7</sup>) à celle que tente de produire la poésie, il dit préférer la seconde : « je ne sais pas d'autre bombe,

---

<sup>1</sup> On se souvient que Baudelaire écrivait, de manière similaire, « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture » (*Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 275).

<sup>2</sup> C. G. Jung, « Ulysse. Monologue », in *Problèmes de l'âme moderne*, trad. Y. Le Lay, éd. R. Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1996 (pp. 407-439), p. 411.

<sup>3</sup> Dans un article consacré à l'étude de Jung sur Joyce, Rémi Astruc commente bien cette dimension, le rapport entre monstruosité et historicité de l'œuvre d'art : voir « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté » (in *Figures de la singularité*, éd. R. Wintermeyer et M. Kauffmann, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, pp. 129-136) : « Cette laideur, Jung l'interprète comme la réaction esthétique traduisant l'incapacité historique des lecteurs (dont lui-même) à percevoir encore le nouveau. Elle s'imposerait à la faveur de périodes exceptionnelles d'"incubation créatrice" et serait par là même l'anticipation des conditions esthétiques et sociales à venir » (p. 133).

<sup>4</sup> G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IX (1979), p. 15.

<sup>5</sup> A. Badiou, *Logiques des mondes*, op. cit., p. 410.

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, *Notes et fragments. Iéna, 1803-1806*, trad. C. Colliot-Thélène et alii, Paris, Aubier, 1991, fragment 44, p. 59 (souligné par Hegel).

<sup>7</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 246.

qu'un livre »<sup>1</sup>. C'est la dimension d'*illumination* (« le bris [des bombes] illumine les parlements ») qui intéresse d'abord Mallarmé. La bombe, parce qu'elle est lumière (Hegel est lui aussi attentif à cette dimension de *lueur* propre à tout événement, notamment dans la *Phénoménologie de l'esprit* où on lit que « l'effritement graduel [d'un âge] est interrompu par le lever de soleil qui, un éclair, installe d'un seul coup la formation du nouveau monde »<sup>2</sup>), parce qu'elle est violence de l'éclatement et brillance de l'éclat, demeure donc néanmoins le paradigme choisi pour penser l'événementialité de l'œuvre d'art. Or la folie est elle aussi ce qui fait événement, ou plutôt ce qui risque toujours de faire événement, c'est-à-dire *effraction* dans le tissu de l'histoire. Ainsi Lombroso écrit-il dans *L'homme de génie*, au dernier paragraphe de l'introduction, que

la folie littéraire n'est pas seulement une curieuse singularité psychiatrique, mais bien une forme spéciale d'aliénation qui, sous les apparences les plus inoffensives, cache des impulsions d'autant plus dangereuses qu'elles sont tout d'abord moins faciles à apercevoir, une forme de *folie capable de se transformer, comme la folie religieuse, en un événement historique*<sup>3</sup>.

Ce qui fait la dangerosité du fou, c'est ce risque que son délire fasse événement, se transforme en « événement historique ».

Folie et littérature seraient donc à penser comme événements. Si en tant qu'événement la folie est irréductible à la maladie des aliénistes, c'est qu'elle est moins un fait qu'un surgissement. Il en va de même du poème. Un événement vient transformer un état de l'être, du monde : l'événement est ce qui « arrive » au monde et y laisse une trace, un sillage. La trace est par exemple celle des lèvres des nymphes sur le torse du faune de Mallarmé (« Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure / Mystérieuse... » : Pierre Janet écrit dans sa thèse de médecine : « M. Charcot cite un hystérique qui, après une crise où il croit avoir été mordu par des animaux, examine ses bras pour y chercher les traces des morsures qu'il croit avoir subies »<sup>4</sup>), ou encore celle des feuilles

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, t. II, p. 660. Sur Mallarmé et la question de la bombe, voir B. Marchal, *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988, p. 368, n. 14 ; A.-C. Aubert, « Mallarmé et la bombe de Zola », in *Romantisme*, n° 87 (« Fins de siècle »), Paris, 1995, pp. 69-74 ; P. Billon-Grand, *La poésie et la « révolution de l'existence quotidienne »*, thèse de Lettres, Lyon, Université Lyon-II, 2010, pp. 81 *sqq.* et surtout les analyses de Uri Eisenzweig dans son étude magnifique, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001 (pp. 188-205 sur Mallarmé). U. Eisenzweig montre que la « bombe » de Mallarmé n'est pas tant la bombe anarchiste – car jamais l'aspect de *contenu idéologique* des attentats n'est mentionnée dans les brefs textes de (ou attribués à) Mallarmé à ce propos – qu'une sorte de bombe pure, bombe comme telle, réduite ou élevée à sa dimension de pur événement, « événementialité évanouie » (U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 201). Voir également P. McGuinness, « Mallarmé and the Poetics of Explosion », in *MLN*, vol. CXXIV-4, 2009, pp. 797-824.

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1939-1941, rééd. 1992, t. I, p. 12.

<sup>3</sup> C. Lombroso, *L'homme de génie*, trad. citée, p. XXVI.

<sup>4</sup> P. Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889, p. 249. D'après la description du patient que donne Janet, il semblerait que ce dernier

perturbées par le faune de Rimbaud (« Et quand il a fui – tel qu’un écureuil – / Son rire tremble encore à chaque feuille »<sup>1</sup>). Dans « À la nue accablante tu », Mallarmé interroge l’événement, « sépulcral naufrage » et sillage éphémère – au futur antérieur : « Dans le si blanc cheveu qui traîne / Avarement *aura noyé* / Le flanc enfant d’une sirène » –, trace à la fois effacée et ineffaçable. Elle est ineffaçable en ce qu’elle *insiste* : « tu / Le sais, écume, mais y baves ». Le « faune » rimbaldien ne disparaît pas lui non plus sans qu’en demeure du moins une certaine marque, une sorte de prolongement : « quand il a fui », l’événement laisse derrière lui un frémissement, comme un tremblement du paysage, trace de ce qui s’est passé – c’est ce que le poème appelle « le Baiser d’or du Bois ». Saisie dans sa signification proprement poétique, la « folie » serait donc un tel tremblement – un tremblé du texte.

Quelque chose se passe, quelque chose en demeure : la folie ne se referme pas complètement, elle n’est pas une expérience qui puisse se clore de manière définitive. Aussi bien, comme on l’a vu dans le chapitre précédent, le « je » de la *Saison* n’est-il jamais certain d’être sorti de l’enfer<sup>2</sup>. La « saison » semble se terminer – « L’automne, déjà... » – mais la sortie de l’enfer est rendue incertaine par un ensemble de marques textuelles. Les guillemets qui ouvrent le prologue ne sont jamais refermés, comme pour marquer l’impossibilité sans remède de *circonscrire* définitivement l’expérience appelée « enfer ». Et même la multiplication des formes verbales à l’accompli – « cela s’est passé » (« Délires, II »), « aujourd’hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer » (« Matin »), « j’ai vu l’enfer... » (« Adieu ») – est ambiguë<sup>3</sup>. En effet, l’aspect accompli exprime ce qui est terminé (Benveniste parle de « parfait de présent ») mais *demeure*, en quelque façon, ce qui (s’)est passé (« Délires, II » : « cela s’est passé ») et pourtant persiste<sup>4</sup>. La forme

---

se réfère dans ce passage à Rig..., hystérique homme soigné à la Salpêtrière : Charcot en parle dans une de ses leçons (voir J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, recueillies et publiées par D. M. Bourneville, Paris, Delahaye, 1875-1887, trois volumes, t. III, pp. 261-262).

<sup>1</sup> A. Rimbaud, « Tête de faune », R, 165.

<sup>2</sup> Voir aussi Y. Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d’analyse textuelle d’Une saison en enfer d’Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 1987, p. 37. Y. Nakaji signale que c’est là une des différences les plus notables entre le texte de Rimbaud et les grandes katabases de la culture occidentale – celles d’Ulysse, d’Énée, de Dante. Pour eux, il y a une vraie remontée depuis l’enfer : pour le sujet rimbaldien, la sortie de l’enfer demeure problématique.

<sup>3</sup> Sur cette question des temps verbaux, voir notamment : O. Bivort, « L’analyse des catégories verbales et le projet de voyance dans “Adieu” d’*Une saison en enfer* » in M. Matucci (éd.), *Arthur Rimbaud. Poesia e avventura*, colloque de Grosseto, sept. 1985, Pise, Pacini, 1987, pp. 199-208.

<sup>4</sup> M. Murat remarque qu’à la fin de la *Saison*, « la crise n’est pas dépassée, seulement passée » (*L’art de Rimbaud* [2002], Paris, José Corti, rééd. 2013, p. 393). M. Murat relie cette ambiguïté à une tension générique entre récit de délire et récit de conversion, tension que nous avons explorée au chapitre précédent. Voir aussi l’étude des temps

composée du présent est donc par excellence le temps verbal du sillage : elle marque l'événement dans son unicité close *et* dans la permanence de ses conséquences ineffaçables<sup>1</sup> – ainsi que le remarquent Damourette et Pichon, en tant qu'accompli, elle « exprime des faits passés en tant qu'ils ont pris fin *en laissant une trace* jusque dans le présent »<sup>2</sup>.

Dans un article consacré à l'usage des temps verbaux dans *Aurélia* de Nerval, Christine Quéfellec remarque au sujet du passé simple que la valeur de ce tiroir est ambiguë : l'aoriste est certes le temps de l'histoire (en ce sens il est propre au récit d'un passé absolument passé, terminé) mais correspond également, en tant que temps de l'archaïque, aux événements soustraits au temps, permanents. C'est donc à la fois le temps des événements anciens et le temps de ce qui échappe au passage du temps : le rêve, le mythe, l'initiation, l'hallucination, etc.<sup>3</sup> Dans *Une saison en enfer*, l'aoriste couplé à la négation forclusive – « n'eus-je pas une fois une jeunesse aimable » – indique à la fois une permanence mythique (plus précisément *légendaire* au sens où la légende est ce qui est *à lire*, donc à écrire : « sur des feuilles d'or ») et une événementialité qui se dérobe aussi bien au temps qu'à toute forme de « réalité » au sens historique. Les accomplis du présent de la *Saison* inscrivent quant à eux l'événement comme étant tout à la fois passé et indépassable : rien ne peut faire que « cela » n'ait pas été. (Nathalie Fournier parle au sujet de ce tiroir verbal d'« expérience indélébile »<sup>4</sup>.) « Cela s'est passé, je sais maintenant saluer la beauté » : quelque chose s'est donc

---

verbaux dans la *Saison* in *ibid.*, pp. 399 sq. Les actions au passé composé (par exemple dans le prologue), remarque Murat, « ne sont pas dissociables de ce que *je suis* » (p. 400).

<sup>1</sup> Sur la dimension ineffaçable de l'enfer dans la *Saison*, voir notamment S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 430 : « Ce texte [« Adieu »] est loin d'affirmer une victoire sur les forces de l'enfer ». Murphy commente lui aussi l'usage complexe des temps verbaux et souligne le surgissement du présent au milieu d'un système faisant alterner imparfaits et passés simples : le présent vient ainsi perturber la dimension « rassurante » (p. 431) du récit au passé.

<sup>2</sup> J. Damourette et É. Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, d'Artrey, 1911-1940, § 1810 (t. V, p. 358). Voir aussi *ibid.*, § 1760 : le passé composé « présente toujours le passé comme vu du présent et comme en relation avec ce présent » (t. V, p. 265 ; l'analyse du passé composé proposée dans cette page est très proche de celle de Benveniste dans l'article cité ci-après). Également § 1810 (t. V, p. 353) : « L'antérieur [*sc.* le passé composé] est employé pour mettre le passé en relation avec le présent, pour le présenter à titre d'acquêt, comme une manière de présent ». Voir plus généralement les §§ 1804-1819 (*op. cit.*, pp. 332-381) : l'« antérieur pur » a « pour résultat *d'imposer* en quelque sorte au lecteur le fait passé » (§ 1806, p. 338, nous soulignons), il « laisse beaucoup plus d'efficiencia » aux événements que le passé simple (§ 1808, p. 343), une « impression durable et capable d'influer sur la suite de l'existence » du locuteur (§ 1810, p. 353). Benveniste parle quant à lui d'un tiroir verbal permettant de « faire *retentir jusqu'à nous l'événement* rapporté [de] le rattacher à notre présent » par un « lien vivant » : « Les relations de temps dans le verbe français » (1959), in *Problèmes de linguistique générale* (1963), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », 1966, t. I (pp. 237-250), p. 244, nous soulignons.

<sup>3</sup> C. Quéfellec, « Le jeu du passé simple et de l'imparfait dans les récits oniriques d'*Aurélia* », in *Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romane*, Aix-en-Provence, 1986, pp. 401-409. Voir aussi J.-L. Steinmetz, « Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », in *Littérature*, n° 158, Paris, 2010, pp. 105-116.

<sup>4</sup> N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002, § 617 (p. 407). L'exemple commenté est le vers « J'ai quelquefois aimé » dans la moralité qui clôt « Les deux pigeons » (*Fables*, IX, 2, Paris, 1678). On voit bien dans ce vers la valeur de présence continuée de la forme composée : rien ne peut faire que cet amour n'ait pas eu



passé. Mais *qu'est-ce qui s'est passé ?*<sup>1</sup> L'expérience laisse dans le sujet une marque persistante, qui survit à l'événement.

L'événement est donc littéralement bouleversant. Il est ce qui reconfigure les coordonnées d'un système : A. Badiou propose ainsi de penser l'événement comme un point hétérogène à l'état de choses appelé « monde », et qui vient en remanier – par « destruction et refonte »<sup>2</sup> – le transcendantal. L'événement est donc un suspens entre deux états de choses, deux *mondes*. C'est l'instant bouleversant où les dés sont relancés. Lancer les dés est en ce sens un geste proprement inimaginable, la folie même, l'inexistant comme *impensable*. Ainsi Deleuze – dont la pensée de l'événement est par ailleurs très éloignée de celle d'A. Badiou<sup>3</sup> – écrit-il au sujet de Nietzsche que cet événement qu'est le lancement des dés, c'est « tout le hasard en une fois »<sup>4</sup>. Ce que nous

---

lieu, en tant qu'acquêt il fait partie intégrante de l'être du narrateur (« Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ? / Que ce soit aux rives prochaines. [...] / J'ai quelquefois aimé : je n'aurais pas alors / [...] / Changé les bois, changé les lieux / Honorés par le pas, éclairés par les yeux / De l'aimable et jeune bergère / Pour qui, sous le fils de Cythère, / Je servis, engagé par mes premiers serments »). À propos de ces emplois qui cumulent l'aspect accompli (de la forme composée) et l'aspect sécant (du présent), on consultera aussi l'article d'Henri Bonnard, « Les passés », in *Grand Larousse de la langue française* en sept volumes, Paris, Larousse, éd. de 1989, t. V, pp. 3956-3966 (voir p. 3960 a sur ces emplois « mixtes »).

<sup>1</sup> C'est le titre d'un chapitre de *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari, qui interroge les relations entre les notions d'événement, de sillage et d'écriture littéraire : « 1874. Trois nouvelles ou : "qu'est-ce qui s'est passé ?" » (*Capitalisme et schizophrénie, II. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, plateau 8, pp. 235-252). Rappelons que Blanchot, dans un texte célèbre sur les rapports entre événement et écriture, « Le chant des Sirènes » (chapitre dans lequel le « récit » se trouve défini – par opposition au « roman » – comme étant non pas « la relation de l'événement » mais « cet événement même » : *Le Livre à venir*, op. cit., p. 14), évoquait précisément *Une saison en enfer* comme exemple de récit absolu (non romanesque) et impossible à la fois, et ce aux côtés d'*Aurélia* et de *Nadja* : soient trois récits de la folie.

<sup>2</sup> A. Badiou, *Logiques des mondes*, op. cit., p. 417 ; voir aussi p. 410 sur cette définition de l'événement comme bouleversement transcendantal. A. Badiou a par ailleurs consacré de nombreuses études à Mallarmé (dans *Théorie du sujet, Petit manuel d'inesthétique, Conditions, Manifeste pour la philosophie, L'être et l'événement...*), mais ces lectures philosophiques présentent l'inconvénient d'être aveugles au phénomène poétique, traitant la poésie comme si c'était de la prose. Sur A. Badiou et Mallarmé, voir J. Rancière, « Le poète chez le philosophe. Mallarmé et Badiou », in *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 205-229 et V. Bergen, *Résistances philosophiques*, Paris, P. U. F., 2009, p. 27. Voir les remarques de J.-F. Hamel dans *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, 2014.

<sup>3</sup> Dans *Logiques des mondes*, A. Badiou reproche à Deleuze de réduire l'événement à un effet de surface – puisqu'il l'assimile au « sens » (voir ci-dessus) et d'en restreindre la portée à la notion de « vie », autrement dit à un « Un » qui se trouve subrepticement réintroduit en tant qu'au-delà ou horizon des multiplicités. Il s'agirait donc d'une restriction logiciste, vitaliste et empiriste de la puissance de l'événement, qui empêcherait Deleuze parvenir à penser le changement transcendantal des mondes (op. cit., p. 382). Voir la conclusion d'A. Badiou : « Rompre avec l'empirisme, c'est penser l'événement comme advenue de ce qui est soustrait à toute expérience : l'in-fondé ontologique et la discontinuité transcendantale. Rompre avec le dogmatisme, c'est disjoindre l'événement de toute emprise de l'Un. C'est le soustraire à la Vie pour le rendre aux étoiles » (*ibid.*, p. 410).

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris, P. U. F., rééd. « Quadrige », p. 31. Sur le hasard et les dés, voir notamment pp. 29-31 ; sur Mallarmé et Nietzsche, voir pp. 36-39. F. Warin, *Nietzsche et Bataille*, ch. IV : « Du monde. Le coup de dé ». – Voir aussi Bataille, *Sur Nietzsche (Somme athéologique. Sur Nietzsche – volonté de chance)*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. VI (1973), pp. 153, 169 sq. et surtout p. 140 qu'il faut sans doute comprendre en se référant à l'aphorisme d'Héraclite sur le temps comme enfant joueur (fr. 52, D.-K.).

appelons le monde n'est jamais qu'un coup de dés – comme nous le rappellent les Pierrots de Laforgue qui

... disent, d'un œil faisandé,  
Les manches très-sacerdotales,  
Que ce bas monde de scandale  
N'est qu'un des mille coups de dé (...)¹

Le dessaisissement, la perte sans reste qu'impliquent le geste de lancer tous les dés – ce geste suspendu et différé d'Igitur – sont tels qu'ils confinent à la folie. C'est pourquoi, lorsque Mallarmé parle à propos du *Coup de dés* d'« acte de démence », il n'y a pas là *seulement* ironie². Cette expression dit aussi la gageure folle que constitue toute pensée, comme toute œuvre d'art : « toute pensée émet un coup de dés »³. Chez Mallarmé comme chez Nietzsche⁴, toute pensée véritable, et tout poème véritable, est une confrontation avec la possibilité de la folie qui borde la langue, le sujet et la pensée. Tout poème se heurte nécessairement, en tant qu'il invente quelque chose, à une certaine folie à l'intérieur du langage : la phrase prêtée par Valéry à Mallarmé rejoint en cela celle de Joyce (que nous avons citée plus haut) qui disait d'*Ulysse* qu'« une feuille de papier transparente le sépare de la folie ». Flaubert, lui, déclarait au sujet de la rédaction de *Salammbô* : « depuis que la littérature existe, on n'a pas entrepris quelque chose d'aussi insensé »⁵. Ce n'est pas seulement qu'il soit difficile de décrire Carthage – dont « on ne sait rien »⁶ – c'est, plus fondamentalement, qu'un livre, tout livre, est toujours un pari radical, é-norme. Dans cette mesure hors mesure, tout livre est littéralement insensé, car hors du sens. Projeter un livre ou jeter les dés, c'est toujours reprendre tout à zéro, donc se tenir tout contre la folie. Mallarmé parlait à ce propos de « ce jeu insensé

---

¹ J. Laforgue, « Pierrots, V », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 85.

² On a vu au chapitre précédent la valeur ironique que l'on pouvait conférer à la formule. P. Durand, dans « La folie Mallarmé » (*Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 225, janvier-mars 2000, pp. 7-27), envisage ces deux lectures possibles de la formule rapportée par Valéry, mais minore immédiatement la lecture « sérieuse » au profit de la lecture « ironique » – voir l'alternative qu'il propose : art. cit., pp. 20-21.

³ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 387. Voir G. Dessons, *La manière folle*, op. cit., p. 64 : lorsque Mallarmé « se demandait si son poème typographique du *Coup de dés* n'était pas “un acte de démence”, [il] mettait en doute la frontière qui sépare le poème et le délire, le jeu avec la ligne et la sortie hors de la ligne (*de-lira*) ».

⁴ Et malgré les réserves émises sur ce point par Deleuze, op. cit. Sur les rapports entre folie et pensée chez Nietzsche, voir notamment les commentaires de Bataille, *Sur Nietzsche*, op. cit., pp. 7-205. Voir aussi G. Morel, *Nietzsche*, t. III, *Création et métamorphoses*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971, et G. Dessons, *La manière folle*, op. cit., pp. 189-200 : « Logique du bouffon. Nietzsche ». Nous nous permettons de renvoyer également ici à notre mémoire de Master II, *Folie et littérature. Éléments de théorie* (E. N. S. Lettres et sciences humaines, 2010).

⁵ G. Flaubert, lettre à E. Feydeau, milieu d'octobre 1858, in *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1980), p. 837.

⁶ *Ibid.*

d'écrire », dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, et définissait cet insensé par la tâche de « tout recréer »<sup>1</sup>.

La « folie » de la littérature devient ainsi une question radicalement nouvelle, qui n'a plus rien à voir avec la problématique aliéniste : *folie* désigne la littérature en tant qu'événement. Et la lecture, qui est une pratique de l'illisible – de même que toute écriture est nécessairement écriture d'un « livre infaisable » (Nerval) –, n'est rien d'autre que la prise en compte de l'événementialité de la littérature, une manière de repérer ce qui, en elle (pour reprendre l'expression de Deleuze citée plus haut) nous « fait signe ».

Passer de la pathologie à l'événementialité implique donc d'aborder ces textes comme des textes *à lire*, ce qui – ainsi qu'on l'a vu – ne va pas ou n'est pas toujours allé de soi. Chaque texte en tant que poème invente sa propre lisibilité, une lisibilité autre. Le lecteur paresseux en restera au faux jugement qu'énonce le titre – « divagations », par exemple – alors qu'au lecteur nouveau, celui que le poème invente (fabrique), incombe la charge de lire malgré l'illisible : de lire l'illisible. « Folie » devient une provocation à la lecture : ce n'est plus un congédiement, mais un appel. De la biffure à la lecture, le statut de la folie a changé du tout au tout. La folie n'est plus folie du poète, mais folie *du poème* lui-même en tant qu'il invente de nouvelles possibilités de sens et de travail du sens. Les chapitres qui suivent seront donc consacrés à ce nouveau visage de la folie ; la poétique de la folie y rejoint le problème même de la poétique tout court : l'invention de nouvelles lisibilités.

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam* (1890), in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 23, nous soulignons. « C'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer (...) ».

# Chapitre 4. Folie et sujet : aliénations, hallucinations et méthode

On dirait que le poète se dédouble ou au moins se métamorphose et qu'il vit une autre vie (...)

(Dr É. Laurent)<sup>1</sup>

## I. Les fissures du moi : folie, dédoublements, dissolution<sup>2</sup>

Y aurait-il en moi un être double ? (...)  
Un autre homme est installé en moi.

(Jean Lorrain)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> É. Laurent, à propos de *Parallèlement* de Verlaine, in *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897, p. 43.

<sup>2</sup> Certains des passages consacrés à Laforgue dans ce chapitre ont, sous une forme différente, fait l'objet d'un article : R. Lejosne-Guigon, « Madrépores et métaphores : Laforgue, la philosophie et la "nouvelle psychologie" », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2017-2 (« Laforgue et les philosophes »), mai 2017, pp. 345-366.

<sup>3</sup> J. Lorrain, *Monsieur de Phocas. Astarté* (1901), éd. H. Zinck, Paris, GF-Flammarion, 2001 ; respectivement ch. « Le manuscrit » (p. 64) et ch. « L'envoûtement » (p. 85).

Et que ne savons-nous aussi nous incruste  
dans notre petit coin pour y cuver l'ivre-mort  
de notre petit Moi ?

(Jules Laforgue)<sup>1</sup>

Pour comprendre la place qu'occupe la folie dans le trajet lyrique de Rimbaud et Laforgue, il est nécessaire de revenir d'abord aux manifestations les plus concrètes de cette « folie » au sens où l'on entendait le terme dans le second XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi on s'attardera pour commencer aux figures d'altérations de la conscience et du moi. Le moi altéré, les dédoublements de la personnalité et de la conscience (Taine, dans la préface de la troisième édition du *De l'intelligence* en 1878, parle par exemple des expériences spirites comme de cas de « dédoublement du moi »), l'hallucination ou la catalepsie (en tant que surgissement d'un autre à l'intérieur du soi) deviennent de plus en plus importants dans la pensée de l'époque, et l'on considère volontiers que la prise en compte de ces phénomènes entraîne la nécessité de remettre en cause le sujet traditionnel<sup>2</sup>. Si grande est l'importance de ces phénomènes, non seulement en médecine et en psychologie mais dans la culture de l'époque en général, que le mot de « folie » devient pour ainsi dire synonyme de conscience dédoublée<sup>3</sup>. Cette nouvelle pensée du sujet s'inscrit dans une nouvelle théorie de l'âme où le moi se trouve expulsé de sa place centrale : « 14 août. Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Salomé », in *Moralités légendaires*, L, II, 439.

<sup>2</sup> Une telle remise en cause – de l'unité du moi, de sa souveraineté, voire de son existence – est subversive aux points de vue religieux, moral, juridique et politique. Voir P.-H. Castel, *La querelle de l'hystérie. La formation du discours psychopathologique en France, 1881-1913*, Paris, P. U. F., 1998 ; Atsushi Yamazaki, « L'inscription d'un débat séculaire : le magnétisme dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Revue Flaubert*, n° 4, Rouen, 2004, en ligne (<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/>), consulté le 20 déc. 2015, non paginé ; I. Hacking, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, Princeton U. P., 1995, pp. 207-208 (trad. *L'âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998).

<sup>3</sup> Voir par exemple Paul Janet, « La notion de personnalité », in *Revue scientifique*, n° 50, Paris, 1876, p. 574.

mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis »<sup>1</sup>. Les effets s'en ressentent aussi bien du côté de la littérature (Maupassant, Zola, les Goncourt) que du côté de la psychologie (Taine, Ribot, Janet), ou de la médecine (Charcot, Bernheim, Azam) pour ne mentionner que trois champs de discours<sup>2</sup>.

On ne peut comprendre les rapports entre psychopathologie et expérience lyrique à l'époque sans saisir l'importance nouvelle de la catégorie, aussi bien philosophique que physiologique, d'« inconscient » – et des notions connexes comme l'involontaire, l'obscurité à soi, etc. – dans le discours littéraire et métalittéraire de l'époque. La notion entraîne une remise en cause des privilèges de l'ancien moi. Chez Laforgue en particulier, ces idées sont liées à une problématique épistémologique qui donnera naissance, quelques années plus tard, à ce qu'on appelle la « nouvelle psychologie », ou « psychologie nouvelle », expression employée par Alfred Fouillée dans un article paru quatre ans après la mort de notre poète, « Les grandes conclusions de la psychologie contemporaine – la conscience et ses transformations »<sup>3</sup>. Avec l'historienne de l'art Deborah Silverman, on peut résumer la teneur de cette « psychologie nouvelle » par deux principes fondamentaux : d'un côté, « l'exploration de l'intérieur de l'organisme humain conçu comme un système nerveux fébrile et mécanique », de l'autre « l'examen des dimensions visuelles du processus de la pensée, mettant particulièrement l'accent sur le rôle des images dans les opérations

---

<sup>1</sup> G. de Maupassant, « Le Horla » (seconde version), in *Le Horla et autres contes d'angoisse*, éd. A. Fonyi, Paris, GF-Flammarion, 1984 et 2006, p. 72.

<sup>2</sup> Sur les rapports entre littérature et psychologie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment J. Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Paris, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2007, pp. 151-180 ; P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, thèse d'Histoire, Paris, Université de Paris VII, 1986 ; P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 57 ; P. Jourde et P. Tortonesi, *Visages du double* (1996), Paris, Armand Colin, 2005 ; J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, Lille et Paris, A. N. R. T. et Klincksieck, 1991, « Le moi divisé », t. II, pp. 722-730 ; T. James, *Vies secondes* (1995), trad. S. Doizelet, Paris, Gallimard, 1997 ; S. Spandonis, *Écritures de la psychologie dans les récits de la décadence, de Ludine (1883) à Monsieur de Phocas (1901)*, thèse de littérature française, Paris, Université de Paris III, 2000 ; J.-L. Cabanès et alii, *Psychologies fin de siècle, Cahiers du RITM*, n° 38, Nanterre, Université de Nanterre, 2008 ; J.-L. Cabanès et alii (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012 ; J. Schuh, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues », in « *L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite* » : *Littérature, psychologie, psychanalyse*, colloque publié en ligne sur le site de l'équipe de recherche Fabula (<http://www.fabula.org/colloques/document1652.php>), consulté le 10 nov. 2016, non paginé. Voir aussi la question des rapports entre littérature et sciences de l'occulte (magnétisme, fluidisme, spiritisme) : dans notre bibliographie, les ouvrages d'Y. Vadé sur la magie, de J. Decottignies sur le cauchemar, de P.-G. Castex et de M. Milner sur le fantastique, le diable et le mal, de G. Ponnau sur le fantastique et la folie.

<sup>3</sup> A. Fouillée, « Les grandes conclusions de la psychologie contemporaine – la conscience et ses transformations », in *Revue des deux mondes*, n° 107, Paris, 1891 (pp. 788-816), p. 814. Laforgue s'est intéressé à la physiologie et à la psychologie de son temps, comme le montrent notamment ses textes de critique d'art. Laforgue connaissait, directement ou indirectement, les œuvres de Fechner, Helmholtz, Darwin, Young.... Ses deux principales sources furent sans doute Taine (qui cite Helmholtz et ses contemporains anglais dans *De l'intelligence*, au livre troisième sur « Les sensations » en particulier : voir la 6<sup>e</sup> édition Paris, Hachette, 1892, t. I, pp. 166-236) et son ami Charles Henry, un des représentants de la « nouvelle psychologie ».

mentales en état d'hypnose, de suggestion et de rêve »<sup>1</sup>. Il s'agit plus généralement de refuser le primat du moi et de la conscience en psychologie : la psychologie n'est plus considérée, chez ces disciples de Taine, comme une branche de la philosophie au sens spiritualiste, mais comme une discipline scientifique positive. La psychologie nouvelle se développera en particulier dans le sillage des travaux de psychologie de Taine, plus tard sur des études – en partie opposées mais reposant sur un socle épistémique commun<sup>2</sup> – de Bernheim et de Charcot. Une seconde source importante est le développement, notamment dans les pays anglo-saxons, de la physiologie du réflexe appliquée au cerveau ainsi que l'apparition de l'idée d'une cérébration inconsciente, bien connue aujourd'hui grâce au travail de Marcel Gauchet<sup>3</sup>. Ces deux origines – la source « psychologique » associationniste et la source « physiologique » cérébrale – se rejoignent dans l'idée que « l'activité psychique est une activité associative »<sup>4</sup>.

En dehors du champ de la psychologie *stricto sensu*, il faut enfin noter l'importance d'une influence philosophique : celle des philosophies allemandes de l'« inconscient »<sup>5</sup>. De ce point de vue, une des dates les plus importantes pour ce nouveau courant de pensée en France est la traduction de la monumentale *Philosophie de l'inconscient* de Hartmann en 1877. Le chapitre de ce traité intitulé « Le concept d'individualité »<sup>6</sup> est intégralement consacré à la déconstruction des illusions du moi autonome, et à une démystification de l'idée de conscience au profit d'une mise en

---

<sup>1</sup> D. Silverman, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle* (1989), trad. D. Collins, Paris, Flammarion, 1994, p. 85. Sur la « nouvelle psychologie », voir aussi J. Carroy, A. Ohayon et R. Plas, *Histoire de la psychologie en France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Découverte, 2006, chapitres 2 à 4 ; S. Nicolas, A. Marchal et F. Isel, « La psychologie au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue des sciences humaines*, n° 2, 2000-1, pp. 57-103 et J. Bourne Taylor, « Psychology at the Fin de siècle », in G. Marshall (éd.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge U. P., 2007, pp. 11-33. Sur la nouvelle psychologie et les arts, voir – outre le livre de D. Silverman déjà cité – M. S. Micale (éd.), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford, Stanford U. P., 2004, ainsi que les travaux de Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2001), trad. par l'auteure, Rennes, P. U. R., 2013.

<sup>2</sup> Voir P.-H. Castel, *La querelle de l'hystérie*, op. cit.

<sup>3</sup> M. Gauchet, *L'inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992. Voir également A. Harrington, *Medicine, Mind and the Double Brain. A Study in Nineteenth-Century Thought*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1987.

<sup>4</sup> P. Bercherie, *Les fondements de la clinique. Histoire et structure du savoir psychiatrique*, Paris, Ornicar puis Navarin, 1980, p. 116 : cette « activité associative » doit s'entendre « au sens de la loi d'association des idées des psychologues mais aussi au sens des faisceaux d'association des neurologues, puisque ces concepts sont considérés comme les deux faces du même phénomène ». Cette métaphore des deux faces du fait mental est fréquente à l'époque – pensons par exemple à Taine : « l'événement cérébral et l'événement mental ne sont au fond qu'un seul et même événement à deux faces, l'une mentale, l'autre physique, l'une accessible à la conscience, l'autre accessible aux sens » (*De l'intelligence* [1870], 6<sup>e</sup> éd. citée, 1892, t. I, p. 329). Sur les origines scientifiques et conceptuelles de cette polarité, voir l'ouvrage fondamental de E. Williams, *The Physical and the Moral. Anthropology, Physiology, and Philosophical Medicine in France, 1750-1850*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1994.

<sup>5</sup> Voir l'ouvrage de S. Nicolas et L. Fedi, *Un débat sur l'inconscient avant Freud. La réception de Eduard von Hartmann chez les psychologues et philosophes français*, Paris, L'Harmattan, 2008.

<sup>6</sup> E. von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, t. II, ch. IV, trad. D. Nolen, Paris, Baillière, 1877, pp. 153-190.

avant de l'« inconscient », à entendre non seulement au sens psychologique mais également biologique, historique, etc.

Dès lors, la poésie elle-même se trouve de plus en plus identifiée au surgissement de l'« inconscient », qui étend aussi son empire sur les sciences, les beaux-arts etc.<sup>1</sup> Le mot lui-même devient surtout prévalent à partir de 1877<sup>2</sup> avec la traduction du traité de Hartmann par Désiré Nolen, mais le vocabulaire de l'inscient, de l'inconnu et de l'obscurité à soi du sujet psychologique apparaissent avant cette date, comme l'indiquent entre autres les deux lettres de mai 1871 de Rimbaud. Rimbaud pose le problème d'une pensée ou d'une imagination sans conscience, problème dont Tony James a montré qu'il inquiéta tout le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Le poète donne à cette question la portée la plus grande, confrontant le sujet à sa propre « symphonie » intérieure, et orchestrant (comme on l'a vu dans notre deuxième chapitre) la subversion de l'« œuvre » par la « chanson » abyssale.

L'idée d'une poétique de l'inconscient<sup>4</sup> implique une affinité de la poésie avec la part obscure de chaque être, que Laforgue appelle « notre Afrique intérieure », expression qui conjoint la profondeur temporelle – avec la référence à l'origine de l'humanité (Afrique) –, l'éloignement géographique, et un espace à la fois intime et inconnu. Afrique intérieure est une expression de Jean-Paul Richter que cite Hartmann dans son traité *Philosophie de l'inconscient*. En parlant d'« Afrique intérieure », Laforgue imagine une topographie interne du sujet qui est une véritable topographie fantastique :

La rage de vouloir se connaître – de plonger sous sa culture consciente vers  
l'« Afrique intérieure » de notre Inconscient domaine.

---

<sup>1</sup> T. James (*Vies secondes, op. cit.*, p. 262) signale que le premier à tracer de manière systématique un lien direct entre inconscient et création artistique est Ribot, dans ses *Essais sur l'imagination créatrice* de 1900.

<sup>2</sup> D. Combe fait remarquer qu'on ne trouve pas, à la lettre, de vocabulaire de l'« inconscient » chez Rimbaud, ce qui s'explique par l'antériorité de la période de la production littéraire de ce dernier par rapport à la traduction du traité de Hartmann et la diffusion de la pensée de Schopenhauer en France : voir *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, pp.18-19. Sur les rapports entre l'idée hartmannienne d'inconscient et la poétique de l'inconscient chez Laforgue, voir H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, pp. 29-33. Le nombre d'études sur Laforgue lecteur de Hartmann est aujourd'hui relativement important ; voir dans notre bibliographie les études de U. Franklin, P. Bonnefis, D. Grojnowski, S. Bootle, M. Guy, ainsi que les articles recueillis par H. Scepi dans le numéro de mai 2017 de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, *op. cit.* (*passim*).

<sup>3</sup> T. James, *Vies secondes, op. cit.*, Introduction, et *passim*.

<sup>4</sup> Voir D. Combe, « “En deuil d'un Moi-le-Magnifique...” », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & C<sup>ie</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. d'octobre 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000, pp. 45-57, en particulier « Poésie, science et “psychologie contemporaine” », pp. 46-48.



Et c'étaient des épiements pas à pas, en écartant les branches, les broussailles des taillis, sans bruit pour ne pas effaroucher ces lapins qui jouent au clair de lune, se croyant seuls.

Je me sens si pauvre si connu tel que je me connais moi, Laforgue en relation avec le monde extérieur – Et j'ai des mines riches, des gisements, des mondes sous-marins qui fermentent inconnus – Ah ! c'est là que je voudrais vivre, c'est là que je voudrais mourir. Des fleurs étranges qui tournent comme des têtes de cire de coiffeurs lentement sur leur tige, des pierreries féériques comme celles où dort Galatée de Moreau surveillée par Popyphème, des coraux heureux sans rêves, des lianes de rubis, des floraisons subtiles où l'œil de la conscience n'a pas porté la hache et le feu –<sup>1</sup>

À travers le pastiche du style artiste (« Et c'étaient des épiements... ») ainsi que le souvenir de la version en prose de « L'invitation au voyage » (« Ah ! c'est là que je voudrais vivre, c'est là que je voudrais mourir »), l'*espace du dedans* laforguien devient un véritable pays de Cocagne – pour reprendre l'expression du *Spleen de Paris* – où le sujet se plaît à demeurer, ou plutôt qu'il aime à arpenter en véritable explorateur des profondeurs insoupçonnées de l'infra-moi. L'inconscient devient un objet poétique à part entière, à la fois fondement, thème et origine de la poésie. La topique des images indique que cette « Afrique intérieure » est un espace de la prolifération, de l'infinitésimal, mais aussi une véritable *terra incognita*, ainsi que le marque la double métaphore artisanale de la « hache » et du « feu » de la conscience.

Plusieurs critiques, notamment Henri Scepti, ont étudié cette poétique de l'inconscient chez Laforgue, poétique qui travaille les textes comme un « lieu de l'inconnu » du sujet et du discours<sup>2</sup>. L'idée que la poésie est véritablement *œuvre* de l'inconscient deviendra dominante vers la fin du siècle, en particulier dans le métadiscours symboliste et décadent sur l'écriture littéraire. Ainsi Ernest Raynaud écrit-il en 1889, en reprenant la double métaphore psychologique et topographique que nous venons de mentionner, que

les décadents ont (...) acquis au conscient une bonne somme d'Inconscient. Ils ont entrepris résolument la conquête du Moi, ils ont défriché des terrains nouveaux, ont projeté une vive lumière dans les arcanes de l'Être ; ont éclairé des dessous jusque là inexplorés<sup>3</sup>.

Il faudrait donc parler d'une sorte de littérature des profondeurs – au sens où Foucault voyait dans l'opposition entre « surface » et « profondeur » l'aspect central de l'épistémè post-classique,

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Notes diverses » (*Feuilles volantes*), L, III, 1158. W. Ramsey compare avec raison cette page de Laforgue au type de poésie « qu'écrivaient, en marge du surréalisme, Jules Supervielle, Henri Michaux ou Léon-Paul Fargue » (*Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford, Oxford U. P., ch. VI, p. 85, nous traduisons). Pierre Loubier écrit de « L' Aquarium » qu'il « préfigur[e] les rêveries d'un Fargue ou d'un Michaux » (*Jules Laforgue, l'orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000, p. 123).

<sup>2</sup> Voir H. Scepti, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., pp. 33 sqq.

<sup>3</sup> E. Raynaud, « Un point de doctrine », in *Le Décadent*, Paris, 1<sup>er</sup> fév. 1889, cité par R. Biétry, *Les théories poétiques à l'époque du symbolisme (1883-1896)*, Berne, Peter Lang, 1988, p. 192.

l'opposition cardinale du XIX<sup>e</sup> siècle et de ses « sciences humaines »<sup>1</sup> –, sur le modèle de l'expression (anachronique encore à notre période) de *psychologie des profondeurs*. Sophie Spandonis propose quant à elle l'expression d'« imagination du monde intérieur »<sup>2</sup>. Les psychologues et médecins aussi bien que les écrivains, mais selon des modalités et en fonction d'enjeux différents là et ici, insistent sur le rôle de l'inconscient dans l'écriture poétique. Quelques années plus tard, Antheaume et Dromard (dans *Poésie et folie*<sup>3</sup>) insistent sur la relation étroite qui unit la création artistique à tous les processus de pensée échappant au moi ; et déjà Ribot, dans ses *Essais sur l'imagination créatrice* (parus en 1900), affirme l'identité de l'« inspiration » et de l'« inconscient ». Ribot avance même la formule « je n'y suis pour rien »<sup>4</sup>, formule qui consonne avec l'épigraphe à coloration schopenhauerienne du « Hamlet ou les suites de la piété filiale » de Laforgue : « C'est plus fort que moi ». Hartmann, déjà, citait dans son ouvrage sur l'inconscient une formule empruntée à la correspondance de Mozart (que citera à nouveau Remy de Gourmont dans *La Culture des idées*), qui selon le philosophe de l'inconscient résumait le problème du génie artistique : « Je n'y suis pour rien »<sup>5</sup>.

Chez Laforgue, cette critique de la conscience et du sujet aboutit à une déconstruction de l'idée de « moi », conduisant aux bords de la folie. Dans la poésie et la poétique de Rimbaud, la place faite au surgissement de l'altérité au cœur du soi sous la forme de l'*aliénation* – au sens étymologique –, du rêve et de l'hallucination, confronte l'individu à sa propre brisure.

---

<sup>1</sup> Voir M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242 : au XIX<sup>e</sup> siècle, « classer ne sera (...) plus référer le visible à lui-même, en chargeant l'un de ses éléments de représenter les autres ; ce sera (...) rapporter le visible à l'invisible, comme à sa raison profonde, puis remonter de cette secrète architecture vers les signes manifestes qui en sont donnés à la surface des corps. (...) Le caractère reprend son vieux rôle de signe visible pointant vers une profondeur enfouie ». Voir aussi p. 252 et pp. 263 sq.

<sup>2</sup> C'est le titre de sa thèse, consacrée aux rapports entre écriture narrative et psychopathologie à la fin du siècle : S. Spandonis, *L'imagination du monde intérieur*, op. cit.

<sup>3</sup> A. Antheaume et G. Dromard, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de clinique*, Paris, Doin, 1908.

<sup>4</sup> T. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, p. 44 : « L'impersonnalité [dans le phénomène de l'inspiration] (...) révèle une puissance supérieure à l'individu conscient, étrangère à lui quoique agissant par lui : état que tant d'inventeurs ont exprimé en ces termes : Je n'y suis pour rien ». Voir aussi Ribot, *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896, p. 323 : « Cela est prouvé par des faits sans nombre ; à un moment, l'étincelle jaillit, l'expérience n'y est pour presque rien. Elle a sa nécessité et sa fatalité ».

<sup>5</sup> Voir A. Holmes, *Jules Laforgue and Poetic Innovation*, Oxford, Oxford U. P., 1993, p. 19. Sur les rapports entre littérature et inconscient dans le discours médical de l'époque, voir notamment P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, op. cit., pp. 145-243.

*I. A. Laforgue : poésie et déconstruction nominaliste du  
« moi »*

... suis-je moi ? Tout est si compliqué !

(« Complainte du sage de Paris »)<sup>1</sup>

Ils seront tout aussi à leur affaire (...)  
Qu'aux jours où certain bohème filon  
Du commun néant n'avait pas encore  
Pris un accès d'existence pécore  
Sous mon pauvre nom.

(« Les chauves-souris »)<sup>2</sup>

Le doute philosophique et poétique de Laforgue se porte en premier lieu sur le « moi », dont la réalité n'est plus une évidence donnée, mais qui au contraire semble devenir opaque, imperceptible, voire illusoire. Comme chez certains de ses contemporains, psychologues, philosophes ou médecins, le moi devient chez Laforgue problématique, et le sujet étranger à lui-

---

<sup>1</sup> L, I, 620.

<sup>2</sup> L, II, 257.

même. Quelques études – un chapitre de Daniel Grojnowski<sup>1</sup>, un autre d’Henri Scepi<sup>2</sup> et un article de Dominique Combe<sup>3</sup> – ayant déjà exploré les enjeux de cette remise en question du moi chez Laforgue, nous nous contenterons ici de quelques remarques sur des poèmes que la critique a jusqu’à présent relativement négligés, et insisterons sur les enjeux poétiques de cette déconstruction du moi ainsi que sur la manière dont elle s’articule, dans la poésie laforguienne, avec la problématique de la folie.

L’entrée de Laforgue en poésie, on l’a souvent remarqué, se fait sous le signe de la mort du Moi majuscule : le premier recueil publié s’ouvre en effet sur une pièce brève (« À Paul Bourget ») qui se dit dès le premier vers « En deuil d’un Moi-le-Magnifique... » (L, I, 545). Le seuil du livre est donc marqué par le motif – mélancolique, au sens freudien – de la mort du moi<sup>4</sup>, mort que redouble en quelque sorte la formule du deuxième poème du recueil, « Préludes autobiographiques » : « Donc Je m’en vais... ». La majuscule crée dans ce vers un effet d’autonymie, comme si le pronom personnel quittait d’emblée la scène du texte<sup>5</sup>. Le sujet lyrique lui-même *s’éclipse*<sup>6</sup> d’emblée, pour ne reparaître ensuite que sous différents avatars<sup>7</sup>, de « Faust fils » (poème IV) au « fou » de la dernière pièce du recueil. Chez Laforgue aussi, Je est donc *un autre*<sup>8</sup>, et la poésie est une des traces de cette altérité. La poésie est en somme le constat de décès du

<sup>1</sup> D. Grojnowski, « Le problème du Moi », in D. Grojnowski, *Jules Laforgue et « l’originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, pp. 129-149 (ch. consacré au recueil *Des fleurs de bonne volonté*). Sur Laforgue, Taine et le moi, voir aussi, D. Grojnowski, « Laforgue et le “monde changeant des phénomènes” », in *Modernités*, n° 8, Bordeaux, 1996 (pp. 129-143), p. 137. Sur la déconstruction laforguienne du moi, voir D. Grojnowski, « Le démon de l’“originalité” », in J. A. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd’hui*, Paris, José Corti, 1988 (pp. 11-23), pp. 18 sq.

<sup>2</sup> H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., pp. 55-60.

<sup>3</sup> D. Combe, « “En deuil d’un Moi-le-Magnifique...” », art. cit., pp. 45-57. Voir aussi l’étude de J. A. Hiddleston, *Essai sur Laforgue et les Derniers vers*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1980, pp. 49-53.

<sup>4</sup> Sur le deuil du moi chez Laforgue, voir les analyses de P. Loubier, op. cit., pp. 20 sqq. et 123-131. L’approche de P. Loubier est différente de celle qu’adoptent D. Combe et H. Scepi : P. Loubier s’intéresse à l’effondrement du « Moi » laforguien non pas du point de vue de l’histoire des sciences physiologiques et psychologiques, mais du point de vue de l’étymologique (voir les belles pages sur le *madrépore*, pp. 125 sqq.) et des enjeux psychanalytiques (régression à l’état indifférencié, thématique du « Nirvanâ »).

<sup>5</sup> C’est la lecture, magistrale, qu’a proposée Jean-Pierre Richard : « Donc Je m’en vais », in *Revue des sciences humaines*, n° 178, Lille, avril-juin 1980, pp. 56-60.

<sup>6</sup> On remarquera plus largement que le sujet lyrique, chez Laforgue, *s’en va* toujours : « Et bientôt, seul, je m’en irai, / À Montmartre, en cinquième classe... » (« Complainte des grands pins dans une villa abandonnée », L, I, 598), « J’aime mieux / Donc m’en aller selon la Lune » (« Dialogue avant le lever de la Lune », *L’Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 98).

<sup>7</sup> Sur les « avatars » du sujet lyrique chez Laforgue, outre la thèse de J.-P. Bertrand (*Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997), voir notamment D. Grojnowski, « Laforgue et le “monde changeant des phénomènes” », art. cit., p. 131 sqq. et Y. Leclerc, « Figures du poète dans *Les Complaintes* », in *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L’idéal & C<sup>ie</sup> »*, op. cit., pp. 59-73. – Sur les avatars du sujet lyrique chez Rimbaud, voir chapitre suivant (à propos de Nietzsche, Rimbaud et l’aliéniste F. Leuret).

<sup>8</sup> J.-P. Richard rapproche les deux formules « Donc Je m’en vais » et « Car Je est un autre » (art. cit., p. 58).

moi, et c'est bien ainsi que la définit la métapoétique « Complainte des plaintes » : « Maintenant ! pourquoi ces plaintes ? / *Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi* » (L, I, 621, nous soulignons).

Une telle mise à mal de l'idée de moi individuel est plus ancienne que les *Complaintes* : on la trouve dès les premiers poèmes de Laforgue<sup>1</sup>. Dans « Suis-je ? » (L, I, 313-314), poème appartenant au projet du *Sanglot de la Terre* – plus précisément à la section « Angoisse », placée sous le signe de la folie – se trouve mise en scène une véritable crise du rapport à soi du sujet. Le premier paragraphe de « Suis-je ? » est consacré – comme beaucoup de poèmes du *Sanglot* – à une interrogation sur le sens de la vie humaine (« J'ai dit que j'existais, j'ai demandé pourquoi »). Mais au milieu du onzième vers, un second paragraphe commence qui met en doute plus radicalement non plus le sens de l'existence mais *l'existence* elle-même de l'énonciateur<sup>2</sup>. Le passage d'une interrogation à une autre ne se fait pas sans que plane le spectre de la folie :

Mais suis-je seulement, insensé !  
Quel vertige !...

La suite du poème remet en question l'idée même d'individu ou d'identité personnelle (« Il faut pourtant presser ce mot ! Oui, suis-je ? suis-je ? »<sup>3</sup>) en insistant sur la pluralité du soi et l'absence d'unité du corps propre. Le moi éclate, fuit par tous les pores, et le poème orchestre une véritable atomisation du sujet et de son corps, comme un bateau de Thésée dont la permanence deviendrait problématique : « Ce corps renouvelé chaque jour est-il mien ? » Le moi se dissout ainsi dans une multiplicité psychotique que ne vient plus unifier aucune image spéculaire : « ces poumons, ce cœur, cette substance grise / Est-ce Moi ? » C'est le vent qui figure ici la destruction du sujet, son éparpillement :

Est-ce Moi ? N'est-ce pas tout aussi bien la brise,  
Les charognes, les fleurs, les troupeaux, tout enfin ?  
Où sont mes nerfs d'hier, mes muscles de demain ?  
Où donc étaient mes bras, mes yeux, mon front, ma bouche  
Il y a dix mille ans ? Réponds, ô vent farouche  
Qui balayes l'azur charriant des débris

<sup>1</sup> D. Combe, dans l'article cité, le signale (« Dès les premiers poèmes, avant même *Les Complaintes*, les “vers philo” (...) faisaient apparaître la fragilité, voire la précarité, d'un sujet menacé de dispersion » : p. 50). D. Combe cite la pièce intitulée « L'Enfer ». Nous allons examiner un autre poème, « Suis-je ? ».

<sup>2</sup> Voir J.-P. Bertrand, « Se taire ou se dire : quelques aspects de l'énonciation dans les premiers poèmes de Jules Laforgue », in J. A. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui, op. cit.* (pp. 68-83), p. 68.

<sup>3</sup> T. S. Eliot se souviendra peut-être de ces vers de Laforgue dans un poème de jeunesse, « *Do I know how I feel, do I know what I think ?* » (*The Poems of T. S. Eliot, Volume I. Collected and Uncollected Poems*, éd. C. Ricks et J. McCue, Londres, Faber and Faber, 2015, p. 269).

De fleurs, de vibrions et de cerneaux pourris ?

Le corps et le moi sont, au sens propre, ouverts à tous les vents : « Non, mon corps est à tout (...) ». Dès lors, ce qui inquiète le *je* lyrique, c'est le problème de la *nomination*. Qu'appelle-t-on le « moi » ? Qu'appelle-t-on le « corps » ? « Puisque le temps dévore / Des siècles de soleils, où serez-vous alors, / *Atomes qu'aujourd'hui j'ose appeler mon corps ?* » (nous soulignons). Il s'agit donc d'un nominalisme radical : les mots – corps, moi, individu, etc. – ne sont rien d'autre que des mots (dans le même projet de recueil, on trouve ainsi ce vers : « Ô Vertu, c'est donc vrai ? tu n'es qu'un mot, un son ? »<sup>1</sup>). Ce nominalisme conduit le corps propre jusqu'au bord de l'éclatement. Aussi le poème peut-il s'achever sur l'affirmation – qui s'appuie bien sûr sur la philosophie de Hartmann, mais rappelle également le spinozisme second Empire de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert – que seul le Tout est un *être*, les choses particulières n'étant (pour reprendre l'expression de Mallarmé dans une lettre à Cazalis<sup>2</sup>) que « vaines formes de la matière » :

Non, mon corps est à tout, et la nature entière  
N'est qu'un perpétuel échange de matière.  
Rien n'existe que Brahm, il est tout, tout est lui,  
Et plus de siècles ! c'est à jamais aujourd'hui.

Ce poème est donc en quelque sorte une réponse sceptique, puisqu'en forme de question, à Descartes – le Descartes non du *Discours de la méthode* (« Je pense, donc je suis ») mais des *Méditations métaphysiques* (« Ego sum, ego existo »). Le titre l'indique : « Suis-je ? » réécrit en effet sous forme d'interrogation ce qui était chez le philosophe une affirmation – « Je suis, j'existe »<sup>3</sup> –, pour ainsi en corroder la valeur de certitude absolue. Descartes précisait : « cette proposition est nécessairement vraie chaque fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit » – Laforgue demande ici ce qui arrivera si, précisément, je cesse de la prononcer, ou si je la transforme en question. En somme, le doute cartésien n'est pas allé assez loin, il s'est arrêté en chemin : si on le pousse plus loin, c'est l'existence même du « je » qui vacille. On retrouve ce mouvement dans « Dimanches », pièce III des *Derniers vers* :

Bref, j'allais me donner d'un « je vous aime »  
Quand je m'avisai non sans peine  
Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Farouches amours », L, I, 317.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, lettre à H. Cazalis du 28 avril 1866, in *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 297.

<sup>3</sup> « Il prononce son cogito sur le mode interrogatif », commente D. Grojnowski, « Laforgue et “le monde changeant des phénomènes” », art. cit., p. 132.

<sup>4</sup> L, II, 306, nous soulignons. Dans ces vers, la perte de soi vient aussi de l'impossibilité de comprendre et de reconnaître comme siens les affects qui traversent le sujet : Laforgue semble ici opérer une réécriture distancée des

La progression du poème « Suis-je ? » conduit donc du sujet à sa dissolution, de l'interrogation angoissée du début à l'éclatement orchestré par les derniers vers. Le titre rappelle celui du poème « I am » (1844-1845) de John Clare, poète romantique anglais que Laforgue n'avait sans doute pas lu mais dont il est à certains égards proche : « And yet I am, and live – like vapours tost / Into the nothingness of scorn and noise (...) I am – yet what I am, none cares or knows ; / My friends forsake me like a memory lost / i am the self consumer of my woes »<sup>1</sup>. Déjà dans le texte en prose « Self identity » (1841), texte qui précède d'un point de vue biographique la période de la folie de Clare, le sentiment de la folie correspond à une tension entre l'oubli et le non-oubli du moi – « A very good commonplace counsel is *Self-Identity* to bid our own hearts not to forget our own selves & always to keep self in the first place lest all the workd who always keeps us behind it should forget us altogether »<sup>2</sup>. « I am »<sup>3</sup> fait partie de la période où Clare était interné à l'asile de Northampton.

Or, dans un carnet de 1880, Laforgue associait déjà la disparition du moi à la folie et à l'asile :

D'où viens-tu vieux crâne... (Je t'ai pour quinze francs acheté dans le pêle-mêle  
d'un obscur bric-à-brac) de la fosse commune ?  
l'honneur, la vanité, la luxure, les vices.  
le baigne, l'hôpital [*sic*], la Morgue, Clamart et la fosse commune.  
Où donc est ton moi ta conscience<sup>4</sup> ?

Dans cette sorte de flux de conscience – écriture caractéristique des notes de Laforgue de cette période –, la méditation hamletienne sur le crâne anonyme (crâne qui ici semble venu tout droit d'une version dégradée du magasin d'antiquités balzacien au premier chapitre de *La Peau de*

---

figures « préromantiques » de la perte de soi passionnelle: pensons aux formulations très proches du Chérubin de Mozart – « *Non so più cosa son, cosa faccio, / Or di foco, ora sono di ghiaccio, / Ogni donna cangiar di colore, / Ogni donna mi fa palpar* » – ou de la *Religieuse portugaise* de Guilleragues – « *Je ne sais ni ce que je suis, ni ce que je fais, ni ce que je désire. Je suis déchirée par mille mouvements contraires* » (nous soulignons dans les deux cas).

<sup>1</sup> J. Clare, « I am », in *The Later Poems of John Clare*, E. Robinson et D. Powell, édés., Oxford, Oxford U. P., 1984, deux volumes, t. I, p. 396.

<sup>2</sup> J. Clare, « Self-Identity », in *The Prose of John Clare*, J. W. et A. Tibble, édés., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951, p. 239

<sup>3</sup> Sur le rapport entre le « je suis » et la folie en contexte poétique, voir G. MacLennan, *Lucid Interval. Subjective Writing and Madness in History*, Leicester et Londres, Leicester U. P., 1992, p. 12 ainsi que le chapitre 6 (sur John Clare – surtout pp. 146 *sqq.* à propos du poème « I am ») et les pp. 7-8 sur Nerval.

<sup>4</sup> L, I, 653. Une autre réécriture laforguienne de cette tirade célèbre de la pièce de Shakespeare (« *Alas, poor Yorick...* ») se trouve dans le « Hamlet ou les suites de la piété filiale » des *Moralités légendaires*. Le passage en question insiste lui aussi sur la difficulté d'appréhender le « moi » : « C'était [Yorick] un garçon d'un humour assez infini (...) Il avait le moi minutieux, entortillé et retors (...). Où ça est-il passé ? Ni vu, ni connu » (L, II, 391).

*chagrin*) conduit naturellement aux motifs de la mort et de l'hôpital des aliénés, avant de revenir à l'irrépressible disparition de l'identité personnelle.

Revenons à la pièce « Suis-je ? », qui date de la même période de la production de Laforgue. Au-delà de la dimension grandiloquente de ce petit texte, typique de la première manière de Laforgue, c'est le nominalisme dont il fait preuve qui doit nous retenir. Un tel nominalisme peut être rapproché de celui de Taine ou de Ribot. Le moi, dit Taine<sup>1</sup> (après Hume), n'est qu'un *mot*, un « pur fantôme engendré par les mots »<sup>2</sup>. Pour Taine comme pour Nietzsche (qui l'a lu de près), le « moi » est la réification – induite – d'un processus et d'un ensemble de forces<sup>3</sup>. Mais si moi n'est qu'un mot, il devient alors de fait objet de poésie : non d'une poésie de l'épanchement personnel, mais au contraire d'une poétique matérialiste et littérale du (mot) *MOI*. C'est ainsi que chez Laforgue le soupçon nominaliste porté sur le moi se développe en un travail de mise en scène du pronom lui-même. Ainsi dans le trentième poème (« Dimanches ») du recueil *Des fleurs de bonne volonté* (poème qui, retravaillé, fournit plus tard à Laforgue le matériau de la pièce, citée plus haut, portant le même titre dans les *Derniers vers*), on lit : « Un soir, je crus en Moi (...) » (vers 17). La majuscule crée immédiatement un effet de mise à distance ironique ; mais elle a aussi pour conséquence d'attirer l'attention sur l'autonyme (comme on l'a vu plus haut à propos du « Donc Je m'en vais » dans les « Préludes autobiographiques » des *Complaintes*) : le sujet se met en scène croyant tout à coup à l'existence du pronom de première personne. Ou plus précisément à la possibilité pour ce pronom de renvoyer à une réalité substantielle. Le passé simple de narration, « Un soir, je crus en Moi », indique cependant le caractère révolu de la croyance, rejetée comme

---

<sup>1</sup> Sur l'importance de la pensée tainienne du moi pour Laforgue, voir D. Combe, art. cit., pp. 48-49, 51 et 55.

<sup>2</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, 6<sup>e</sup> éd. citée, t. I, p. 338. Une telle critique du moi vient également de Schopenhauer, introduit en France par Ribot (entre autres) : D. Combe (art. cit., p. 50) cite la *Philosophie de Schopenhauer* de Ribot : « le moi n'est rien », « le principe d'individuation n'a qu'une valeur illusoire » (Paris, Baillière, 1874, p. 121).

<sup>3</sup> H. Taine, *ibid.* : « On arrive ainsi à considérer le moi comme un sujet ou substance ayant pour qualités distinctives certaines facultés, et, au-dessous de nos événements, on pose deux sortes d'êtres explicatifs, d'abord les puissances ou facultés qui les éprouvent ou les produisent, ensuite le sujet, substance où âme qui possède les facultés ». Cette imposition d'un agent à ce qui n'est que processus sans sujet correspond à ce que Nietzsche appellera le « fétichisme » de la métaphysique : *Crépuscule des idoles*, « La "raison" dans la philosophie », § 5 (et, sur la surimposition de l'« agent » à l'action, *Généalogie de la morale*, I<sup>er</sup> traité, § 13). À propos de la déconstruction nietzschéenne du « moi », voir W. Kaufmann, « Nietzsche als der erste große Psychologe », in *Nietzsche Studien*, t. VII, 1978, pp. 261-287 et P. Wotling, *La pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Allia, 1999, I<sup>e</sup> partie, « La critique de la psychologie idéaliste ». Plus largement, sur la critique nietzschéenne du moi et la déconstruction du sujet qui la sous-tend, voir M. Haar, « La critique nietzschéenne de la subjectivité », in *Nietzsche-Studien*, t. XII, 1983, pp. 80-110, W. Müller-Lauter, *Nietzsche. Physiologie de la volonté de puissance*, trad. J. Champeaux, Paris, Allia, 1998 et R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milan, Feltrinelli, 2002, pp. 83-116.



illusoire, selon laquelle quelque chose comme le « moi » existerait. Plus haut dans le même poème (vers 9-10), le sujet lyrique se figure en « ... un pauvre, un pâle, un piètre individu / Qui ne croit en son Moi qu'à ses moments perdus ». Tout le poème joue ainsi sur le syntagme lexicalisé « croire en soi », qui devient ici non pas « croire en moi » mais « croire en *son* moi » : moyennant un détournement de l'expression figée (l'ambiguïté entre les deux formulations est plus forte encore dans une note du *Carnet de 1884-1885*, « Je crois en moi à mes moments perdus » : L, II, 984). L'expression est donc à la fois détournée et remotivée par Laforgue, et l'apparition du terme « individu » au vers 9 (« Ainsi qu'un pauvre, un pâle, un piètre individu ») apparaît ainsi comme une sorte d'ironique jeu de mots : « piètre » in-dividu en effet que cet être qui, loin d'être indivis, apparaît comme une pluralité mouvante et insaisissable, voire introuvable. Selon la formule de « Salomé », « Ô sectaires de la conscience, pourquoi vous étiqueter individus, c'est-à-dire indivisibles ? » (L, II, 444). Un doute destructeur est donc porté sur l'existence même d'un corrélat réel à la première personne grammaticale.

Le « Moi » ne serait donc pas une entité psychologique, mais seulement un être de mots, une illusion de la langue. Il s'agirait plutôt d'une multiplicité, unifiée seulement – et de manière trompeuse – par le mot « moi ». Aussi le moi devient-il imperceptible : à la fois infinitésimal et pluriel. L'idée de pluralité<sup>1</sup> est explorée dans « Ballade », poème XXVI des *Fleurs de bonne volonté* (L, II, 198-199). Le poème organise à la fois une topographie (« Quand j'organise *une descente* en moi ») et une dissolution du moi. Jouant à nouveau de la majuscule et des difficultés de la nomination – « ... ce sieur que j'intitule / Moi » –, le texte défait minutieusement et plaisamment, usant d'un vocabulaire volontiers familier, l'idée même d'in-dividu. L'unité problématique du moi rejoint la dissolution du corps<sup>2</sup>. Les deux sont mis en parallèle dès l'attaque : « Oyez, au physique comme au moral, / Ne suis qu'une colonie de cellules... »<sup>3</sup>. La deuxième strophe est consacrée au

<sup>1</sup> À propos de cet éclatement du moi en une pluralité chez Laforgue, Henri Scepi souligne l'importance de la philosophie allemande et tout particulièrement de Hartmann (H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 42), notamment cette page de la *Philosophie de l'inconscient* (trad. D. Nolen, t. II, p. 213) : « Je suis un phénomène semblable à l'arc-en-ciel dans les nuages. Comme lui, je ne suis qu'un ensemble de rapports ; je change à chaque seconde comme ces rapports eux-mêmes, et m'évanouirai avec eux ». P. 43, H. Scepi parle de « redéfinition du sujet, débarrassé "de ses dieux personnels, conscients et parfaits" » (citation des *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 201). H. Scepi cite aussi (voir pp. 51 *sqq.*) *Les maladies de la volonté* de Ribot, ainsi que Clémence Royer qui écrivait que « la matière n'est point inerte (...) chacun [des atomes] est un moi vivant, conscient de ses actions et réactions... ».

<sup>2</sup> Ce point a été étudié en détail par D. Combe, art. cit., pp. 51-54, « Poésie et physiologie ». Nous reviendrons sur l'éclatement du corps dans ses résonances politiques au dernier chapitre de ce travail.

<sup>3</sup> Comme le soulignent P.-O. Walzer et H. Scepi, cette idée que l'individu est en réalité un ensemble complexe de « cellules » inconscientes vient de Hartmann (*Philosophie de l'inconscient*, « Le concept de l'individualité », t. II,

« corps » : « De mon cœur un tel, à ma chair védique, / Comme de mes orteils à mes cheveux, / Va-et-vient de cellules sans aveu, / Rien de bien solvable et rien d'authentique ». Corps et moi sont une « société », selon le mot de la troisième strophe (vers 11) : Laforgue est ici tout proche de Nietzsche qui écrivait à la même époque dans *Par-delà bien et mal* (en 1886) que « notre “corps” est un édifice d'âmes multiples »<sup>1</sup> (le mot employé par Nietzsche signifie proprement « structure sociale » : *ein Gesellschaftsbau vieler Seelen*), et dans *Ecce Homo* que le prétendu « individu » est en fait « une pluralité prodigieuse »<sup>2</sup> – plusieurs fragments posthumes parlant d'une « collectivité d'êtres vivants ». L'idée que l'individu est en réalité un agrégat n'est cependant pas propre à Nietzsche. Comme on l'a vu, on la trouve aussi dans la psychiatrie de l'époque, aussi bien en France qu'en Allemagne, par exemple chez Griesinger qui décrit une diversité concurrentielle des « moi » au sein du moi<sup>3</sup>. En France, la même pensée d'un moi-« fédération » ou d'un moi-« agrégat » se trouve à l'époque chez Durand de Gros<sup>4</sup>, ou avec d'autres résonances chez Charcot, qui pense le moi comme un certain agrégat d'idées<sup>5</sup>. Le moi laforguien, comme celui de Ribot, est une collection<sup>6</sup>. Pour Ribot, l'individualité, lorsque l'on parle d'organismes complexes, est toujours relative, et la conscience n'est jamais qu'une fédération<sup>7</sup> : le philosophe parle de « conscience coloniale », et Laforgue le rejoint en évoquant dans « Ballade » non seulement une « colonie » (vers 2) mais également, de manière humoristique, « Une société un peu bien mêlée » (vers 11).

Outre ce devenir-multiple, le moi est pris dans un devenir-infinitésimal à propos duquel Laforgue – toujours dans « Ballade » – choisit l'image du « polypier » : « ... ce sieur que j'intitule / Moi n'est, dit-on, qu'un polypier fatal » (dans la « Complainte du sage de Paris », le poète parlait des « polypes sournois »). Cette comparaison avec le *polypier* se trouve également chez Taine<sup>8</sup> (« [Le Moi] de même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, et

---

trad. Nolen citée, pp. 153-176). Voir H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, ch. cité, et P.-O. Walzer, édition des *Œuvres complètes* de Laforgue : L, II, 200, nn. 2 et 3.

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal* (1886), I, § 19, trad. C. Heim *et alii* (voir l'édition de P. Wotling, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 67 : « notre corps n'est en effet qu'une structure sociale composée de nombreuses âmes »). Voir aussi à la formule célèbre du *Gai savoir* (§ 333) : il s'agit dans le corps d'« un certain rapport des pulsions entre elles » (formule commentée par É. Blondel à l'alinéa « Pluralité », in *Nietzsche, le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris, P. U. F., 1986, pp. 287-289).

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Ecce Homo* (1888), II, § 9.

<sup>3</sup> Voir M. Gauchet, *L'inconscient cérébral*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>4</sup> Voir H. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient* (1974), trad. J. Feisthauer, Paris, Fayard, 1994, rééd. 2001, pp. 179-180.

<sup>5</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, recueillies et publiées par D. M. Bourneville, Paris, Delahaye, 1875-1887, trois volumes, t. III, pp. 335-337.

<sup>6</sup> Voir D. Grojnowski, « Laforgue et le “monde changeant des phénomènes” » (art. cit.), p. 137 sur les rapports entre le moi de Laforgue et le moi chez Taine et Ribot.

<sup>7</sup> T. Ribot, *Les maladies de la personnalité* (1885), notamment pp. 3 et 154-156 de la 2<sup>e</sup> édition (Paris, 1888).

<sup>8</sup> Comme le signale D. Combe : art. cit., p. 55.

l'unité, dans l'un comme dans l'autre, n'est qu'une harmonie et un effet »<sup>1</sup>). Notons que l'on retrouve dans le texte de Laforgue jusqu'à la référence aux « cellules » tainiennes, lorsque le sujet lyrique déclare n'être « qu'une colonie de cellules / De raccroc ». On pourrait aussi rapprocher ce texte de Laforgue d'un paragraphe d'*Aurore* de Nietzsche qui parle du moi comme d'un *Polyp* – terme qu'Éric Blondel traduit par « hydre » et qui vient de la biologie des micro-organismes<sup>2</sup>. Plus important à propos de Laforgue, l'image des polypes se trouvait chez Victor Hugo, dans *William Shakespeare*, où elle décrivait la poésie qui réfléchit le « moi multiple » du peuple qui l'a produite. Cette image apparaît dans le contexte d'une méditation sur la littérature indienne, et ce passage a pu retenir l'attention du jeune Laforgue disciple de « Brahm » :

Pourtant ces myriologies composites, les grands testaments de l'Inde surtout, étendues de poésie plutôt que poèmes, expression à la fois sidérale et bestiale des humanités passées, tirent de leur difformité même on ne sait quel air surnaturel. Le moi multiple que ces myriologies expriment en fait *des polypes de la poésie*, énormités diffuses et surprenantes. Les étranges soudures de l'ébauche antédiluvienne semblent visibles là comme dans l'ichtyosaurus ou le ptérodactyle. Tel de ces noirs chefs-d'œuvre à plusieurs têtes fait sur l'horizon de l'art *la silhouette d'une hydre*<sup>3</sup>.

Chez Laforgue, cette multiplicité d'auteurs – propre selon Hugo à la poésie de certaines civilisations – va se trouver généralisée et comme intériorisée : c'est chaque (prétendu) « individu » qui est en fait multiple, polype. Chaque « moi » écrivant est lui-même multiple, prolifération de voix et d'« énormités diffuses ». Quant à la racine du mot – ou plutôt du néologisme – hugolien de « myriologie », on la retrouve chez Taine, qui emploie à plusieurs reprises le terme de « myriades » pour parler du pullulement qu'est l'esprit :

Un flux et un faisceau de sensations et d'impulsions (...) voilà l'esprit. Ce feu d'artifice, prodigieusement multiple et complexe, monte et se renouvelle incessamment par des *myriades* de fusées ; mais nous n'en apercevons que la cime. Au-dessous et à côté des idées, images, sensations, impulsions éminentes dont nous avons conscience, il y en a *des myriades et des millions* qui jaillissent et se groupent en nous sans arriver jusqu'à nos regards (...) <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, éd. cit., t. I, p. 124.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, livre II, § 119 : « Et, par suite de cette alimentation hasardeuse des parties [qu'est l'expérience], toute l'hydre devenue adulte sera quelque chose d'aussi hasardeux que son devenir » (trad. Blondel, Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 119). Voir aussi B. Sidis, *Multiple Personality. An Experimental Investigation into the Nature of Human Individuality* (New York, D. Appleton and Company, 1905, cité in R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, op. cit., p. 82), qui propose de penser la personnalité humaine sur le modèle de l'*hydra fusca* (hydre brune), polype d'eau douce qui est formé comme un protozoaire aggrégeant de multiples individus.

<sup>3</sup> V. Hugo, *William Shakespeare* (1864), première partie, livre deuxième (« Les Génies »), § V, éd. D. Peyrache-Leborgne, Paris, GF-Flammarion, 2003, p. 114 (nous soulignons).

<sup>4</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, éd. cit., Préface, p. 7. Sur la question du moi comme flux, voir R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, op. cit., pp. 63-64 et 308-309, et tout le chapitre 2 de cet ouvrage (« In principio era il caos... », pp. 53-64).

Le moi, multiplié à l'infini, devient ainsi « madrépore », selon le mot affectueux par Laforgue<sup>1</sup>. La « colonie de cellules » est donc un agrégat de microscopiques animaux – Bernardin de Saint-Pierre écrivait par exemple dans les *Harmonies de la nature* : « On trouve, collées à nos clochers, des anémones de mer, espèce de fleur vivante ou animale, qui s'ouvre et se ferme comme une bourse, et lance un jet d'eau si on vient à la toucher. On prétend que c'est un polype, c'est-à-dire une agrégation d'un grand nombre de petits animalcules (...) »<sup>2</sup>. D. Combe cite à propos de cet emploi du mot « madrépore » par Laforgue la *Philosophie de Schopenhauer* de Ribot<sup>3</sup>. On pourrait songer également au premier chapitre des *Maladies de la personnalité* du même auteur, où le vocabulaire des micro-organismes est mobilisé par le psychologue matérialiste contre les pensées qui font de l'âme, de la conscience ou du moi des principes métaphysiques<sup>4</sup>. Le mot de *madrépore*<sup>5</sup> relie donc le traitement laforguien du moi à la topique marine, fondamentale chez le poète<sup>6</sup> et toujours associée chez lui à l'inconscient et au pullulement – depuis les « orgues sous-marins » où semble se décomposer le « Je » lyrique des « Préludes autobiographiques » (« Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins, / Par les coraux, les œufs, les bras verts, les écrins... ») jusqu'aux végétations aquatiques de « Climat, faune et flore de la lune » (le dernier mot de ce poème étant, précisément, « madrépore ») ou de « L'Aquarium »<sup>7</sup>. Une même topique se retrouve notamment dans la « Complainte du sage de Paris » (« ... ô pelouses des défaillances / Tamis de pores ! Et les bas-fonds sous-marins, / Infini sans foyer, forêt vierge à tous crins ! / Pour voir, jetez la sonde, ou plongez sous la cloche... »), poème dont se souviendra sans doute le Maeterlinck explorateur des

<sup>1</sup> Laforgue écrit à son ami Théophile Ysaÿe en juin 1885 : « (...) je me "madréporise". Mon Dieu ! J'aimerais vous voir vous "madréporiser", comme je me "madréporise", moi : vous vous en étonneriez » (L, II, 766). Dans « Gare au bord de la mer » (*Des fleurs de bonne volonté*, XXIV), on trouve cette exclamation : « Si c'était à refaire, / Chers madrépores, comme on ficherait le camp / Chez vous ! » (L, II, 195). Sur ce mot et sa valeur chez Laforgue, voir D. Combe, art. cit., pp. 54-57 (« Poésie et biologie : le madrépore »).

<sup>2</sup> J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature*, éd. L.-A. Martin, Paris, librairie Méquignon-Marvis, 1815, t. II, p. 144. Laforgue parle d'« Agrégat inorganique » dans « Un mot au soleil pour commencer » (L, II, 71) ainsi que dans les *Feuilles volantes*.

<sup>3</sup> D. Combe, art. cit., p. 55.

<sup>4</sup> T. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, op. cit. : voir aussi la conclusion du livre, notamment p. 154 à propos des polypes.

<sup>5</sup> Les madrépores sont eux-mêmes des polypes : il s'agit d'organismes anthozoaires (semblables à des fleurs), polypiers calcaires extrêmement ramifiés qui vivent dans les mers chaudes.

<sup>6</sup> Voir notamment les remarques de D. Combe dans l'article cité, ainsi que deux études de S. Bootle, malheureusement non publiées à ce jour : « The Underwater World, Underground : Laforgue and Huysmans on the Berlin Aquarium », Society for French Studies Annual Conference, Nottingham University, 2013 ; et « Sea Sponges, Polyps and Mechanical Fish : the Decadent Aquarium », Modern Language Association Annual Convention, Chicago, 2014.

<sup>7</sup> Pour une lecture neuve et stimulante de la notion d'« inconscient » chez Laforgue, voir R. Pearson, « The Voice of the Unconscious : Laforgue and the Poet as Lawgiver », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 125-144.

*Serres chaudes* de l'inconscient. L'association d'une topographie sous-marine et du motif de la prolifération infime tente d'approcher, sans précisément pouvoir le nommer, la pluralité sans nom d'une « identité » insaisissable.

Le moi est ainsi emporté par un devenir-infime qui n'est pas séparable de son devenir multiple : lorsque s'effondrent les « octrois », précaires frontières du ci-devant *individu* dès lors représenté comme une ville assiégée – « Ballade » : « Une société un peu bien mêlée / Et que je n'ai pas vue à mes octrois » –, surgit à la place un fourmillement proprement affolé.

Le sujet rimbaldien est lui aussi en proie à un véritable fourmillement, qui se manifeste notamment dans des devenirs animaux de plus en plus moléculaires, depuis l'affirmation que « cette famille est une nichée de chiens » (R, 268), où le singulier devient pluriel, aux chenilles et taupes vers lesquelles le sujet lyrique se tend, toujours dans « Délires, II » : « j'enviais la félicité des bêtes, – les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité » (R, 265). Laforgue voyait lui aussi son moi devenir insecte – on pense aux rêveries *insectueuses* de Michaux –, larve, et l'associait à son tour à une forme de « félicité » : « Que les ronces et les haies de mes marges m'envahissent, luxurient et s'inextriquent et que je vive des petits bonheurs des feuilles, des sarments, des fourmis et des larves »<sup>1</sup>. Chez Rimbaud, le multiple se trouve toujours *en puissance* dans l'unité, comme une sorte de dérivée folle de sa courbe : « à chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues » (R, 268).

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Feuilles volantes*, « Ennuis non rimés », L, III, 1055.

## *I. B. Rimbaud « aliéné »*

On a bu – j’ai bu – toute l’eau, et un peu de lait.

(Guy de Maupassant)<sup>1</sup>

On me pense.

(Arthur Rimbaud)<sup>2</sup>

### **I. B. 1. « Ma vraie personne (...) est en délire » : vacillements de l’identité**

Ma vraie personne (...) n’existe plus en moi (...), elle pleure à côté de moi, (...) elle est en délire.

(Claire, patiente de Pierre Janet)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> G. de Maupassant, « Le Horla » (seconde version), éd. A. Fonyi citée, p. 63.

<sup>2</sup> R, 340.

<sup>3</sup> Patiente citée in P. Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, Paris, Alcan, 1903, deux volumes, t. I (*Études cliniques et expérimentales sur les idées obsédantes, les impulsions, les manies mentales*), p. 313.

Dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud regrette que les « vieux imbéciles » n'aient « trouvé du Moi que la signification fausse » (R, 343). Le projet d'une nouvelle poésie, que pose cette lettre manifestaire, y est étroitement articulé à une nouvelle pensée du sujet. Pour Rimbaud, lorsqu'on réduit ce dernier à l'*ego* conscient, on n'en atteint qu'une partie – et la moins intéressante. Taine insistait au début du *De l'intelligence* sur le fait que « le moi visible est incomparablement plus petit que le moi obscur »<sup>1</sup>. Comme le fait remarquer Dominique Combe, la critique rimbaldienne a partiellement négligé l'influence de ce traité de Taine sur les deux célèbres lettres de 1871 de Rimbaud, écrites un an après la publication de sa première édition<sup>2</sup>. Cette « obscurité » du moi, dont parle Taine, qui désigne aussi une obscurité de soi à soi, apparaît en effet fondamentale. Elle signifie que l'individu est étranger à lui-même, qu'il est à lui-même un autre. Comme on l'a vu, Taine développe des arguments empiristes et associationnistes qui le conduisent à penser le moi non comme une substance mais comme une succession d'événements : aussi est-il amené à conclure que, d'un état de conscience à un autre, l'individu peut devenir autre, et ne pas se reconnaître. Hume, déjà, écrivait que « toutes nos perceptions distinctes sont des existences distinctes »<sup>3</sup>. Dans l'article « Sur les éléments et la formation de l'idée du moi », repris en appendice du second volume de la version révisée du *De l'intelligence* en 1878, Taine cède la parole à un patient de Krishaber qui déclare « *Je suis un autre* »<sup>4</sup>. Nous verrons à la fin du présent chapitre la différence qui sépare cet énoncé de la célèbre formule de Rimbaud à Demeny, « car Je est un autre » : mais il faut commencer par apprécier la proximité de ces deux phrases<sup>5</sup>. Chez le poète comme chez ces patients, le « je » constate brutalement sa propre altérité à soi, et

<sup>1</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, *op. cit.*, Préface, p. 7.

<sup>2</sup> D. Combe, *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 20. Voir cependant les remarques sur Taine et le « je est un autre » dans P. Arnoult, *Rimbaud*, Paris, Albin Michel, 1943, p. 131 et sur Brierre de Boismont, Taine et la question des hallucinations chez Rimbaud dans B.-P. Robert, « Rimbaud lecteur de Brierre de Boismont et de Taine ? », in *Revue des Lettres modernes*, vol. *Arthur Rimbaud, IV*, Minard, 1980 (pp. 87-94), pp. 88 *sqq.*

<sup>3</sup> D. Hume, *Traité de la nature humaine*, appendice (« all our distinct perceptions are distinct existences »), cité in G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, P. U. F., 1953, p. 15.

<sup>4</sup> H. Taine, « Sur les éléments et la formation de l'idée du moi », in *La Revue philosophique*, Paris, 1876, p. 293. Article repris dans *De l'intelligence*, éd. citée ; la citation est à la p. 466 du second tome. Sur les rapports entre Krishaber et Taine, voir N. Richard, *Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 224-231.

<sup>5</sup> Sur cette proximité, voir les remarques de R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, *op. cit.*, p. 309, n. 37.

littéralement son aliénation<sup>1</sup>, son étrangeté à soi-même : *je n'épale plus je*. C'est d'abord cette soudaineté et cette *étrangèreté* qu'il faut souligner : « si le cuivre – *s'éveille* clairon », souligne Rimbaud, « il n'y a rien de sa faute » (R, 343). Il s'agit de l'expérience non seulement d'une altérité radicale, mais d'une altérité de soi à soi-même, en soi-même. Louis Vax écrit, dans son étude sur la littérature fantastique intitulée *La séduction de l'étrange*, que « le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même. Il l'"aliène" »<sup>2</sup> : or ici ce sentiment est l'épreuve de soi-même comme étrange, dans une forme de *Unheimlichkeit* que les patients des aliénistes, comme Rimbaud, notent sans détour : « Il m'a littéralement semblé que je n'étais pas moi-même » (patient de Krishaber cité par Littré dans un article consacré au phénomène de « La double conscience »<sup>3</sup>) ; « Car Je est un autre (...) Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée... ».

Devant ce « je n'étais pas moi-même », Littré conclut à un effondrement du sentiment d'identité de la personne et rapporte à ce sujet les propos du médecin américain John Abercrombie à propos d'un aliéné : « le patient paraissait avoir perdu toute idée de son identité personnelle »<sup>4</sup>. Janet insistera à son tour, dans sa thèse de 1889, sur la fragilité de ce qu'on appelle « identité personnelle » :

Lucie, dans son premier somnambulisme, même après un grand nombre de séances, restait toujours la même et disait toujours : « C'est moi Lucie, mais vous m'avez changée ». Quelquefois les changements peuvent être considérables, mais se faire peu à peu par des degrés si nombreux et si insensibles que le sujet, habitué en quelque sorte au changement, conserve son identité. Il en est ainsi de Rose qui, dans ses trois ou quatre états somnambuliques, continue à dire, si on l'interroge sur ce point : « C'est bien toujours moi... mais pas tout à fait la même chose »<sup>5</sup>.

Théodule Ribot déjà, dans ses trois livres des années 1870 – *Les maladies de la mémoire*, *Les maladies de la volonté* et *Les maladies de la personnalité* – étudiait les devenirs-autres du moi et l'impossibilité de penser ce dernier comme un substrat. Au chapitre III des *Maladies de la personnalité*, Ribot résume la plainte d'un malade atteint de « névropathie cérébro-cardiaque » par

---

<sup>1</sup> Sur cette question de l'aliénation et de la fragmentation du soi à l'époque, voir notamment P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, *op. cit.*, pp. 152-191, en particulier 152-163 sur la désagrégation comme fragmentation et « aliénation ».

<sup>2</sup> L. Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1965, p. 13.

<sup>3</sup> É. Littré, « La double conscience. Fragment de physiologie psychique », in *Revue de philosophie positive*, n° 14, Paris, 1875 (pp. 321-336), p. 321.

<sup>4</sup> J. Abercrombie, *On the Intellectual Powers*, 9<sup>e</sup> édition, New York, 1835, p. 140, cité par Littré, « La double conscience. Fragment de physiologie psychique », *art. cit.*, p. 323, n. 1.

<sup>5</sup> P. Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889, p. 131.



les mots : « Je ne suis plus moi-même »<sup>1</sup>, expression qui se rapproche d'un passage du livre de Moreau de Tours sur le hachisch paru vingt ans plus tôt, dans lequel un patient, M.\*\*\*, affirme : « À partir de ce moment, je cesse, à proprement parler, d'être moi »<sup>2</sup>.

Lorsque l'identité de soi à soi vacille, le sujet se trouve donc aliéné à lui-même, et ce constat d'être autre entraîne un sentiment d'étrangeté qu'une patiente de Janet décrit à ce dernier en usant d'un terme qui est également rimbaldien : l'adjectif *drôle* – « je perds l'idée de moi-même, je me trouve si drôle... »<sup>3</sup>. L'aliénation implique un devenir-autre qui n'est pas séparable d'un devenir-fou ; ainsi Claire, patiente de Janet citée plus haut qui déclare que « [sa] vraie personne (...) n'existe plus en [elle] », qu'elle « est en délire »<sup>4</sup>. L'autre surgit donc dans le soi et en fait éclater les coutures – par exemple chez To..., patiente souffrant de « folie du doute » qui se demande « si elle est encore elle-même ou si elle est un meuble, un animal, un porc que l'on saigne »<sup>5</sup>.

La pensée et les sensations du sujet apparaissent alors dans leur caractère réel, c'est-à-dire en tant qu'événements séparés du moi et par conséquent indépendants de lui : Nietzsche écrit à la même époque des pensées du philosophe qu'elles « semblent venir du dehors, d'en haut ou d'en bas, comme des événements ou des coups de foudre... »<sup>6</sup>. « Cela m'est évident », écrit de son côté Rimbaud, « j'assiste à l'éclosion de ma pensée ». Le paradigme mobilisé est donc celui du spectacle : le sujet devient ici le spectateur de lui-même. Le vocabulaire de la « scène » et de la musique dans ce même passage confirme cette dimension : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : (...) je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène » (R, 343). Dans le rêve, et plus encore dans la folie qui en est l'exacerbation, Maury explique que « nous assistons en spectateur, non en acteur, à cette succession d'images et d'idées évoquées par les mouvements intestins et spontanés du cerveau »<sup>7</sup>. « Je suis comme dédoublé », déclare de son côté Nah..., patient étudié par Janet, « je me donne en spectacle

---

<sup>1</sup> T. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> J. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris, Fortin, 1845, p. 341.

<sup>3</sup> Léo..., patiente phobique de trente-six ans, citée in P. Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, op. cit., t. I, p. 316.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>6</sup> F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, IX, § 292, trad. C. Heim et alii (voir trad. Wotling citée, p. 276 : « Un philosophe, c'est un homme (...) que ses propres pensées frappent comme de l'extérieur, comme d'en haut et d'en bas, elles qui sont son genre d'événements et d'éclairs à lui ; qui est peut-être lui-même un orage, gros d'éclairs nouveaux ; un homme funeste, qu'entourent perpétuellement des coups de tonnerre, des grondements, des gouffres qui se creusent et des choses lugubres »).

<sup>7</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent : suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil* (1861), 3<sup>e</sup> édition, Paris, Didier, 1865 (dorénavant cité *Le sommeil et les rêves*), p. 157.

à moi-même »<sup>1</sup>. Plus largement, il faut remarquer que le dispositif évoqué par Rimbaud est un dispositif optique : le vocabulaire de la perception visuelle<sup>2</sup> indique la réduction du « je » à un observateur guettant, en lui, l'apparition de l'« autre » – « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute ». Les médecins de l'époque insistent sur ces cas d'indépendance des événements mentaux par rapport à un sujet dès lors réduit à contempler ses propres pensées. Bernard Leroy, dans un article de 1898 paru dans la *Revue philosophique*, rapporte le cas d'une malade qui voyait son propre corps à quelques mètres d'elle et

avait l'impression d'être comme transportée en dehors de son corps véritable. Il lui semblait qu'elle assistait comme simple témoin au déroulement de ses propres états de conscience comme s'ils avaient été ceux d'une personne étrangère<sup>3</sup>.

Cette idée du sujet « simple témoin » de ce qui se passe en lui décrirait bien aussi l'expérience rimbalienne du soi comme autre. Un tel vocabulaire du spectacle se retrouve chez Maupassant, en particulier dans « Le Horla » :

Je n'ai plus (...) aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir ; mais quelqu'un veut pour moi (...) Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié...<sup>4</sup>

Tout se passe comme si le sujet éprouvait les images, les sensations, les volitions et les idées qui sont en lui comme étrangères. L'idée d'« assister à (...) [sa] pensée » implique donc une indépendance de celle-ci, au point qu'on pourrait parler, chez Rimbaud d'un réalisme de la pensée. Nietzsche soulignait une telle réalité de la pensée en écrivant qu'« une pensée vient quand “elle” veut, non quand “je” veux »<sup>5</sup>. Les expressions exactes de Rimbaud se retrouvent dans un texte un peu plus tardif de Charles Richet, dans *L'homme et l'intelligence* : grâce au hachisch, souligne le psychologue,

chaque sensation fait aussitôt naître une pensée folle, ou plutôt un millier de pensées folles. Il semble alors véritablement qu'un voile se déchire, et qu'il nous soit, par cette précieuse substance, accordé le don d'assister au travail même de l'intelligence. Cet enfantement mystérieux et silencieux qui à l'état normal produit nos pensées et nos jugements n'a plus ni mystère ni silence : on voit

<sup>1</sup> P. Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, op. cit., t. I, p. 312.

<sup>2</sup> Alfred Binet note à propos des hystériques que « les sujets, interrogés avec précision, affirment presque tous qu'ils se voient écrivant » (A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p. 149 ; souligné par Binet).

<sup>3</sup> B. Leroy, *Revue philosophique*, 1898, cité par Janet, *Les obsessions et la psychasthénie*, op. cit., t. I, p. 313. Sur les hallucinations et les dédoublements du sujet et du corps dans la perception, voir aussi Séglas, *Leçons cliniques sur les maladies mentales et nerveuses (Salpêtrière, 1887-1894)*, recueillies et publiées par le Dr H. Meige, Paris, Asselin et Houzeau, 1895, pp. 125 et 131.

<sup>4</sup> G. de Maupassant, « Le Horla » (seconde version), éd. A. Fonyi citée, p. 72, nous soulignons.

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, I, § 17, trad. Wotling citée, p. 64.

comment tout se relie et tout s'enchaîne, on est témoin de l'éclosion de ses idées (...)<sup>1</sup>.

Il n'est pas jusqu'à la précision, chez Richet, d'« enfantement mystérieux et silencieux » qui ne trouve un écho dans le même paragraphe de la lettre à Demeny, lorsque Rimbaud parle de la « symphonie » qui « fait son remuement dans les profondeurs (...) ». Richet ne pouvait évidemment pas connaître cette lettre à Paul Demeny, qui ne fut publiée que plus tard, mais la proximité des expériences psychiques décrites est manifeste. Ce que saisissent ces deux passages, c'est en effet un devenir étranger à soi, le moment – du côté de la pathologie, la psychiatrie appelle ce phénomène xénopathie<sup>2</sup> – où la pensée naissante apparaît dans son étrangeté première, sa dimension *réelle*, à savoir sa nature de chose, indépendante du sujet. C'est aussi un moment proche de l'hallucination, où – comme le dira au XX<sup>e</sup> siècle Georges Lantéri-Laura après Clérambault – « penser » et « vouloir penser » ne coïncident plus<sup>3</sup>. Vaschide, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, employait comme Rimbaud l'image de la symphonie pour décrire le moment où la pensée se détache du penseur, et surgit dans son être séparé, matériel :

Ce qui caractérise l'homme normal, c'est une sorte d'harmonie réellement établie dans laquelle on ne peut constater aucune unilatéralité spéciale.

L'aliéné, au contraire, présente une mentalité que l'on pourrait comparer facilement à un orchestre, qui tour à tour se tait ou n'exécute qu'en sourdine les parties principales, pour laisser entendre seulement des solos capricieux dont le choix n'est nullement justifié.

Il y a chez le délirant une sorte de dissonance d'autant plus choquante que le moi, le chef d'orchestre, n'a nullement conscience du désaccord<sup>4</sup>.

Il faut prendre la mesure de la violence qui est celle de Rimbaud lorsqu'il traite ainsi les faits psychiques ou sensoriels comme des *événements* plutôt que comme les attributs d'un sujet. Dans son commentaire de l'analytique transcendantale de Kant, le philosophe analytique P. F. Strawson indique, comme dans un aparté relevant de l'évidence, que « cela n'aurait aucun sens de penser ou de dire : *cette* expérience interne-ci arrive, mais est-ce à *moi* qu'elle arrive ? »<sup>5</sup>. C'est

---

<sup>1</sup> C. Richet, « Les poisons de l'intelligence », in *L'homme et l'intelligence. Fragments de physiologie et de philosophie*, Paris, Alcan, 1884, p. 133, nous soulignons.

<sup>2</sup> Le phénomène de xénopathie désigne l'« état morbide d'un sujet qui [ressent] ses différentes activités psychiques (...) comme étrangères à sa propre personnalité » (*Encyclopédie médicale Quillet. Nouvelle encyclopédie pratique de médecine et d'hygiène*, Suppléments, éditions Quillet, Paris, 1971, cité in *Trésor de la langue française*, version en ligne non paginée [<http://atilf.atilf.fr/>], consultée le 11 mars 2016).

<sup>3</sup> G. Lantéri-Laura, *Les hallucinations*, Paris, Masson, 1991, p. 110.

<sup>4</sup> N. Vaschide et C. Vurpas, *La logique morbide*, t. I, *L'analyse mentale* (préface de T. Ribot), Paris, F. R. de Rudeval, 1903, p. 264.

<sup>5</sup> Nous traduisons. Voici le texte original : « It would make no sense to think or say : *This* inner experience is occurring, but is it occurring to *me* ? » (Strawson, *The Bounds of Sense. An Essay on Kant's "Critique of Pure*

donc les fondements les plus assurés de la subjectivité occidentale que l'expérience rimbaldienne, comme l'expérience schizophrénique, viennent contester, lorsqu'elles nient qu'idées et perceptions doivent, pour exister, être *le propre d'un sujet*<sup>1</sup>. L'expérience rimbaldienne saisit en quelque sorte l'idée à l'état sauvage : non comme *acte* d'un sujet, mais comme surgissement non-subjectif ou asubjectif. Pour Rimbaud, la pensée est *d'abord* chaos, et Rimbaud est ici beaucoup plus proche – à nouveau – des empiristes, pour qui le subjectif n'est pas premier dans la pensée. Cette dernière est avant tout un champ intensif – selon les mots de Deleuze à propos de Hume, elle est d'abord « délire (...), hasard, indifférence »<sup>2</sup>, véritable champ de sensations et de vibrations non liées. Dans les conférences qu'il donna à l'Université de Harvard, Janet signale un phénomène similaire à propos de la sensation, dans les cas d'anesthésie hystérique : ce n'est pas que la faculté sensitive ait disparu, l'anesthésie vient plutôt – de manière plus mystérieuse – de l'impossibilité pour le moi de reconnaître cette sensation comme *la sienne*<sup>3</sup>. De telles expériences attaquent donc la base de ce qui définit d'ordinaire la subjectivité. Rimbaud est ici tout proche d'Artaud, qui insiste dans *Les Tarahumaras* sur le fait que

jamais un Européen n'accepterait de penser que ce qu'il a senti et perçu dans son corps, *que l'émotion dont il a été secoué (...) n'était pas la sienne*, et qu'un autre a senti et vécu tout cela dans son propre corps, ou alors il se croirait fou et de lui on serait tenté de dire qu'il est devenu un aliéné. – Le Tarahumara au contraire distingue systématiquement entre ce qui est de lui et ce qui est de l'Autre dans tout ce qu'il pense, sent et produit. Mais la différence entre un aliéné et lui c'est que sa conscience personnelle s'est accrue dans ce travail de séparation et de distribution interne<sup>4</sup>.

Strawson, dans le passage cité, – et avec lui la pensée occidentale du sujet – refuse la possibilité pour un fait psychique – de quelque nature qu'il soit : sensation, affect, pensée – d'être saisi autrement que comme *mien*. Impossible, affirme le philosophe, de poser par exemple le jugement suivant : « ce sentiment est de colère : mais est-ce bien moi qui le ressens ? »<sup>5</sup>. Pour Rimbaud au

---

*Reason*”, Londres, Methuen, 1966, p. 165). Strawson parle de « *criterionless self-ascription* ». Le passage fait implicitement référence à une page célèbre du *Cahier bleu* de Wittgenstein, où le philosophe prend l'exemple du mal de dents : « Lorsque je dis que j'ai mal aux dents, le problème de reconnaître la personne ne se pose pas. Demander : “êtes-vous sûr que c'est vous qui éprouvez cette douleur ?” serait dépourvu de sens » (*The Blue and Brown Books*, 2<sup>e</sup> éd. Oxford, Blackwell, 1969, p. 67, nous traduisons).

<sup>1</sup> Sur la dimension anthropologique de cette définition occidentale du sujet, voir par exemple C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books, 1983, p. 59 (trad. D. Paulme, *Savoir local, savoir global*, Paris, P. U. F., 1986).

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, op. cit., p. 4.

<sup>3</sup> P. Janet, *The Major Symptoms of Hysteria. Fifteen Lectures Given at the Medical School of Harvard University*, Londres, Macmillan, 1907, p. 172.

<sup>4</sup> A. Artaud, « Le rite du peyotl », *Les Tarahumaras*, repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IX, 1971 et 1979, pp. 15-16, nous soulignons.

<sup>5</sup> P. F. Strawson, op. cit., p. 165, nous traduisons.

contraire, il faut remonter en-deçà de la propriété, vers un champ nu d'événements non individuels, autrement dit non (encore) *ap-propriés*. Marcel Réja, dans *L'art chez les fous*, citait un patient refusant le « Je pense » de Descartes :

Le « Je pense donc je suis » est-il toujours vrai ?  
Ne peut-on pas exister sans le penser et sans le rêver ?  
Mais le fait de le penser ou de le rêver constitue-t-il pour cela l'existence (!!!) ?  
Si un autre pensait ou rêvait en moi (!!!)<sup>1</sup>

Cette dernière hypothèse ouvre une interrogation vertigineuse sur la pensée elle-même. Le « soi » serait moins un producteur de pensée qu'un lieu de passage<sup>2</sup>, un champ impersonnel où circulent des « choses inouïes et innommables » (R, 344) : morceaux de perceptions, d'affects et de pensée, « symphonie » faisant « son remuement dans les profondeurs ».

## **I. B. 2. L'aliénation comme surgissement de l'autre : une esthétique « somnambule »**

Le délire (...) se continue le jour (...) comme un véritable rêve prolongé.

(Dr Régis)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> M. Réja, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 220.

<sup>2</sup> Sur ce motif de la disparition de l'intériorité au profit d'un « je » devenu lieu de passage, voir notamment W. Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Vintage Books, 1962 et L. Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P. U. F., 2002.

<sup>3</sup> Dr Régis, *Le délire onirique des intoxications et des infections*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1900, p. 2.

Je suis portée à croire qu'il y a chez moi une double pensée, car il s'opère en moi comme un contrôle, il y a comme un autre moi-même qui inspecte toutes mes actions, toutes mes paroles.

(patiente de Jules Baillarger)<sup>1</sup>

Assistant à ce qui se passe en lui, le sujet se trouve donc dédoublé. Il s'agit du surgissement de ce que Tony James a appelé, en détournant une formule nervalienne – la première phrase d'*Aurélia*, « Le Rêve est une seconde vie » –, une *vie seconde*. Taine parlait quant à lui de « dédoublement du moi »<sup>2</sup>, et déjà Leuret, dans ses *Fragmens psychologiques sur la folie*, constatait à propos de certains patients un « véritable dualisme chez un même individu », voire « deux individus dans une seule personne »<sup>3</sup> (idée destinée à faire florès à la fin du siècle, grande époque en France des consciences doubles et des personnalités somnambuliques<sup>4</sup>). L'étrangeté des formules recueillies dans les propos des fous quant au surgissement d'une telle altérité au cœur d'eux-mêmes est à la mesure de l'étrangeté des phénomènes psychiques qu'ils traversent, comme le souligne Leuret :

Il est fréquent d'entendre dire aux aliénés : on me fait faire, on me fait dire, on me pousse, on veut que j'agisse, on me défend. Toutes locutions bizarres qui pourtant ont un sens vrai ; car elles expriment fidèlement une manière d'être

---

<sup>1</sup> J. Baillarger, « Théorie de l'automatisme, étudiée dans le manuscrit d'un monomane », in *AMP*, 1856, troisième série, t. II (pp. 54-65), p. 61, souligné par Baillarger (cet article a été repris dans *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, Paris, Masson, 1890).

<sup>2</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, éd. citée, Préface, t. I, p. 17.

<sup>3</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, pp. 183 et 184.

<sup>4</sup> Voir le livre de I. Hacking, *L'âme réécrite*, trad. cit., ch. X à XIII. Sur l'histoire de la notion et de l'expression de « dédoublement de la personnalité », voir également T. James, *Vies secondes*, op. cit., p. 192, n. 1. Il semble que ce soit Baillarger qui invente l'expression de « dédoublement de la personnalité », en 1861 : J. Baillarger, article sans titre [Observation d'une spirite], in *AMP*, 3<sup>e</sup> série, 1861, n° 7, pp. 92-93.

intérieure, un changement survenu dans la production, l'arrangement des pensées ou des sentiments<sup>1</sup>.

De tels propos paraissent peut-être plus familiers aux lecteurs du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier aux psychiatres. Il est vrai que le matériau et les conclusions de l'article de Baillarger cité plus haut, « Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniac », sont un jalon important vers ce que Clérambault élaborera dans les premières décennies du siècle suivant sous le nom d'automatisme mental<sup>2</sup>. Mais il faut s'arrêter d'abord à la nouveauté, pour l'époque, de tels énoncés. Même prêtés à des fous, il s'agit là de propos dont l'étrangeté des formules était alors saillante. Une telle nouveauté permet aussi de comprendre la force et même la violence des formules rimbaldiennes, par exemple dans la lettre à Izambard lorsqu'il doit s'excuser (« pardon du jeu de mots ») d'affirmer – à la manière des patients de Leuret cités plus haut – que « c'est faux de dire : Je pense » et qu'« on devrait dire : On me pense ». Dans cette lettre à Izambard, le sujet est littéralement accusé : non seulement mis en accusation mais aussi et d'abord mis à l'*accusatif*, sous la forme du pronom objet, « On *me* pense » et non « *je* pense ». Le sujet se trouve ainsi déplacé dans la structure syntaxique, du sujet à l'objet. Les patients de Leuret disent « on me fait faire, on me fait dire, on me pousse, on veut que j'agisse, on me défend ». Comme l'épistolier de mai 1871, ils ne sont plus dupes de la grammaire. Nietzsche disait lui aussi que « c'est faux de dire : Je pense », et que la philosophie de Descartes, comme la plupart de nos illusions, relevait d'une malencontreuse « croyance à la grammaire »<sup>3</sup>. À la manière des fous de Leuret, Nietzsche écrit aussi dans *Aurore* : « tu es agi » :

« Je ne sais absolument pas ce que je *fais* ! Je ne sais absolument pas ce que je *dois faire* ! » Tu as raison, mais n'en doute pas : *tu es agi* ! À chaque instant ! De tout temps, l'humanité a confondu l'actif et le passif, c'est là son éternelle bourde grammaticale<sup>4</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'aliénation est d'abord l'apparition au sein des individus non pas tant de l'inconscient que de l'*involontaire*, de ce qui échappe à la volonté du sujet. Or l'involontaire par

---

<sup>1</sup> F. Leuret, *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> Voir la suite du propos de la même patiente, « ... comme *un écho* qui redit tout, et me représente constamment tout ce que je fais ou tout ce que je dis ». Historiquement, il s'agit là d'une des premières mises au jour de ce qui sera étudié au XX<sup>e</sup> siècle comme « écho de la pensée », un des symptômes les plus fréquents de la psychose hallucinatoire chronique et de certaines formes de schizophrénies.

<sup>3</sup> Sur cette question de la grammaire, voir en particulier *Par-delà bien et mal*, I, §§ 15-17 (trad. Wotling citée, pp. 64-64). Voir déjà en 1881 dans *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, II, § 115 : « *Ce qu'on appelle le "moi"*. La langue et les préjugés sur lesquels elle est fondée sont couvent des obstacles pour sonder nos processus internes (...) » : trad. É. Blondel, Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 114.

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *Aurore*, § 120, trad. citée, p. 121, souligné par Nietzsche dans tous les cas.

excellence est l'hallucination<sup>1</sup>. Pour Baillarger, les hallucinations sont liées à un fonctionnement involontaire de l'imagination, et de la mémoire<sup>2</sup>. L'hallucination est par conséquent l'« aliénation même » : surgissement de l'autre dans le soi<sup>3</sup>. Le dédoublement qui se joue dans le sujet avec l'hallucination<sup>4</sup> est considéré à l'époque comme fondamental pour comprendre ce qu'est l'aliénation. À l'époque de la production poétique de Rimbaud, Théodule Ribot souligne lui aussi fortement ce point, lorsqu'il parle des cas d'« altérations de la personnalité dont l'hallucination est la base » :

Presque toujours tout se borne à une aliénation (au sens étymologique) de certains états de conscience que le moi ne considère pas comme siens, qu'il objective, qu'il place en dehors de lui et à qui il finit par attribuer une existence propre, mais indépendante de la sienne<sup>5</sup>.

Nous reviendrons sur la question de l'hallucination à propos de l'idée rimbaldienne de folie méthodique, mais il faut d'ores et déjà remarquer l'importance centrale de cette « vie seconde » qu'est l'hallucination pour celui qui affirme que « je » est *un autre*.

Le maniaque, type du fou au XIX<sup>e</sup> siècle, du moins de Pinel à Moreau de Tours inclus, est avant tout un halluciné. Esquirol le décrit en proie aux hallucinations : « il voit ce qui n'est point ; il s'entretient avec des interlocuteurs invisibles, il les questionne et leur répond »<sup>6</sup>. Le sujet lyrique rimbaldien se figure lui aussi aux prises avec de tels « interlocuteurs invisibles » : « Assez, des erreurs qu'on me souffle » (R, 255). Il est pris par des images qui l'assaillent : « Les hallucinations sont innombrables » (R, 256), à la manière de certains hystériques de Charcot, tels Rig... :

Puis vient la 3<sup>e</sup> période dite des attitudes passionnelles, pendant laquelle il prononce des paroles et pousse des cris en rapport avec le délire sombre et les

---

<sup>1</sup> Voir J. Carroy et R. Plas, « La volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », in J.-L. Cabanès, D. Philippot et P. Tortonesse, *Paradigmes de l'âme*, op. cit., pp. 23-38. On verra plus bas comment, en particulier chez Rimbaud, l'hallucination devient un phénomène régi par la volonté.

<sup>2</sup> Voir J. Baillarger, « Des hallucinations, des causes qui les produisent, des maladies qu'elles caractérisent », in *Mémoires de l'Académie royale de médecine*, t. XII, Paris, 1846, pp. 273-475, p. 488.

<sup>3</sup> Sur l'hallucination dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et ses rapports avec le sujet, voir notamment : T. James, *Vies secondes*, op. cit., pp. 73-154, 157-172, et 250, ainsi que les réflexions sur la poésie de Rimbaud pp. 252-260 ; P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, op. cit., pp. 152-191 ainsi que 192-207 sur les rapports entre imagination et hallucination chez les écrivains selon le discours aliéniste ; G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris et Toulouse, C. N. R. S., 1987, ad loc. ; J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste*, op. cit., pp. 722-730 et du même, *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 181-290 ; S. Janssen, « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant », in *Paradigmes de l'âme*, op. cit., pp. 95-212.

<sup>4</sup> La question du dédoublement est fréquemment liée au XIX<sup>e</sup> siècle à celle l'hallucination, en particulier à l'*autoscopie*, grand thème littéraire qui court de la « Nuit de décembre » de Musset à « Lui » de Maupassant.

<sup>5</sup> T. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 2<sup>e</sup> éd. citée, pp. 112-113.

<sup>6</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, deux volumes, t. II, p. 149.



visions terrifiantes qui le poursuivent. Tantôt c'est la forêt, les loups, des animaux affreux ; tantôt c'est la cave, l'escalier, le tonneau qui roule. Il reprend enfin connaissance, reconnaît les personnes qui l'entourent et les nomme ; mais le délire et les hallucinations persistent cependant pendant quelque temps encore ; il cherche autour de lui et sous son lit les bêtes noires qui le menacent (...) <sup>1</sup>.

Ou encore Geneviève, patiente hystérique de vingt-huit ans : « Parfois la malade, dans cette dernière phase [de la grande crise hystérique], a des hallucinations ; elle voit des corbeaux, des serpents »<sup>2</sup>. L'hallucination projette le sujet lyrique de « Délires, I » ou de « Nuit de l'enfer » dans de multiples personnalités, que Delbœuf appellera quelques années plus tard « altruisations » : « Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules », s'exclame le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » (R, 257), subitement devenu noble héritier. De l'« aliénation » du *je est un autre* aux « altruisations » d'*Une saison en enfer* se joue donc l'aventure d'un sujet s'abandonnant à mille forces de dissolution.

À ce propos, la Vierge folle dit de l'Époux infernal qu'il « veut vivre somnambule », ce qui signifie proprement vivre dans une permanente *vie seconde*. En effet le premier des dédoublements qui affectent l'individu, dédoublement qui est en quelque sorte une forme comme bénigne et quotidienne d'hallucination – de folie – est le rêve, qui occupe chez Rimbaud une place discrète mais importante. Dans la langue classique, « rêver » – contrairement au plus inoffensif « songer » – signifiait délirer. Pour Esquirol, l'hallucination est très exactement un rêve éveillé<sup>3</sup> et dans le célèbre livre de Moreau de Tours *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, tout le chapitre consacré aux hallucinations causées par la drogue développent le thème de ce mélange entre veille et sommeil, entre perception et rêve<sup>4</sup>. Moreau est celui qui a poussé le plus loin l'idée d'une équivalence – épistémologique et réelle – entre folie, rêve et stupéfiants ; un de ses articles les plus influents a d'ailleurs pour titre « De l'identité de l'état de rêve et de la folie »<sup>5</sup>. Ce qui est commun au rêve et à l'hallucination est l'absence d'objet extérieur, la perception en l'absence d'un objet. Le rêve est bien une *aliénation* au sens où, comme l'hallucination, il s'agit d'un devenir-autre en même

---

<sup>1</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, op. cit., t. III, pp. 261-262.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. I, p. 300.

<sup>3</sup> Voir *Des maladies mentales...*, t. I, p. 192 : « L'homme [qui hallucine] donne corps au produit de son entendement. Il rêve tout éveillé ». Lire J.-L. Cabanès, « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert », in *Cahiers de narratologie*, n° 18, 2010, non paginé, § 2.

<sup>4</sup> J. Moreau (de Tours), *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., pp. 170-181.

<sup>5</sup> J. Moreau (de Tours), « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », in *AMP*, 3<sup>e</sup> série, 1855, vol. I, pp. 361-408. Voir aussi, du même, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Masson, 1859, en particulier p. 430.

temps que d'une folie temporaire. Ainsi le pense Moreau de Tours, suivi par Alfred Maury<sup>1</sup>, Charles Richet<sup>2</sup> et bien d'autres. La folie est de son côté un rêve continué. L'aliéné, pour Esquirol déjà, vit en ce sens dans un état onirique permanent. Comme l'a montré Tony James<sup>3</sup>, l'aliénation n'est plus tant dès lors la *perte* de la raison qu'un déséquilibre passionnel qui conduit à une *confusion* entre rêve et veille. La psychiatrie du XX<sup>e</sup> siècle en restreindra considérablement le champ et appellera ces épisodes « états oniroïdes »<sup>4</sup>. « Levé, je continuais les rêves les plus tristes », raconte le sujet lyrique de « Délires, II ». Cette manière de « continuer » pendant la veille les « rêves » du sommeil rappelle la phénoménologie des « délires oniriques », tel que Régis les nommera et les décrira quelques années plus tard<sup>5</sup>. À propos des psychoses toxiques en particulier, Régis décrit l'état « confusionnel » (au sens de Chaslin) de certains patients comme un « délire de rêve ». Il s'agit d'un état de mauvais sommeil, de fugaces hallucinations perceptives, et de prolongement des rêves dans la vie éveillée, au point parfois que la perception de la veille s'altère dans son entier, devenant *comme un rêve* : « Enfin, à son degré le plus élevé, le délire ne cesse pas au matin et il se continue le jour tel quel, comme un véritable rêve prolongé »<sup>6</sup>. Cet onirisme proprement dit, souligne Régis, est littéralement un « état second ». Si le rêve est bien en un sens un délire, c'est le fait qu'avec le réveil il ne *cesse* pas – pour inverser un aphorisme scolastique, on pourrait dire : *cessante causa, non cessat effectus* – qui est l'indice de l'état psychotique que constitue l'onirisme<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'article de F.-P. Bowman, « Du romantisme au positivisme : Alfred Maury », in *Romantisme*, n° 21-22, Paris, 1978, pp. 35-43.

<sup>2</sup> Voir C. Richet, *L'homme et l'intelligence*, *op. cit.*

<sup>3</sup> T. James, *Vies secondes*, *op. cit.*, ch. 1. Sur l'équation entre rêve et folie au XIX<sup>e</sup> siècle, lire aussi T. James, « Les hallucinés : “rêveurs tout éveillés” – ou à moitié endormis », in *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 15-32, G. Lantéri-Laura, *Les hallucinations*, *op. cit.*, pp. 42-44 et Y. Ripa, *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, O. Orban, 1988, p. 184. Sur les enjeux de cette assimilation chez Moreau lecteur de Nerval, voir J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 552-570.

<sup>44</sup> Pour une présentation générale de l'onirisme et des états oniroïdes, voir par exemple G. Lantéri-Laura, *Les hallucinations*, *op. cit.*, pp. 56-72. La problématique a continué d'évoluer depuis le livre de Lantéri-Laura, mais sur le fond la séparation avec le XIX<sup>e</sup> siècle demeure : l'équation folie = rêve est abandonnée et seuls certains états – au demeurant relativement rares – sont appelés « oniroïdes » par leur parenté phénoménologique avec les rêves nocturnes. Sur l'histoire de cette équation entre rêve et folie, voir notamment la synthèse historique faite par J.-C. Maleval, *Logique du délire*, rééd. augmentée Rennes, P. U. R., 2011, pp. 25-29 (voir également pp. 48-49). Un des premiers à critiquer cette équation fut Lasègue, dans un article de 1881. Voir Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Paris, Seuil, 1975, p. 293 et A. Jeanneau, « Le délire n'est pas un rêve », in *Revue française de psychanalyse*, 1974, p. 1137-1140.

<sup>5</sup> Dr Régis, *Le délire onirique des intoxications et des infections*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Cité plus haut en exergue de ce chapitre.

<sup>7</sup> Pour Régis, il s'agit là en général d'une symptomatologie de délire d'origine toxique, alcoolique notamment. Dans le cas où la psychose n'est pas toxique, il s'agit alors d'un état dit hyperpyrélique d'origine infectieuse.

Pour les contemporains de Rimbaud, rêve et veille sont donc à penser comme deux états en soi normaux mais dont la confusion (ce mélange que résume la formule nervalienne : « épanchement du songe dans la vie réelle »<sup>1</sup>) est pathologique. Rimbaud travaille fréquemment cette proximité entre le sommeil et la veille, depuis les récits des *Déserts de l'amour* jusqu'aux pages de « Délires, II » où le délire conduit à une confusion généralisée dans laquelle la lucidité et la folie s'identifient<sup>2</sup> – « je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit »<sup>3</sup> – mais également du sommeil et de la veille, dans ce paragraphe que nous avons partiellement cité plus haut :

Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

Cette page se réfère à un voyage dont le narrateur ne sait plus s'il est initiatique ou seulement mortifère. Se décrivant comme plongé dans « des sommeils de plusieurs jours », le sujet lyrique trace un portrait de lui-même en somnambule. Le somnambulisme naturel – dont Maury, au chapitre IX de son traité sur le sommeil, considère comme analogue à l'état de rêve – devient ici l'état normal du sujet hagard, perdu sur les « confins » du rêve et de la veille, en proie à une folie définie comme porosité des frontières, rêve devenu vie ou inversement (Charles Richet écrivait à propos du délire : « ce n'est pas un simple rêve, c'est un *rêve vécu* »<sup>4</sup>). Cela trace un trait d'union entre le sujet lyrique de « Délires, II » et l'Époux infernal de « Délires, I », dont la compagne – elle-même en proie au délire – affirmait comme on l'a vu qu'il « veut vivre somnambule ». Benjamin Ball disait que « certains cas de folie ne sembleraient être que des *rêves longtemps continués* »<sup>5</sup>. « Je *continuais* les rêves les plus tristes », écrit quant à lui Rimbaud : ce qui a donc disparu, c'est la solution de continuité entre rêve et veille, de sorte que le « songe » et la « vie réelle » – comme dans *Aurélia* – en viennent non seulement à se juxter mais à se confondre. Moreau désignait la possibilité d'une telle contamination comme le seuil même de la folie : « Ordinairement les rêves s'arrêtent avec le sommeil, quelquefois ils *persistent* dans la veille »<sup>6</sup> (au sujet d'un patient de son

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet M. Jeanneret, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours » (in *Romantisme*, n° 27, Paris, 1980, pp. 59-75) et T. James, *Vies secondes*, op. cit., p. 112.

<sup>2</sup> Voir sur ce point, voir S. Murphy, « Une saison en enfer et “Derniers vers” : rupture ou continuité ? » (1995), in *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, rééd. 2009.

<sup>3</sup> Yoshikazu Nakaji insiste sur le fait que cet alinéa correspond au moment où « le dérèglement n'est plus raisonné, la folie n'est plus contrôlable » (« Rimbaud autocritique », in O. Bivort, éd., *Rimbaud poéticien*, colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015 [pp. 91-99], p. 99).

<sup>4</sup> Voir C. Richet, *L'homme et l'intelligence*, op. cit., p. 240.

<sup>5</sup> B. Ball, « La morphinomanie », in *La morphinomanie. Les frontières de la folie, le dualisme cérébral, les rêves prolongés, la folie gémellaire (...)*, Paris, Asselin et Houzeau, 1885, nous soulignons.

<sup>6</sup> J. Moreau (de Tours), *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., p. 252, nous soulignons.

service, Charcot note également qu'après une longue léthargie à l'acmé de la grande crise hystérique, « il reprend enfin connaissance (...) mais le délire et les hallucinations *persistent* cependant pendant quelque temps encore »<sup>1</sup>). Ce qui fait la folie n'est donc pas dans les contenus de pensée en eux-mêmes – puisque, Moreau y insiste, chacun de nous pense *follement* lorsqu'il ou elle rêve, ou consomme des stupéfiants, sans pour autant être aliéné(e)<sup>2</sup>. Ce qui compte, c'est plutôt l'aptitude à tracer une frontière<sup>3</sup> sûre entre vie éveillée et vie onirique, frontière qui disparaît peu à peu dans la folie, comme l'indique Chaslin dans son étude sur le *Rôle du rêve dans l'évolution du délire* : « pour peu que [le rêve] ait été très vif, il peut encore (...) laisser une marque dans l'esprit (...). C'est l'exagération de cette action qui fait franchir au rêve le seuil du délire »<sup>4</sup>. Un patient de Krishaber confiait ainsi à ce dernier : « Très souvent, en vérité, je ne sais si je rêve ou suis éveillé »<sup>5</sup>, cependant qu'une patiente du même médecin se disait « plongée dans un rêve continu »<sup>6</sup>. La rémanence, la *persistance* du rêve dans la veille (Ballet parle d'« impression persistante » et d'« empreinte fâcheuse (...) après le réveil »<sup>7</sup>) signale la folie. Et c'est cette confusion seule qui seule menace la raison :

L'état normal subsiste tant que ces deux états *restent distincts* ; l'état anormal est le résultat forcé de leur confusion, et par ce dernier état il faut entendre (...) les extases, les songes, les délires généraux et partiels, en particulier cet état spécial dans lequel on confond les notions venues de l'extérieur avec celles dont la source est dans l'organe même de la pensée, opérant ainsi, sans s'en apercevoir, une monstrueuse alliance entre l'ordre et le désordre, le réel et le fantastique, en d'autres termes, entre les phénomènes de l'état de veille et ceux du rêve<sup>8</sup>.

Chez Rimbaud, cette « monstrueuse alliance (...) entre le réel et le fantastique » prend le nom, homérique, de Cimmérie (« Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours [...] [P]ar une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie »). En effet – et comme dans « La nuit » de Maupassant (1887), par exemple – la folie s'identifie dans ce passage d'*Une saison en enfer* non seulement au rêve, mais à un cauchemar éveillé. Ball notait que dans certains

<sup>1</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, p. 261, nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir de même Albert Lemoine : « Si le rêveur n'est pas un fou, ni le fou un simple rêveur, c'est que l'état physique de l'un diffère notablement de l'état organique de l'autre : l'un dort, l'autre est éveillé ; voilà pourquoi nous ne confondons pas le délire du rêveur et celui du fou » (*L'aliéné devant la philosophie, la morale et la société*, Paris, 1862, p. 184, cité par Antheaume et Dromard, *Poésie et folie*, *op. cit.*, p. 117).

<sup>3</sup> Voir à nouveau les travaux de T. James, en particulier : « Confiture verte, rêve et folie en 1845 », in *Trames. Actualité de la psychanalyse*, juillet 1987, p. 44.

<sup>4</sup> P. Chaslin, *Du rôle du rêve dans l'évolution du délire*, Paris, Asselin et Houzeau, 1887, p. 26, cité in P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, pp. 167-168.

<sup>5</sup> M. Krishaber, *De la névropathie cérébro-cardiaque*, Paris, Masson, 1873, p. 30

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>7</sup> G. Ballet *et alii*, *Traité de pathologie mentale*, Paris, Doin, 1903, p. 35, cité in P. de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 167.

<sup>8</sup> J. Moreau (de Tours), « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », article cité, pp. 401-402, nous soulignons.

cas d'aliénation, « l'état d'esprit du sujet est de tout point semblable à celui d'un homme bouleversé par un rêve affreux »<sup>1</sup>.

En ce sens, on peut bien parler, avec le Laforgue des fragments sur la littérature (parus dans les *Mélanges posthumes*) d'une esthétique « somnambule »<sup>2</sup> chez Rimbaud. Pour le lecteur d'aujourd'hui, une telle esthétique rappelle le premier surréalisme, celui de la « période des sommeils » de 1922<sup>3</sup>. Les surréalistes se souviendront en effet de ces états indéterminés, et tenteront d'exploiter la ligne de crête entre veille et rêve, qui est toujours une ligne de crête entre lucidité et folie. Un critique hostile le leur reprochera (en 1925), accusant explicitement le mouvement surréaliste de pratiquer une esthétique psychopathologique :

Je ne puis m'empêcher d'évoquer [à leur propos] avec une légère inquiétude les schizoïdes de Bleuler et cette phrase du docteur Hesnard : « La rêverie systématisée qui empiète sur la réalité quotidienne sous forme d'un monde imaginaire cohérent et qui continue ainsi de longs mois, est très près de la Névrose »<sup>4</sup>.

L'exemple de la « période des sommeils » montre que l'altération et l'aliénation du moi qui se jouent dans le rêve, l'hallucination et la xénopathie peuvent n'être pas seulement subies, mais recherchées et entretenues par le sujet, dans une tentative de contrôler son propre dessaisissement. Une véritable *pratique* du rêve et du devenir-autre se font jour. Il ne faut donc pas croire que les expériences de la décomposition du moi et les altérations de la conscience soient uniquement passives au sein de l'expérience poétique, et qu'en somme l'écriture lyrique se réduise à la tâche de

---

<sup>1</sup> B. Ball, *La morphinomanie*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Rimbaud – Mallarmé », notes de critique littéraire, in L, III (194-195), 194 : « Rimbaud fleur hâtive et absolue... » : « le genre somnambule ». – En 1954, Wladimir Weidlé parlait à propos de Rimbaud d'« écriture somnambulique » dans *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts* (1936), Paris, Gallimard, 1954 (p. 102), insistant par là sur la dimension pré-surréaliste des *Illuminations*. À propos de la célèbre lettre à Demyen, Weidlé écrit : « La discipline, ou le supplice (...) le dérèglement raisonné de tous les sens, le conduira non pas, comme il l'a dit un peu inexactly, et comme on l'a tant de fois redit, à voir, à contempler une vision, aïnasi que le font ceux qui sont à proprement parler des voyants, mais à un état voisin, et toutefois nettement différencié, celui qui rend possible l'écriture somnambulique ».

<sup>3</sup> Sur la « période des sommeils » et le rapport entre poésie et folie, voir notamment S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974 ; *Mélusine*, n° XXIII, (« Dedans-Dehors »), éd. H. Béhar, 2002 ; P. Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, pp. 36 *sqq.* ; et l'anthologie *Sommeils & rêves surréalistes* (éd. G. Sebbag), Paris, Jean-Michel Place, 2004.

<sup>4</sup> M. Igert, article des *Cahiers libres*, mai-juin 1925, cité par Y. Bridel in É. Guiol-Benassaya (éd.), *La presse face au surréalisme de 1925 à 1938*, Paris, Éditions du C. N. R. S., 1982, p. 91.

consigner une épreuve qui « arriverait » au sujet et à la poésie *de l'extérieur*. Le poète organise la folie, la fait entrer dans le cadre de son « étude » (lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, « Délires, II », « Jeunesse, I »). Michel Murat a proposé de reprendre à propos de Rimbaud l'expression de Dali, « méthode paranoïaque-critique ». Pierre Brunel parle quant à lui de « surréalisme avant la lettre ». Il semble plus juste de parler de *paranoïa-critique* que d'« écriture automatique », bien que cette dernière expression, dans la mesure où on la doit à Pierre Janet, soit moins anachronique que celle du peintre espagnol. Si la notion de *paranoïa critique* convient mieux, c'est qu'elle donne une plus grande place à la volonté. Il ne s'agit pas de renoncer à la méthode, mais plutôt, ainsi qu'on l'a vu, d'organiser le délire : « un long, immense et raisonné dérèglement ». Tout est affaire de méthode. Dali insistait, dans sa définition de la *paranoïa critique*<sup>1</sup>, sur cette dimension *active*, qu'il opposait au dessaisissement absolu des surréalistes :

Activité paranoïaque-critique : Méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes<sup>2</sup>.

La poésie devient au contraire, chez Rimbaud en particulier, une orchestration méthodique de la folie, et même la tentative de produire une folie en quelque sorte expérimentale, selon un protocole dont les deux lettres de mai 1871 ont posé les linéaments. Systématisé à l'extrême, ce protocole deviendra le projet de *L'Immaculée Conception* d'Éluard et Breton, ce dernier définissant le surréalisme – dans un passage du *Second manifeste* très critique à l'égard de Rimbaud – comme « la recreation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale »<sup>3</sup>. Le jeune Lacan évoquait en ces termes le projet des deux écrivains :

Les expériences faites par certains écrivains sur un mode d'écriture qu'ils ont appelé surréaliste, et dont ils ont décrit très scientifiquement la méthode, montrent à quel degré d'autonomie remarquable peuvent atteindre les automatismes graphiques en dehors de toute hypnose<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur la notion de « méthode paranoïaque-critique », voir A. Cape, *Les frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Champion, 2011, ch. III, 2, 2.1 (« Dali et la paranoïa critique »), pp. 163-176, en particulier pp. 165, 166, 168 et 169, ainsi que R. Amossy, *Dali ou le filon de la paranoïa*, Paris, P. U. F., 1995, *passim*.

<sup>2</sup> S. Dali, « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », in *Documents* 34, n° 1, Bruxelles, juin 1934, cité par A. Cape, *op. cit.*, p. 168.

<sup>3</sup> A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1988), p. 820. Le texte prend Rimbaud à partie pour avoir cédé à la raison et renoncé aux puissances de la vision ; Fondane défend Rimbaud contre Breton sur ce point : voir *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique* (1933), éd. M. Carassou, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 238.

<sup>4</sup> J. Lévy-Valensi, P. Migault et J. Lacan, « Écrits inspirés : schizographie », in *AMP*, 1931-2 (pp. 508-522), rééd. in J. Lacan, *Travaux psychiatriques (1926-1933)*, publication sans nom de lieu et sans date, p. 87.

## II. D'une folie expérimentale : *système, élans et désastres*

Lorsque l'assiette de l'esprit se modifie, et que certaines zones disparaissent ou faiblissent, il s'ensuit aussitôt que d'autres zones au contraire prennent force et ampleur ; quand le psychisme d'un être s'appauvrit par un bout, il s'enrichit par l'autre bout. On a communément, selon moi, l'esprit trop braqué sur les appauvrissements qui se manifestent dans la folie, et pas assez sur les enrichissements qui en résultent. En définitive, je crois qu'on a tort de tenir en Occident la folie pour une valeur négative ; je crois que la folie est une valeur positive, très féconde, très utile, très précieuse.

(Jean Dubuffet)<sup>1</sup>

Though this be madness, yet there is method  
in't.

(William Shakespeare, *Hamlet*)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1991, p. 112.

<sup>2</sup> Cette réplique en aparté de Polonius (II, 2) est citée par Laforgue en épigraphe de la pièce IV du recueil *Des fleurs de bonne volonté*, poème sur lequel plane l'ombre de la folie ainsi que l'indique son titre, « Maniaque » (L, II, 155).

Aussi l'éclatement de l'identité est-il moins reçu de manière passive que recherché, et accéléré, par le sujet lyrique. Le programme trop souvent appelé « voyance » est avant tout une ascèse visant à détruire l'identité personnelle, à cultiver en soi un ensemble de devenirs : devenir-pluriel, devenir-monstre, devenir-fou. Le verbe « cultiver » est à entendre ici également au sens littéral, une des figures de cet éclatement étant l'effort pour « s'implant[er] et se *cultiv[er]* des verrues sur le visage ». Cette prolifération des verrues est l'indice d'une destruction du moi au profit d'un ensemble d'intensités ou de forces sans nom que le poète va avoir pour tâche d'inscrire. La monstruosité du corps permet en même temps, ou en retour, de « faire *l'âme* monstrueuse ». La laideur, le crime, la drogue, l'hystérie, la folie, la saleté (« je m'encrapule »), la souillure, la « culture » de la maladie, de l'anomie ou du « vice » – tous servent à un but unique : échapper à quelque chose, libérer quelque chose, que quelque chose casse pour que puissent être libérées de nouvelles écritures et de nouvelles formes de vie. La poésie est le résultat d'un travail, d'une *culture* (« il a cultivé son âme ») et non pas seulement d'une nature (« il faut [...] être *né* poète ») : le passage de l'un à l'autre est sensible notamment dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871, d'un « naître poète » (*nascuntur poetae*) à un « se faire poète ». S'il est nécessaire d'être « né poète », il s'agit en effet avant tout de « se faire voyant » – le verbe, sous sa forme pronominale, indique qu'il s'agit là d'un processus, d'une véritable *askèsis* : « en tout cerveau s'accomplit un développement naturel », mais ce dernier importe moins que la culture de la folie que le poète tentera de lui faire subir. Ce processus engage donc à la fois et conjointement un travail de la folie – ce que Rimbaud appelle « cultiver son âme » – et un travail de la laideur (« cultiver des verrues »).

Dans le paragraphe très important de la lettre à Demeny sur l'« étude » à laquelle le poète doit s'atteler (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière »), il faut insister sur le fait que la connaissance de l'âme n'est qu'une étape, qui mène à l'ascèse proprement dite : « dès qu'il la sait [son âme], il doit la cultiver ». C'est pourquoi, dit le jeune poète, il ne faut pas se hâter de *comprendre* ces énoncés : « cela semble simple », souligne Rimbaud, comme deux jours auparavant il prévenait Izambard : « vous ne comprendrez pas du tout ». En effet, la simplicité n'est qu'apparente. Certes la connaissance de l'âme est nécessaire (« il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend »), et en un sens il y a donc bien dans ce texte une ambition épistémologique : le poète est, après tout, un « savant ». Taine, dans la préface à la réédition augmentée du *De l'intelligence* en 1878, trace comme programme à la science et à la



philosophie l'observation du pathologique pour comprendre le normal (« tout état singulier de l'intelligence doit être le sujet d'une monographie ; car il faut voir l'horloge dérangée pour distinguer les contre-poids et les rouages que nous ne remarquons pas dans l'horloge qui va bien »<sup>1</sup>) : on serait tenté de dire qu'avec quelques années d'avance sur cette seconde édition du traité de Taine, c'est à sa manière un morceau de ce programme de travail que Rimbaud se proposait d'assumer au printemps 1871, du côté d'une tératologie de la littérature. Cependant, deux remarques sont ici nécessaires. D'une part, il ne s'agit pas dans cette « connaissance » d'une exploration de l'âme au sens individuel (ce que « tant d'égoïstes [qui] se proclament auteurs » persistent à ne pas comprendre), mais bien d'une âme qui échappe au moi, âme abyssale que traversent des forces encore inconnues. D'autre part, ce qui est plus important encore, cette connaissance importe moins que ce que le poète en *fait*, à savoir la « culture » proprement dite de son âme, qui va nous occuper dans les pages qui suivent. Le poète « a cultivé son âme (...) plus qu'aucun » ; au contraire, « les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s'en rendre compte : la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents ». C'est pourquoi les romantiques, ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, demeurent des « égoïstes », comme le dit plaisamment Rimbaud en soulignant le terme pour en indiquer la valeur ici littérale : ils restent pris dans les rets de l'ego, alors que le véritable poète doit s'attacher moins à pratiquer le moi qu'à le *torturer*, c'est-à-dire à l'écarteler pour le faire rire ou – ce qui, dans la référence au roman de Hugo, est équivalent – grimacer : « à l'instar des comprachicos, quoi ! »

La folie, comme mise en pièces du « moi », devient donc méthode. Viennent à l'esprit les mots célèbres de Polonius : « Though this be madness, yet there is method in't ». Dans le programme poétique rimbaldien, il n'y a plus même opposition entre les deux (« Though... ») mais une étrange synergie : la folie et la logique ne s'excluent plus, la seconde devant permettre d'accéder à la première au point que, en retour, la folie apparaisse comme étant elle-même une rationalité : « Je tiens le système » (« Délires, II »). *Se faire voyant* est à la fois, mais de manière indissociable, un exercice de lucidité et un exercice de folie. Ceci indique aussi le caractère tout à fait nouveau de la problématique de la folie et de l'hallucination poétiques chez Rimbaud : la folie

<sup>1</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, éd. citée, p. 17. Voir aussi p. 15 à propos de l'aliénation mentale : « Rien de plus curieux que ces sortes de faits [les particularités des écrits de fous] ; ils éclairent tout le mécanisme de notre pensée. Les aliénistes n'ont qu'à rassembler les écrits de leurs malades ou à écrire sous leur dictée pour nous fournir là-dessus tout ce qui nous manque. Telle grosse question métaphysique y trouvera sa solution (...) ». Sur Rimbaud et Taine à propos des rapports entre normal et pathologique, voir l'article de B.-P. Robert déjà cité, ainsi que J. Bienvenu, « Rimbaud, Taine et le dérèglement de tous les sens », in *Ps*, n° 20, 2004 (pp. 16-19), p. 18. Le chapitre « Rimbaud lecteur de Taine », dans l'essai de Pierre Lauxerois *L'opéra fabuleux* (Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, pp. 23-37), n'aborde pas la question de l'hallucination.

n'est plus subie, reçue de l'extérieur, elle devient l'objet d'une ascèse, d'un apprivoisement, d'un « exercice » qui s'identifie à la méthode poétique en tant que telle, tant il est vrai que, selon les idées développées dans les deux grandes lettres de mai 1871, la poésie est moins œuvre que processus et travail.

Longtemps, la question des rapports entre folie méthodique et écriture chez Rimbaud s'est trouvée surdéterminée par une problématique morale et religieuse – chez Claudel notamment – ou plus simplement biographique – chez Verlaine par exemple. Cette surdétermination culmine dans la citation apocryphe à propos de l'abandon de la poésie, citation rapportée par Claudel dans son *Journal* et que nous avons déjà citée : « je serais devenu fou (...) *Et puis c'était mal* »<sup>1</sup> – jugement qui impose simultanément à propos de l'écriture une téléologie du silence final, et du côté de la folie le sceau d'un jugement moral. Il faudrait tenter d'étudier le problème de la folie chez Rimbaud d'un point de vue strictement *poétique*, non pour en restreindre la portée à une problématique « littéraire » au sens péjoratif du terme, mais plutôt pour en évaluer la dimension matérielle et textuelle : qu'est-ce que la folie fait à la poésie ?

Chez Rimbaud, dont Mallarmé disait qu'il « était en quête aussitôt de “sensations neuves” insistait-il “pas connues”... »<sup>2</sup>, la folie devient un élément à part entière de l'aventure poétique, une méthode pour atteindre ces « sensations » encore sans nom et sans contours, ces « choses inouïes et innommables » (R, 344). La folie doit ainsi permettre la recherche poétique, que Rimbaud décrit à l'aide de deux oxymores, « inspecter l'invisible et entendre l'inouï » (R, 348). La folie est un des éléments qui doivent permettre d'arpenter les marges et de susciter les expériences-limites menant à l'« inouï » et à l'« invisible ». Cependant, si la folie est un matériau, elle ne peut jamais être un *objet*, car elle n'est ni neutre ni complètement maîtrisable<sup>3</sup>. Elle est moins une chose qu'une force, qui introduit dans le texte un tremblé et dans le sujet un bouleversement. Susciter en soi le délire, on va le voir, ne va évidemment pas sans risque. Peut-on faire le fou tout en se gardant de *devenir* fou,

---

<sup>1</sup> P. Claudel, *Journal* (2-3 juillet 1912), éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I (1904-1932), p. 230.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, « Arthur Rimbaud. Lettre à M. Harrison Rhodes » dans « Quelques médaillons et portraits en pied », in *Divagations, Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), pp. 120 sq.

<sup>3</sup> Sur cette idée d'une folie hamletienne chez Rimbaud, voir notamment P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, pp. 103-105 (« Sous le signe de Hamlet »), 123, 133, 142-144, etc. Sur les rapports entre folie, méthode et écriture chez Rimbaud, voir notamment J. C. Lapp, « “Mémoire” : art et hallucination chez Rimbaud », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23, 1971, pp. 163-179.

sans retour ? La question hamletienne – rapport étrange entre méthode et folie, et frontière trouble entre délire feint et folie véritable – rejoint ainsi la question ontologique que posait Platon dans la méditation linguistique et ontologique sur la « littérature » qui occupe le troisième livre de *La République* : peut-on imiter le fou sans participer à l'être-fou ? peut-on imiter sans devenir ? Mais c'est en réalité la *même* question, tant pour Platon le « devenir » a toujours *déjà* partie liée avec la folie. Aux gardiens de la Cité, dit Socrate dans ce dialogue, il sera interdit « d'imiter les fous et d'être fous », ou plus précisément – selon la traduction de Pierre Pachet, « de délirer » et de « se rendre semblables à ceux qui délirent » :

- Voyons alors : le hennissement des chevaux, le mugissement des taureaux, le bruissement des fleuves, le ressac de la mer, les coups de tonnerre, et tous les bruits de ce genre, les imiteront-ils ?
- Mais, dit-il, il leur a été interdit aussi bien de délirer que de se rendre semblable à ceux qui délirent<sup>1</sup>.

Contemporain de Rimbaud, le Dr Paul Max-Simon en vient par exemple à affirmer qu'il suffit même d'*assister* à une attaque d'épilepsie pour être en danger de devenir épileptique soi-même<sup>2</sup>. Cela atteste d'une inquiétude proprement platonicienne face aux contaminations entre perception et devenir, préoccupation centrale dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. On retrouvera cette préoccupation dans les interrogations rimbaldiennes sur les images, dont il sera question plus bas.

Si « arriver à l'inconnu » implique un « jeu » du poète avec la folie – selon l'expression du prologue de la *Saison* que reprend Pierre Brunel dans un chapitre qu'il consacre à la place de la folie chez Rimbaud<sup>4</sup> –, le texte poétique se trouve tendu entre expérimentation (« il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons ») et effondrement (« qu'il crève, dans son

---

<sup>1</sup> Platon, *La République*, III, 396 b, trad. P. Pachet, Paris, Gallimard, 1993, p. 163.

<sup>2</sup> Du moins, précise ce médecin, si l'on est un enfant ou une femme... ou un être souffrant de maladie nerveuse – ce qui revient pour ainsi dire au même : « il ne fait aucun doute que l'épilepsie peut-être engendrée par imitation, aussi il faudra veiller à ce que des enfants, des jeunes gens, des femmes impressionnables ne soient jamais témoins de crise d'épilepsie » (P. Max-Simon, *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique de la préservation des maladies mentales et nerveuses* [1877], Paris, Baillière, 2<sup>e</sup> éd., 1881, p. 25, cité in R. B. Gordon, « Les pathologies de la vue et du mouvement dans les films de Méliès », in *Georges Méliès. L'illusionniste fin de siècle ?*, colloque de Cerisy, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997 [pp. 263-283], p. 275 ; voir aussi, de la même auteure, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, aux pp. 29, 59 et 71-79).

<sup>3</sup> Cette problématique est également liée à la découverte, à l'époque, du phénomène selon lequel le sujet reproduit à l'intérieur de lui-même, sous forme de mouvements invisibles – vasculaires et musculaires – les mouvements qu'il perçoit à l'extérieur. Charles Henry, ami de Laforgue, y insiste dans son *Introduction à une esthétique scientifique* de 1885. Voir à nouveau l'article cité de R. B. Gordon, aux pages 274-275.

<sup>4</sup> P. Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, ch. « Le jeu du poète avec la folie », pp. 99-148. Voir aussi, du même, *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983, p. 29 : « Ophélie et Hamlet, la folie chantant des “espèces de romances” et la simulation qui cherche à “jouer de bons tours à la folie”, sont les deux acteurs d'un drame nouveau où le poète joue avec la folie et qu'il analysera lui-même avec une acuité presque insupportable dans *Une saison en enfer* ».

bondissement... »). Comment *utiliser* la folie : s'en servir, lui « jou[er] de bons tours » (R, 245) ? Dans « Délires, II », le mot de « folie » est d'abord introduit dans son sens affaibli : « l'une de mes folies » reprend l'acception lexicalisée du mot dans le sens d'extravagance, ou de caprice passager. Mais très vite une autre folie, folie véritable cette fois – la folie « qu'on enferme » du prologue –, fait irruption dans le texte, menaçant le sujet dans son corps même. Cette folie-là, beaucoup plus inquiétante, c'est en quelque sorte la livre de chair prélevée par le texte sur le sujet écrivant : la part maudite d'un *risque* où l'aventure lyrique à la fois se joue et menace de s'abîmer. Le sens de la « folie » a donc changé, il s'est trouvé déplacé : dans les pages qui suivent, nous étudierons les enjeux de ce déplacement.

## *II. A. Folie et méthode : techniques de création et folie artificielle*

Le poète avait appris à boire, comme un  
littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers  
de notes.

(Charles Baudelaire)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, « Edgar, sa vie et ses œuvres », in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1976), p. 315.

L'idée de folie méthodique implique donc une définition nouvelle de la folie, définition « hamlétienne » où l'idée de folie n'est plus opposée à celle de logique mais où logique et folie en viennent à s'entremêler, l'une servant l'autre et la seconde imitant ou prenant le relais de la première<sup>1</sup>. Or, comme on va le voir, c'est aussi une définition paradoxale de la méthode elle-même qui est en jeu lorsqu'on parle de « folie méthodique ». Car si la folie est une méthode, elle ne peut être qu'une méthode paradoxale : alors que l'idée de méthode implique d'ordinaire celle d'un surcroît de maîtrise pour le sujet, la folie est une méthode de dépossession. Il s'agit d'une dépossession programmée, d'une ascèse négative, par laquelle le sujet travaille scrupuleusement à se défaire de sa volonté<sup>2</sup>. C'est pourquoi le modèle de la drogue sera si important dans cette folie technique ou cette technique du délire<sup>3</sup> : Moreau de Tours soulignait en effet dans son livre sur le hachisch qu'« un des premiers effets appréciables » de l'action de cette drogue, c'est « l'affaiblissement gradué, de plus en plus sensible du pouvoir que nous avons de diriger nos pensées à notre guise »<sup>4</sup>. Dans un autre texte célèbre, la *Psychologie morbide*, Moreau décrit une telle méthode de dépossession comme l'effort de la volonté pour se supprimer elle-même de manière à ce que la machine de l'esprit fonctionne indépendamment d'elle :

La volonté semble ne servir à autre chose qu'à monter, pour ainsi dire, la machine à penser, à en disposer convenablement les rouages, à faciliter leur jeu. Faisons encore observer que les moyens le plus généralement usités, dans ces circonstances, ont pour effet d'activer la circulation du cerveau, de surexciter cet

<sup>1</sup> À propos de Rimbaud, Yoshikazu Nakaji parle de « poétique de la folie contrôlée » (« Les lignes de force de "Nuit de l'enfer" », in A. Guyaux, éd., *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, colloque de la Sorbonne, Paris, Classiques Garnier, 2009 [pp. 239-257], p. 242). Voir aussi P. Brunel, « La folie dans *Une saison en enfer* », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994 (pp. 93-103), p. 76. P. Brunel parle de « simulation de folie » (ce qui nous renvoie à nouveau à Hamlet) et de « folie volontaire ».

<sup>2</sup> Voir aussi Yoshikazu Nakaji, « Les lignes de force de "Nuit de l'enfer" », art. cit., p. 241, à propos de la lettre à Demeny du 15 mai 1871 : « L'expression "raisonné dérèglement" traduit la nature paradoxale de cette poétique : il faut que le poète provoque volontairement un trouble dans sa propre faculté perceptive mais que ce trouble soit à son tour placé sous le contrôle de la raison ».

<sup>3</sup> L'équation entre drogue et folie, si fréquemment posée par les romanciers et par les aliénistes, au XIX<sup>e</sup> siècle, repose essentiellement sur deux traits communs : leur cause, qui est à situer dans une surexcitation (voir à ce propos A. T. James, « Confiture verte, rêve et folie en 1845 », art. cit., p. 40) et leur manifestation principale, l'hallucination (voir Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Aujourd'hui les phénomènes de l'hallucination sont si bien admis par la médecine, que ce mirage de nos sens, cette étrange faculté de notre esprit n'est plus contestable. L'homme, sous la pression d'un sentiment arrivé au point d'être une monomanie à cause de son intensité, se trouve souvent dans la situation où le plongent l'opium, le hachisch, et le protoxyde d'azote » [*Scènes de la vie parisienne*, t. XII, Paris, Furne et Hetzel, 1846, p. 92] ; voir aussi Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, 1976, p. 573, à propos de Grandville et Brueghel).

<sup>4</sup> J. Moreau (de Tours), *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., p. 60. Sur l'importance et le rôle de la drogue comme folie expérimentale chez Moreau, voir notamment M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, éd. J. Lagrange, Paris, Seuil-Gallimard, 2003, pp. 232 sq. et J. Carroy, « Observation, expérimentation et clinique de soi : hachisch, folie, rêve et hystérie au XIX<sup>e</sup> siècle », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 53-72.

organe : ainsi l'éclat des lumières, les bandelettes chaudes appliquées sur le front, les bains de pieds à la glace, les excès de boisson, etc., moyens complètement opposés, comme on voit (il n'est pas inutile d'en faire la remarque), à ceux qu'emploie avec succès le médecin de fou pour calmer la trop grande effervescence intellectuelle (...) de ses malades<sup>1</sup>.

La folie peut-elle donc entrer en poésie, non plus au sens où le poète serait un inspiré des dieux comme dans le *Phèdre* ou chez Marsile Ficin, mais au contraire en tant que *technique* poétique, en tant que méthode – certes paradoxale – de création ? Mario Praz, dans un article consacré aux rapports entre drogue et poésie, propose une analogie qui nous semble fondamentale : les toxiques – en tant que « recette poétique » comme il les désigne, non sans un certain dédain – seraient comparables aux instruments d'optiques des peintres ou aux répertoires de rimes des poètes de cour<sup>2</sup>. Les romantiques « cru[rent] découvrir dans l'opium une “méthode de travail” apte à amener le rêve au seuil de la poésie »<sup>3</sup>. Le Dr Auvinet, dans sa thèse sur Rimbaud, appelle ces instruments de création des « procédés » (c'est le titre d'un des chapitres de son opuscule)<sup>4</sup>. Beaucoup de médecins s'intéressent, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à ces techniques du corps ou de l'esprit liées aux états-limites – ainsi Théodule Ribot répertorie-t-il un ensemble de techniques d'extase volontaire (« procédés artificiels » qui « secondent la nature » pour « attei[ndre] l'état extatique » précise-t-il) utilisés en Occident et en Inde depuis la nuit des temps<sup>5</sup>. En tant qu'« homme de constitution *ordinaire* » (« Jeunesse II. Sonnet »), le poète doit ainsi « seconder la nature » par la « technique »<sup>6</sup>. Les médecins ne sont pas les seuls à insister sur cet aspect de méthode poétique. Dans le contexte d'une théorisation des principes poétiques du Grand Jeu, André

---

<sup>1</sup> J. Moreau (de Tours), *La psychologie morbide, op. cit.*, p. 499.

<sup>2</sup> M. Praz, « L'opium et les poètes », in *Le pacte avec le serpent*, t. III, trad. C. Thompson Pascali, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 135.

<sup>3</sup> *Ibid.* Sur les problématiques de la drogue comme instrument de création depuis les Romantiques, voir aussi l'étude comparatiste de A. Kupfer, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996, rééd. 2006, en particulier le ch. « Rausch und Kreativität. Vom künstlerischen Nutzen der Droge » (pp. 265-339), ainsi que la deuxième partie de l'ouvrage de G. Scharbert, *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, pp. 135-256.

<sup>4</sup> Dr Auvinet, *Aspects psychologiques d'Arthur Rimbaud*, Bordeaux, 1941, pp. 100-113. Le mot est également chez Hugo, à propos des toxiques : « Quand l'homme n'a pas de songe en lui, il s'en procure. Le thé, le café, le cigare, la pipe, le narguilé, le brûle-parfums, l'encensoir, sont des procédés de rêverie » (*Promontorium somnii*).

<sup>5</sup> T. Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, Baillière, 1883, rééd. Alcan, p. 124. Voir aussi l'idée de Moreau selon laquelle « les littérateurs se donnent à volonté l'inspiration, ce feu sacré qui les consume » (*La psychologie morbide...*, *op. cit.*, p. 128, nous soulignons) ; Moreau donne dans un autre chapitre de nombreux exemples de techniques de création (pp. 498 *sqq.*).

<sup>6</sup> Max Ernst soulignera cette dimension, à propos de Rimbaud et de lui-même : « Homme de “constitution ordinaire” (j'emploie ici les termes de Rimbaud), j'ai tout fait pour rendre mon âme monstrueuse. Nageur aveugle, je me suis fait voyant. *J'ai vu* » (*Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 245, souligné par Ernst).

Roland de Rennéville insistait à propos de Rimbaud, sur une telle dimension méthodique, et la deuxième partie de *Rimbaud le voyant* s'intitule précisément « L'élaboration d'une méthode »<sup>1</sup>.

La folie pose ainsi une question proprement poétique, ainsi qu'une question de philosophie de l'art : peut-il exister quelque chose comme des techniques de création ? Il faut tout d'abord remarquer la charge polémique d'une telle notion : l'idée d'une technique de création ramène en quelque sorte au cœur du mystère romantique de la création la dimension d'un travail, d'une méthode : face aux grandes figures de l'inspiration, la modestie d'une *technè* ; – chimie contre alchimie. C'est une telle dimension polémique que Baudelaire mobilisait lorsqu'il parlait à propos d'Edgar Poe d'une *ivrognerie méthodique* : « (...) je crois que, dans beaucoup de cas, non pas certainement dans tous, l'ivrognerie de Poe était un moyen mnémonique, une méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée »<sup>2</sup>. L'idée presque oxymorique d'une folie méthodique permettrait en ce sens de déconstruire à la fois le mythe de la création – et ses corollaires : mystère, indicible, fulgurance – et celui de la folie – qui court de l'enthousiasme magnétique de l'*Ion* de Platon aux génies déments du romantisme européen. Dégageons pour commencer quelques-uns des enjeux poétiques et historiques de cette question d'une technique de création artistique.

Quoique l'idée d'une technique de création prenne au XIX<sup>e</sup> siècle une grande importance avec l'apparition des stupéfiants comme problème spécifiquement artistique, en particulier en poésie, cette problématique ne se cantonne pas à la drogue, comme le souligne la comparaison de Mario Praz avec la *camera obscura* et autres procédés optiques employés par les peintres. Il s'agit plus généralement de tout procédé artificiel employé pour transformer une matière donnée en un poème, un tableau, une mélodie. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici cependant, ce sont tous les cas où ces techniques de création engagent un travail sur le corps même du sujet créateur (« à part quelques bizarreries, insiste Ribot, [...] tous ces procédés poursuivent le même but : créer

---

<sup>1</sup> A. Rolland de Renéville, *Rimbaud le voyant* (1929), Paris, éditions du Vieux Colombier, rééd. augmentée 1946, pp. 31-66. Pour Rolland de Renéville, cette « méthode » rimbaldienne s'apparenterait, voire s'identifierait, au yoga ; son argumentation, essentiellement comparative, s'appuie sur de nombreuses citations des *Upanishad*, qu'il rapproche en particulier de la lettre à Demeny du 15 mai 1871. Plus récemment, voir les analyses intéressantes de E. Ahearn sur le programme d'altération de la conscience comme atteinte d'états seconds lié aux techniques de l'extase, en rapport avec le chamanisme : l'auteur compare Rimbaud avec Blake, Coleridge, Nietzsche – *Rimbaud. Visions and Habitations*, Berkeley, University of California Press, 1983, « Ecstatic Realizations », pp. 103-237. E. Ahearn pose également le problème du risque (l'extase étant toujours ambivalente, susceptible de se dégrader brutalement), que nous étudierons à propos de Rimbaud à la fin du présent chapitre.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, « Edgar, sa vie et ses œuvres », *loc. cit.*, p. 315.

un état physiologique particulier »<sup>1</sup>). On pense par exemple à la romancière britannique Ann Radcliffe se donnant des indigestions afin de provoquer des cauchemars dont elle espérait pouvoir tirer la matière de ses romans d'épouvante<sup>2</sup>, ou à John Dryden dont Thomas de Quincey affirme qu'il cherchait à modifier ses songes en dînant de viande crue : en grand connaisseur des techniques de création, l'auteur des *Confessions d'un mangeur d'opium* ajoute : « combien eût-il mieux valu prendre à cette fin de l'opium (...) »<sup>3</sup>. Tous ces exemples mettent en jeu l'ingestion d'une substance qui doit, *in fine*, provoquer un résultat poétique partiellement prévu et programmé. Dans d'autres cas, il peut s'agir d'une technique en quelque sorte négative, consistant en un retranchement. Le peintre Louis Soutter utilisait ainsi des techniques de jeûne hindoues pour aviver ses sensations, ou épuisait son corps par de très longues promenades pour susciter un état d'« exaltation (...) propice à des “visions puissantes” »<sup>4</sup>. Laforgue parle lui aussi de cet aspect de la création artistique dans son rapport aux techniques du corps, au début des « Notes sur Baudelaire » : « Excitant et repos à l'ouvrage – une exploitation littéraire comme le jeûne (Swift) chez d'autres ».<sup>5</sup> Chaque poète aurait ainsi, selon Laforgue, à trouver sa *propre* technique de création, qu'elle soit positive (l'intoxication par « excitant ») ou négative (« le jeûne »).

Qu'en est-il chez Rimbaud ? Il faut d'abord noter l'importance de la notion de *méthode* dans le discours poétique et métapoétique rimbaldien. En atteste l'exclamation programmatique – sur laquelle nous aurons à revenir – de « Matinée d'ivresse » : « Nous t'affirmons, méthode ! »<sup>6</sup> De ce point de vue, l'autre mot rimbaldien central est celui d'« étude », autre nom de la recherche

<sup>1</sup> T. Ribot, *La psychologie des sentiments*, op. cit., p. 354 : « Il y a de nombreuses anecdotes sur les habitudes des poètes, peintres, musiciens, pendant qu'ils composent : marcher à grands pas, être étendu dans son lit, chercher l'obscurité complète ou la pleine lumière, tenir les pieds dans l'eau ou dans la glace, la tête en plein soleil, user du vin, de l'alcool, des boissons aromatiques, du hachich ou autres poisons de l'intelligence, etc. À part quelques bizarreries difficilement explicables, tous ces procédés poursuivent le même but : créer un état physiologique particulier, augmenter la circulation cérébrale pour provoquer ou maintenir l'activité inconsciente ». Voivenel écrira de manière analogue : « l'inspiration, cette divinité que nous appelons si prosaïquement hyperfonctionnement... » (*Littérature et folie. Étude anatomo-pathologique du génie littéraire*, Toulouse, Gimet-Pisseau, 1908, p. 529). En cela Ribot et Voivenel ne placent explicitement en disciples de Moreau de Tours, pour qui le génie et la manie sont identiques. Sur les techniques de création, voir également J.-H.-G. Réveillé-Parise, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit...*, Paris, Dentu, 1834, p. 341 sqq. Voir P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain ...*, op. cit., pp. 230-231.

<sup>2</sup> L'exemple est cité par M. Praz dans « La littérature et la drogue », in *Ulisse*, Florence, mai 1973, p. 111.

<sup>3</sup> T. de Quincey, *Suspiria de Profundis*, trad. P. Leyris in *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais ; Suspiria de profundis ; La malle-poste anglaise*, Paris, Gallimard, 1962, p. 139. Sur ces questions, voir à nouveau M. Praz, « L'opium et les poètes », art. cit., p. 137.

<sup>4</sup> M. Thévoz, *Art, folie, L. S. D., graffiti, etc.*, Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], p. 59.

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Notes sur Baudelaire », fragment [1] ; cité in A. Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal. 1855-1905*, Paris, P. U. P. S., 2007, p. 763. Voir L, III, 160.

<sup>6</sup> Sur la question de la méthode chez Rimbaud, voir notamment S. Bernard, Introduction de son édition des *Œuvres* de Rimbaud (Paris, Garnier, 1960, rééd. A. Guyaux, 2000), pp. XXXVII sq. et LVI, et n. 10, p. 608.



poétique<sup>1</sup>. « Ce fut d'abord une étude » (« Délires, II »). L'étude désigne la tentative de dire quelque chose qui est à la limite du dicible (« je fixais des vertiges », écrit le sujet lyrique de l'« Alchimie du verbe », et Nerval dans *Aurélia*, à propos de l'écriture de la folie : « Je résolu de fixer le rêve »<sup>2</sup>), raison pour laquelle Verlaine appelait « études néantes » les poèmes de 1872<sup>3</sup> qui, selon les expressions d'*Une saison en enfer*, essaient d'« écri[re] des silences » ou de « not[er] l'inexprimable ». L'écriture inscrit ce qui ne peut être dit. En cela l'étude est le travail poétique lui-même : « Reprenons l'étude... » (« Jeunesse, I. Dimanche »). Dans « Jeunesse, IV », c'est le mot de « travail » qui apparaît (« tu te mettras à ce travail... »).

Comment la folie elle-même, cependant, peut-elle devenir une telle méthode ? Il s'agirait de cultiver en soi une folie expérimentale, comme Baudelaire parlait de « cultiv[er] [s]on hystérie »<sup>4</sup>. L'expression est étrangement proche de celle d'« hystérie de culture » que Bernheim devait utiliser dans les années 1890 pour critiquer la Salpêtrière de Charcot (l'expression apparaît pour la première fois dans un article que Bernheim fit paraître dans *Le Temps* le 29 janvier 1891 : « Je crois que l'attaque de grande hystérie que la Salpêtrière nous donne comme classique, se déroulant en phases nettes et précises (...) est une hystérie de culture »<sup>5</sup>). « Cultiver » son hystérie, hystérie de « culture » : il y aurait donc quelque chose de commun entre le corps de l'écrivain et le corps de l'hôpital – tous deux, en effet, deviennent ici des machines à produire de la folie artificielle. Or, si Bernheim voyait dans cette folie artificielle la preuve de l'échec de la neurologie parisienne, pour Charcot, la dimension reproductible des attaques hystériques était au contraire une preuve de la

<sup>1</sup> Voir notamment les remarques de P. Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations (op. cit.), ad loc.* ainsi que celles d'H. Scepi in A. Bernadet (éd.), *Rimbaud. L'invisible et l'inouï. Poésies, Une saison en enfer (1869-1873)*, Paris et Vanves, P. U. F.-C. N. E. D., 2009, p. 115. Voir aussi S. Murphy, « Logiques du "Bateau ivre" », in *Littératures*, n° 54, 2006 (pp. 25-86), p. 37.

<sup>2</sup> G. de Nerval, *Aurélia, ou le Rêve et la Vie* (1855), éd. M. Brix, Paris, L. G. F., 1999, p. 479.

<sup>3</sup> « Sur le tard, je veux dire vers dix-sept ans au plus tard, Rimbaud s'avisait d'assonances, de rythmes qu'il appelait "néants" et il avait même l'idée d'un recueil, *Études néantes*, qu'il n'écrivit, à ma connaissance, pas » (P. Verlaine, « Arthur Rimbaud », in *The Senate*, oct. 1895, repris dans *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 971). Selon R. Little cependant (*Rimbaud. Illuminations*, London, Grant & Cutler, 1983, p. 75 sqq.), ce recueil serait plutôt les *Illuminations* que les vers et chansons de 1872 ; nous suivons plutôt les hypothèses de P. Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations, op. cit.*, pp. 117 sqq. Voir aussi, du même, « *Romances sans paroles* et *Études néantes*. Esquisse pour un chant amébée », in *La petite musique de Verlaine. Romances sans paroles*, Sagesse, Paris, S. E. D. E. S., 1982, pp. 17 sqq.

<sup>4</sup> C. Baudelaire, [*Hygiène*], in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois citée, t. I, 1975, p. 68. Voir à ce propos M. Van Buuren, « Hystérie et littérature. La fissure par laquelle l'Esprit du Mal pénètre dans l'Âme », in *Poétique*, n° 100, Paris, 1994 (pp. 387-409), p. 401 : « Baudelaire élève [l'hystérie] au niveau du "mal d'artiste", zone morbide et dangereuse dans laquelle le poète s'aventure fatalement parce que, sans cela, il ne serait pas artiste ». Sur Baudelaire et l'hystérie, voir notre bibliographie en fin de volume.

<sup>5</sup> Cité par J. Lagrange in M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique, op. cit.*, p. 334, n. 49. Sur l'idée d'hystérie de culture, voir aussi Bernheim, *Hypnotisme, suggestion, psychologie*, Paris, Doin, 1891, p. 172, et, du même, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Doin, 1884, p. 70 etc.

fiabilité de son approche. Les *Leçons du mardi* insistent sur une telle « culture » de l'hystérie en tant qu'elle implique la reproduction raisonnée d'un phénomène – en l'occurrence, une folie expérimentale – reproduction qui est un gage de scientificité, selon les critères épistémologiques de Claude Bernard. La leçon du 24 janvier 1888 traite ainsi des « Paralysies hystéro-traumatiques développées par suggestion », et celle du 1<sup>er</sup> mai de la même année de la « Production artificielle de paralysie » par le médecin « dans l'état hypnotique »<sup>1</sup>. Les affections hystériques sont donc bien « cultivées » expérimentalement. On pourrait même, en employant une expression huysmansienne, parler d'« érudites hystéries »<sup>2</sup>, autrement dit de folies non seulement méthodiques mais raffinées à l'extrême, cultivées dans des tubes à essais exactement comme les parfums savants ou les plantes monstrueuses du jardin de des Esseintes. Maupassant, ancien habitué des leçons de Charcot, décrit le « grand prêtre de l'hystérie » comme un « éleveur d'hystériques en chambre »<sup>3</sup>. L'écrivain dépeignait cet « élevage » de la manière suivante : Charcot, écrivait-il, « entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie (...) ». Or comme on va le voir à présent, *s'inoculer* et *cultiver* la folie en soi-même, c'est aussi un aspect central du programme poétique de Rimbaud.

---

<sup>1</sup> Voir, J.-M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polycliniques 1887-1888*, édition en fac-similé des notes manuscrites des Dr Blin, Charcot et Colin, Paris, Bureau du Progrès médical et Lecrosnier & Babé, 1888, respectivement policlinique du mardi 24 janvier 1888, pp. 135-136 et policlinique du mardi 1<sup>er</sup> mai 1888, pp. 373-385 ; nous soulignons.

<sup>2</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours* (1884), ch. V : le narrateur décrit les tableaux qui ornent les murs de la maison de Fontenay-aux-roses – « Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces » (éd. Grojnowski, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 89, nous soulignons).

<sup>3</sup> Dans « Une femme », chronique de 1882 (*Gil Blas*, 16 août 1882), in *Chroniques*, t. II, Paris, U. G. E., 1980, pp. 111-112 ; la citation suivante est à la même page.

## II. A. 1. La question des stupéfiants : lyrisme sous influence

Si encore, (...) l'homme pouvait faire [du hachisch] une espèce de machine à penser, un instrument fécond ?

(Charles Baudelaire)<sup>1</sup>

De cette folie expérimentale, la drogue en tant que folie en quelque sorte rationalisée, mesurable, est le type le plus évident. La drogue est un des opérateurs les plus puissants de connexion de la folie à la « méthode ». Pour reprendre le terme dont on a vu qu'il était commun à Rimbaud et à Baudelaire, la « culture » de la folie en soi passe alors par l'artifice du toxique, ce substitut manufacturé, véritable prothèse technologique qui *supplémente* la nature<sup>2</sup> et transforme le corps en une machine à produire de l'image et du texte. Ce mot même de « machine » se trouve chez Baudelaire à propos des stupéfiants : le poète essayiste demandait – avant de répondre, quant à lui, par la négative –, si l'on pouvait faire du hachisch une « espèce de machine à penser, un instrument fécond »<sup>3</sup>. L'artiste plasticien Jean-Jacques Lebel, introducteur du happening en Europe et praticien d'un certain art psychédélique dans les années 1960, parle quant à lui à propos des

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2000, p. 153.

<sup>2</sup> Sur cet aspect des drogues comme « supplément », voir le texte de Jacques Derrida, « Substitutions », in C. Olievenstein (éd.), *Toxicomanie et devenir de l'humanité*, Paris, Odile Jacob, 2001, pp. 81-108.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus. P. Ortel écrit que « la drogue (...), qui transforme le poète en kaléidoscope ou en lanterne magique (...), [substitue] à l'écriture un mécanisme physico-chimique automatique » (« La tentation de l'imaginaire. Optique et poème en prose chez Baudelaire », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, eds., *La fantaisie postromantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003 [pp. 601-626], p. 615).

drogues d'utiliser son propre corps « comme laboratoire ambulante »<sup>1</sup>. De même que pour Moreau de Tours et ses contemporains le hachisch était une folie temporaire, Lebel parle au sujet des hallucinogènes de « schizophrénie expérimentale et limitée dans le temps pour sortir de soi et se déshabituer des normes sociales et des codes culturels coercitifs »<sup>2</sup>. Malgré les différences de contexte artistique et historique, ce qui est commun à ces pratiques est la production sur soi d'une folie artificielle devant permettre la libération de pensées et de possibilités de création inédites.

## II. A. 1. a. Remarques de méthode

(...) poètes et visionnaires seraient jaloux.

(Arthur Rimbaud, « Nuit de l'enfer »)

Le problème des stupéfiants chez Rimbaud a longtemps été mal posé. Parfois, on a posé une question biographique – Rimbaud a-t-il ou non consommé de la drogue ?<sup>3</sup> –, ailleurs, on a fait des stupéfiants une clef de lecture expliquant tout ce qu'on ne comprenait pas dans les poèmes, tout particulièrement dans le texte difficile des *Illuminations*. Or, imaginons que l'on demande par

---

<sup>1</sup> J.-J. Lebel, *Soulèvements. Jean-Jacques Lebel*, entretiens avec Jean de Loisy, Lyon et Paris, Fage et La Maison Rouge, 2009, p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> C'est un pont-aux-ânes de la critique, aussi bien psychiatisante que plus largement biographisante : un exemple parmi cent, J.-L.-P. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Paris, Le François, 1928, pp. 49 *sqq.*

exemple si la trop célèbre « audition colorée » rimbaldienne n'est pas la simple conséquence de la prise de substances hallucinogènes. À la faveur de cette thèse, on pourra alléguer les pages de Gautier à propos de la prolifération des synesthésies qu'engendre la prise de *dawamesk* ; on pourra encore exhumer un personnage de Dubut de Laforest, Raymond de Pontailac, que Max Milner cite dans son livre sur *L'imaginaire des drogues*, et qui, lui aussi, « invente la couleur des voyelles » sous l'effet de la drogue (et trouve du reste les mêmes correspondances entre lettres et couleurs que le sonnet de Rimbaud)<sup>1</sup>. Très vite, cependant, deux problèmes se posent. Tout d'abord, prise à la lettre, cette expérience supposée des toxiques n'a rien à nous dire : c'est une pure *expérience privée* – au sens de Wittgenstein –, enfermée dans l'unicité du moment de la prise et dans la clôture solipsiste du corps de l'individu Rimbaud. Par conséquent, une telle « étiologie » du texte littéraire ne nous apprend rien, n'ouvre pas une lecture mais la referme. La seule chose à laquelle une telle hypothèse conduit, en effet, est l'identification d'un autre de ces « ipséismes » que Segalen reprochait à Rimbaud<sup>2</sup>, allusions personnelles indéchiffrables, points d'ombres ou *private jokes* qui font du texte un rébus – et du lecteur une dupe ou un surplus inutile. La vision toxique vérifie toutes ces caractéristiques : sujet scabreux, allusions cryptées ou barrées (Rimbaud se moque lui-même de cette dimension cryptée de la parole poétique dans « Nuit de l'enfer » : « Les hallucinations sont innombrables. [...] Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer » : R, 256), et surtout enfermement du sens du poème dans un monde fermé à tous sinon à celui qui a *vu*. Vient en effet à l'esprit l'aphorisme d'Héraclite sur le monde radicalement séparé du songe – « il y a pour les éveillés un monde unique et commun, *mais chacun des endormis se détourne dans un monde particulier* »<sup>3</sup>. Qu'est-ce en effet qu'une vision, sinon un incommunicable, ininscriptible, un monde temporaire et séparé, purement privé, sans porte ni fenêtres et par conséquent sans liaison possible<sup>4</sup> avec quelque écriture et quelque lecteur que ce soit ? En raison de ce caractère incommunicable, l'hallucination ou la drogue provoquent une sorte

<sup>1</sup> Dubut de Laforest, *Morphine. Roman contemporain*, Paris, Dentu, 1891, cité par M. Milner dans *L'imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, p. 196.

<sup>2</sup> V. Segalen, *Le double Rimbaud*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 21 : « ... évocations personnelles, associations d'idées que les incidents de la vie mentale ont créées dans un cerveau et jamais dans les autres, cela est en art lettre morte. Or, les proses de Rimbaud surabondent en "ipséismes" de ce genre ».

<sup>3</sup> Héraclite, fragment B 89 (D. K.), nous soulignons (trad. Marcel Conche : Héraclite, *Fragments*, Paris, P. U. F., 1986, p. 63). Sur la question de l'hallucination et ce problème du monde clos du rêve, voir notamment G. Lantéri-Laura, *Phénoménologie de la subjectivité*, Paris, P. U. F., 1968.

<sup>4</sup> Sur ce problème du caractère incommunicable de la vision hallucinatoire, nous renvoyons à l'exposé de V. Barras au colloque « Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle » (Université de Paris III-Sorbonne nouvelle) : communication intitulée « Narration et hallucination », 10 juin 2010, malheureusement non reprise dans le volume des actes.

de syncope ou d'abdication du discours critique, et les stupéfiants deviennent (pour reprendre l'expression de Spinoza à propos de la providence) le nom du dernier asile de l'ignorance : ce que l'on invoque lorsqu'on ne parvient pas à lire. En somme, il n'y aurait rien d'autre à dire de ces visions sinon que le poète les a vues<sup>1</sup>. Alain-Fournier cède à l'occasion à une telle étiologie, dans ses lettres à Rivière à propos de Rimbaud (« ce sont des hallucinations qu'il décrit »<sup>2</sup>). Même Étiemble, pourtant grand pourfendeur des explications occultes et autres lectures chiffrées, a parfois recours à ce type de déchiffrement – ainsi lorsque, à propos de « Michel et Christine », le critique en vient à écrire : « Pourquoi Rimbaud voit-il, après une églogue, se dessiner sur le ciel orageux ce défilé de barbare ; pourquoi ? parce qu'il voit cela »<sup>3</sup>.

Le second problème, connexe, est la fragilité de ces rapprochements et de ces lectures, de toute cette *étiologie toxique* des textes. En effet, posées ainsi les affirmations sont aisément réversibles : on pourrait aussi bien affirmer que Rimbaud est arrivé à ces états ou à ces perceptions sans avoir eu besoin de recourir à la drogue. Cette difficulté a parfois conduit certains historiens de la littérature à refuser la question de la drogue sous quelque forme que ce soit. Il nous semble qu'il faut plutôt la déplacer. En effet, si on en reste au problème biographique, on est conduit à une impasse. Pour Arnould de Liedekerke, il faudrait dès lors

fai[re] un sort à cette image de Rimbaud familier des paradis artificiels. Chez lui, la drogue n'apparaît jamais, au contraire de Guala, Fersen, Magre, etc., comme un thème littéraire. Elle ne constitue pas davantage, comme c'est le cas avec Baudelaire, Retté ou Tailhade, l'objet d'une étude, et jamais Rimbaud, à l'inverse de Gautier, par exemple, ne fit un quelconque compte rendu de son expérience<sup>4</sup>.

Or nier ainsi qu'il y ait une problématique du stupéfiant chez Rimbaud est aller trop vite en besogne, car on réduit alors la présence textuelle de la drogue à un thème, un récit, un compte rendu autobiographique<sup>5</sup>. Il faudrait parvenir à poser autrement le problème poétique des stupéfiants, en

---

<sup>1</sup> C'est ce que S. Murphy appelle une explication « spontanéiste » du texte poétique (voir « Logiques du "Bateau ivre" », art. cit., p. 35).

<sup>2</sup> Alain-Fournier, lettre à Jacques Rivière du 15 décembre 1906. Le mot « hallucinations » était déjà dans la lettre de Rivière du 13 avril de la même année : voir J. Rivière, *Rimbaud. Le dossier, 1905-1925*, éd. R. Lefrère, Paris, Gallimard, 1977, respectivement pp. 39 (« Certainement ce sont des hallucinations qu'il décrit... ») et 36 (« Il y a des hallucinations extraordinaires » et plus loin p. 37 : « on sent derrière les formes hallucinatoires, les formes réelles qui en sont le principe »).

<sup>3</sup> R. Étiemble, *Hygiène des lettres, IV*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 53-54.

<sup>4</sup> A. de Liedekerke *La belle époque de l'opium*, Paris, La Différence, 1984, p. 141.

<sup>5</sup> Pour A. de Liedekerke (*op. cit.*), le fait que Rimbaud ait pris du cannabis est certain, mais en ce qui concerne l'opium les preuves sont trop faibles : voir S. Murphy remarque de son côté avec raison que « nous ignorons tout du rôle créateur des expériences d'"excitants" du poète et tout ce que l'on écrit sur la question relève de la conjecture, que ce soit pour affirmer leur impact ou le récuser » (S. Murphy, « Logiques du "Bateau ivre" », art. cit., p. 42)

évitant de le réduire ainsi à un biographème ou même à un thème au sens restreint. Étudier, en somme, la drogue comme *effet textuel* plutôt que comme thème biographique ou narratif.

La difficulté vient donc de ce qu'on veut trop faire de la drogue une clef de lecture, une clef universelle, qui, comme dit Max Milner, « ouvrirait toutes les serrures »<sup>1</sup>. Roger Little envisage par exemple que « Barbare » puisse s'expliquer par la prise de drogue<sup>2</sup>. Or, il s'agit plutôt d'une clef de non-lecture. On a vu (dans notre troisième chapitre) que l'étiquette de folie refermait le poème plutôt que de l'ouvrir à la lecture : or, si du côté de la folie, tout était rabattu sur le psychopathologique, ou plus simplement sur le psychologique, ici la référence à la drogue rabat le texte sur le *pharmaceutique*<sup>3</sup>. Sans compter, comme le fait remarquer Milner, que – d'un point de vue strictement logique – pour pouvoir vraiment mettre tel ou tel aspect textuel sur le compte de la drogue, il faudrait pouvoir comparer les œuvres composées sous influence toxique avec celles composées hors de cette influence, et observer alors en quoi elles diffèrent : comparaison qui nous est évidemment impossible<sup>4</sup>.

La question de la drogue doit donc être posée comme une question proprement poétique, et étudiée comme telle. Autrement dit, si la poésie est affaire de toxique, inversement il faut dire que – pour le poéticien du moins – les toxiques sont à leur tour affaire de poésie, et de poésie uniquement. Le corps est ici littéral, et les toxiques, sémiotiques. En cette affaire comme partout (pour reprendre l'expression, si souvent mal comprise, de Derrida), *il n'y a pas de hors-texte*, au sens où seule compte la fonction poétique de la drogue. Il s'agit donc de saisir, dans le texte, les enjeux et les effets du « poison ». Comme l'a souligné par exemple Pierre Brunel, le problème de la drogue est immédiatement – et non pas indirectement – poétique, pourvu qu'on le pose correctement : la

---

<sup>1</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 175.

<sup>2</sup> Voir R. Little, *Rimbaud's Illuminations, op. cit.*, p. 63 : Little compare « Barbare » et « Matinée d'ivresse », et pose la question : peut-on dire que les images de « Barbare » ont été inspirées à Rimbaud par la drogue ? ou faut-il y lire la transcription des symptômes de manque consécutifs à l'arrêt des prises ? Le critique précise que ces questions ne peuvent trouver de réponses définitives.

<sup>3</sup> Par exemple, dans des lectures par ailleurs intéressantes, aussi bien L. Forestier que S. Bernard et A. Adam commencent leur interprétation de « Matinée d'ivresse » par la dimension biographique – en l'occurrence, toxique : voir S. Bernard, éd. des *Œuvres* de Rimbaud, rééd. citée, p. 541 ; A. Adam, « L'énigme des *Illuminations* », in *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1950 (pp. 221-245), pp. 239-240 et L. Forestier, édition de Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations*, Paris, Gallimard, « NRF – Poésie », 1973, p. 277.

<sup>4</sup> M. Milner note par exemple à propos de la question de l'opium chez Cocteau (*L'imaginaire des drogues, op. cit.*, p. 299) : il y a une vraie difficulté « à discerner exactement en quoi le contenu [des œuvres composées sous l'influence de la drogue] diffère de celles qu'il composait en l'absence de cette influence (à supposer, bien sûr, qu'elle fût jamais absente) ».

drogue est au centre du projet poétique de Rimbaud en tant qu'elle apparaît dans le texte comme opérateur de l'écriture<sup>1</sup>.

## II. A. 1. b. La drogue et le poème – l'inoculation de la folie

Poe (...) délibér[ait] sur la dose d'opium à prendre pour avoir au moins de vrais rêves. (...) Il se donna des *efforts* pour obtenir des *effets* semblables presque à des attaques d'épilepsie. Il entra et se vautre dans les névroses (...) et il s'inocula cette maladie.

(Jules Barbey d'Aurevilly)<sup>2</sup>

\* Un sonnet : « La cigarette »

Un poème précoce de Laforgue, « La cigarette », peut servir à introduire à cette question de la fonction poétique de la drogue. La facture en est classique – il s'agit d'un sonnet en alexandrins réguliers – mais c'est sa topique, en particulier ses images surréelles sinon surréalistes, qui en fait

---

<sup>1</sup> P. Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations, op. cit.*, p. 212.

<sup>2</sup> J. Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes*, t. XII : *Littérature étrangère*, Paris, Lemerre, 1890, rééd. Genève, Slatkine, 1967, respectivement pp. 380 et 398, souligné par l'auteur.



l'intérêt. Si la thématization de la drogue est discrète – il est question de « fines cigarettes », sans plus de précision –, le sonnet fonctionne comme la notation de visions que lancent, à la fin du premier quatrain, la mention de l'activité de fumer : « Moi, je vais résigné, sans espoir, à mon sort, / Et pour tuer le temps, en attendant la mort, / Je fume au nez des dieux de fines cigarettes »<sup>1</sup>. Dans le second quatrain, le sujet lyrique s'efforce de dissoudre son spleen dans la fumée qui s'élève : « Moi, le méandre bleu qui vers le ciel se tord / Me plonge en une extase infinie et m'endort / Comme aux parfums mourants de mille cassolettes ». Comme l'indique ce dernier mot, le thème est celui, topique, du pavot qu'on distille – image du sommeil dans la langue classique, depuis l'époque napoléonienne et la découverte des drogues orientales il est lié aux rêveries induites par les opiacés. C'est le premier tercet qui constitue proprement la vision toxique. Le vers 1 du poème ayant rejeté l'ici-bas et nié un supposé au-delà – « Oui, ce monde est bien plat ; quant à l'autre, sornettes » –, la cigarette propose une sorte de monde tiers, sorte de paradis instantané et intense, aussi bref qu'un rêve (« Et puis quand je m'éveille... ») ou qu'une volute de fumée. « Et j'entre au paradis, fleuri de rêves clairs » : le premier vers du premier tercet fait affleurer une référence baudelairienne sous-jacente, le terme de « paradis » renvoyant bien sûr à l'essai de Baudelaire sur les stupéfiants, et l'association de ce paradis avec la « clarté » lumineuse du « rêve » indiquant la reprise de la polarité posée par *Les Fleurs du Mal* entre le Spleen et l'Idéal. La cigarette permet ainsi d'échapper au monde honni, c'est-à-dire au bruit et à la fureur de la danse macabre universelle (thème omniprésent chez le premier Laforgue) : « Allez, vivants, lutez, pauvre futurs squelettes. / Moi, le méandre bleu... ». Le contre-accent portant sur le pronom tonique de première personne au vers 6 (*Moi...*) indique l'opposition entre le sujet lyrique et le reste de l'humanité, opposition qui est rendue possible par la drogue, la rêverie et la poésie (« Et puis, quand je m'éveille en songeant à mes vers... »). Cependant, les vers 10 et 11, au cœur du sizain, introduisent plus proprement une vision, que l'on pourrait dire pré-surréaliste, et que le jeune poète appelle, d'un terme hoffmannien ou banvillien, « fantastique » : dans les « rêves » de ce « paradis » artificiel et temporaire, « ... l'on voit se mêler en valse fantastiques / Des éléphants en rut à des chœurs de moustiques ». L'idée de fantaisie, contenue dans l'adjectif, renvoie à la fois à la liberté de la *Phantasie* et à sa ligne serpentine (celle de la « valse » elle-même, ligne tortueuse qu'annonçait déjà, au vers 6, le « méandre bleu » de la fumée), et au monde du rêve ou de la folie qui est le propre du genre « fantastique ». La force vision est soulignée par la hardiesse de l'image qui apparaît au vers 11

---

<sup>1</sup> On trouve une paraphrase de ces vers dans la lettre à Mme Mültzer du 5 février 1882 : « Je fume de blondes cigarettes, je fais des vers et de la prose, peut-être aussi un peu d'eau-forte, et j'attends la mort » (L, I, 753).

(« Des éléphants en rut à des chœurs de moustiques ») et sa dimension presque comique, relevant de l'esthétique de la caricature, par le jeu sur l'écart le plus grand possible entre deux animaux – jeu où il faut peut-être lire un avatar dégradé des antithèses hugoliennes entre l'énorme et le minuscule. Les animaux convoqués ne sont pas en eux-mêmes fantastiques (chimériques) mais leur rapprochement, leur personnification et leur mise en scène à la fois hypersexualisée et grotesque, en fait des créatures de fantaisie. Le terme de « chœur » introduit en outre le sens de l'ouïe, plus précisément la musique, dans l'hallucination, ce qui est conforme aux textes de l'époque sur les stupéfiants, qui insistent souvent sur l'apparition possible d'autres sens que celui de la vue dans les « visions » toxiques (le sens de la vue restant en général prédominant). Cette brève hallucination que décrit le texte se rapproche par exemple d'un poème explicitement consacré aux visions que provoquent l'opium, poème plus tardif dû à Maurice Magre, « L'Âme des pavots morts »<sup>1</sup> :

Dans les feux de la soie errent des chats magiques,  
Tordant nonchalamment leurs corps phosphorescents,  
Des oiseaux font pleuvoir dans un vol féérique  
Un arc-en-ciel de leur plumage éblouissant.

Tout un peuple grouillant en un coin s'accumule,  
Des fourmis d'or, des vers ailés, des scorpions.  
Les élytres, les corselets, les mandibules  
Vibrent en se froissant et craquent par millions.

De la « valse fantastique » au « vol féérique », et des « moustiques » aux insectes de Magre, se constitue un monde partiellement commun : Max Milner a montré comment l'écriture des visions toxiques élaborait peu à peu des motifs et des lieux, au point de constituer un quasi sous-genre de la poésie. À l'époque où Laforgue écrit « La cigarette », ce sous-genre n'existe pas encore comme tel (il faut attendre pour cela les années 1890), et les textes du projet du *Sanglot* ne furent publiés qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais on voit ici un exemple précoce d'une poésie des stupéfiants.

La fin du poème ne permet pas de conclure s'il s'est agi d'un rêve ou d'une véritable vision toxique : « Et puis, quand je m'éveille en songeant à mes vers, / Je contemple, le cœur plein d'une douce joie, / Mon cher pouce rôti comme une cuisse d'oie ». Une fois dissoutes dans l'air les volutes bleues de la cigarette, la seule trace laissée par le rêve (on pense au Faune de Mallarmé cherchant sur son torse, au réveil, la trace du baiser des nymphes) est la triviale brûlure de la cigarette sur le doigt du fumeur (trivialité qu'on trouve aussi dans une scène de salle d'études de la longue nouvelle *Stéphane Vassiliew*, où la même image apparaît : « Deux comparaient leurs pouces

---

<sup>1</sup> M. Magre, « L'Âme des pavots morts », in *Les Soirs d'opium*, Paris, Le Livre du Bibliophile, 1921, pp. 111-114. Nous citons ce poème d'après M. Milner, *L'imaginaire des drogues*, op. cit.

rôtis par les cigarettes »<sup>1</sup>). Toujours est-il que l'adjectif « fantastique » associe directement l'activité du poète (« quand je m'éveille en songeant à mes vers... ») à la rêverie et aux fantasmes, de manière étonnamment similaire à la manière dont Freud devait les mettre en rapport dans l'essai « Der Dichter und das Phantasieren ». De plus, par l'association du rêve et de la fumée, le texte invite le lecteur à une lecture du poème comme écriture de la vision toxique.

\* S'inoculer la folie

Chez Rimbaud, la problématique des toxiques est beaucoup plus proche de l'approche qui sera celle de Michaux que de celle que l'on trouvait chez Baudelaire. Le problème des stupéfiants est chez Baudelaire théologique et moral, comme l'indique aussi le titre de son essai, où les stupéfiants sont avant tout vus comme une manière d'échapper au monde d'ici-bas – véritable enfer où « C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent » – afin de se réfugier dans un « paradis » qui, finalement, devra s'avérer dans toute sa pauvreté, provoquant la condamnation finale de Baudelaire<sup>2</sup>. Michaux déclare d'emblée que cette problématique du paradis, vrai ou factice, n'est pas la sienne : « Les drogues nous ennuiant avec leurs paradis... » – c'est autre chose qui compte : « Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. / Nous ne sommes pas un siècle à paradis »<sup>3</sup>. Max Milner souligne que des expériences telles que celles de Walter Benjamin, de Ernst Jünger et de Michaux lui-même mettaient un « point d'arrêt » à la littérature des paradis artificiels<sup>4</sup> : l'auto-administration de la drogue ne répond plus en effet, chez ces écrivains, à « la recherche du plaisir »

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Stéphane Wassiliev*, ch. XIII : L, I, 470.

<sup>2</sup> Voir en particulier ce passage du chapitre significativement intitulé « Morale », dans « Le poème du hachisch » : « Malgré les admirables services qu'ont rendus l'éther et le chloroforme, il me semble qu'au point de vue de la philosophie spiritualiste la même flétrissure morale s'applique à toutes les inventions modernes qui tendent à diminuer la liberté humaine et l'indispensable douleur » (*Les Paradis artificiels*, éd. cit., pp. 151-152).

<sup>3</sup> H. Michaux, épigraphe de *Connaissance par les gouffres* (1961), in *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour et Y. Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III (2004), p. 3.

<sup>4</sup> Voir M. Milner, *L'imaginaire des drogues*, op. cit., p. 337. Sur ce devenir de la littérature des « paradis artificiels » après Baudelaire, voir également A. Kupfer, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, op. cit.

ni à « la fuite d'une réalité odieuse et dépréciée », mais à la seule *expérimentation*, physique et poétique. Or, chez Rimbaud déjà, la problématique des paradis artificiels est minorée en faveur d'une recherche sur les potentialités créatrices du « poison »<sup>1</sup>. Pour Rimbaud, le poète est avant tout – on l'a vu dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 – un expérimentateur et un « Savant ». La drogue, elle aussi, sera du côté du savoir plus que de celui du paradis – pour reprendre la polarité posée par Michaux. Elle est envisagée comme un des moyens de « cultiver son âme, plus qu'aucun », en introduisant en soi une certaine quantité d'hallucination ou de délire.

Il y a pourtant, malgré l'écart qu'on vient de souligner, une problématique commune à Baudelaire et à Rimbaud dans leur traitement de la question des stupéfiants. Dans les deux cas, ce qui compte avant tout est la dimension *volontaire* du dérèglement pratiqué sur soi-même – ainsi que l'indiquent les verbes pronominaux dans la lettre à Demeny : se travailler, se faire, etc. La drogue est pour Rimbaud un des aspects de ce dérèglement volontaire. Baudelaire, déjà, soulignait que la différence entre les hallucinations des aliénés et celles provoquées par le hachisch résidait dans le fait qu'une part de volonté entre dans ces dernières : « dans le premier cas [l'hallucination que les médecins étudient chez les fous], l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale (...). Dans le second cas, l'hallucination est progressive, presque volontaire... »<sup>2</sup>. Ce qui est commun à Baudelaire et Rimbaud, c'est donc le problème poétique de la volonté dans la création. Les productions « sous influence » de stupéfiants sont-elles encore « volontaires » ? – auquel cas la drogue ne leur *aura pas été* nécessaire : le poète serait arrivé, sans elle, aux mêmes résultats. Ou bien au contraire la volonté est-elle oblitérée par les stupéfiants ? La modalisation – « *presque* volontaire » – introduite par Baudelaire indique un doute et une réticence chez le poète et théoricien<sup>3</sup>, réticence que l'on retrouve dans un passage célèbre des *Paradis artificiels*, portant sur Balzac et le problème de la volonté :

---

<sup>1</sup> Sur le rapprochement entre Michaux et Rimbaud à propos de la drogue, voir notamment J. Plessen, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye et Paris, Mouton, 1967, p. 141. Plessen cite un passage de *L'Infîni turbulent* – « je ne peux plus m'arrêter de suivre le mouvement à nul autre pareil et qui doit se retrouver partout, mathématique du secret du monde (...) » etc. – qu'il rapproche de « Génie » et de « Matinée d'ivresse ».

<sup>2</sup> C. Baudelaire, « Le théâtre de Séraphin » (« Le poème du hachisch, III »), in *Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 124. Voici le paragraphe complet : « Une nuance très importante distingue l'hallucination pure, telle que les médecins ont souvent occasion de l'étudier, de l'hallucination ou plutôt de la méprise des sens dans l'état mental occasionné par le hachisch. Dans le premier cas, l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale ; de plus, elle ne trouve pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs. Le malade voit une forme, entend des sons où il n'y en a pas. Dans le second cas, l'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination. (...). L'énergie, la vivacité vraiment parlante de l'hallucination dans l'ivresse n'infirmes en rien cette différence originelle. Celle-là a une racine dans le milieu ambiant et dans le temps présent, celle-ci n'en a pas ».

<sup>3</sup> Sur cette « réticence », voir notamment M. Milner, *L'imaginaire des drogues*, op. cit., p. 143, qui souligne aussi – du côté de l'opium et non plus du hachisch cette fois – le fait que Baudelaire ne peut souscrire à l'affirmation

Balzac pensait sans doute qu'il n'est pas pour l'homme de plus grande honte ni de plus vive souffrance que l'abdication de sa volonté. Je l'ai vu une fois, dans une réunion où il était question des effets prodigieux du hachisch. Il écoutait et questionnait avec une attention et une vivacité amusantes. Les personnes qui l'ont connu devinent qu'il devait être intéressé. Mais l'idée de penser malgré lui même le choquait vivement. On lui présenta du dawamesk ; il l'examina, le flaira et le rendit sans y toucher. La lutte entre sa curiosité presque enfantine et sa répugnance pour l'abdication se trahissait sur son visage expressif d'une manière frappante. L'amour de la dignité l'emporta. En effet, il est difficile de se figurer le théoricien de la volonté, ce jumeau spirituel de Louis Lambert, consentant à perdre une parcelle de cette précieuse *substance*<sup>1</sup>.

Pour Rimbaud, la drogue doit être un instrument de connaissance, d'exploration et d'écriture. C'est pourquoi chez lui aussi la possibilité d'une *conscience dans l'hallucination* demeure une inquiétude centrale : c'est cette conscience qui permet de transformer la vision en texte. Le « Voyant » doit en même temps être vigile : demeurer un guetteur. Dans « Le Club des Hachischins » (publié pour la première fois dans *La Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> février 1846), Gautier explique qu'un des membres de la soirée est toujours désigné pour s'abstenir de prendre part à la séance d'intoxication afin de pouvoir veiller sur ses amis (il devra, dit l'auteur, « surveiller la fantasia et (...) empêcher de passer par les fenêtres ceux d'entre nous qui se seraient cru des ailes »<sup>2</sup>). Ce personnage, précise le texte de Gautier, est désigné dans l'argot des hachischins par le mot de « voyant ». Chez Rimbaud, le sens de ce terme se dédouble : on pourrait dire que tout le problème de Rimbaud est d'intérioriser ce voyant-veilleur de Gautier, d'en faire un voyant lucide à l'intérieur du voyant visionnaire.

Plusieurs textes de Rimbaud semblent construits de manière à suivre les effets d'une folie temporaire liée aux toxiques. Étrangement, un texte qui ne semble pas *a priori* lié aux drogues, « Nuit de l'enfer », mentionne dès l'attaque un « poison » indéterminé – « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison » – qui plus loin dans le texte paraît déclencher les « hallucinations » auxquelles doit se confronter le sujet lyrique : « Les hallucinations sont innombrables. (...) Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux ». Si le psychotrope peut être considéré comme métaphorique<sup>3</sup>

---

péremptoire de De Quincey niant que « l'usage de [la] drogue engendre (...) une stagnation et une torpeur des facultés » (« Un mangeur d'opium », ch. III, « Voluptés de l'opium » : éd. cit., p. 191).

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, « Le poème du hachisch. V – Morale », éd. cit., p. 151.

<sup>2</sup> T. Gautier, *Le Club des Hachischins* (1846), chapitre V, in *Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, 1897 (pp. 467-499), p. 486.

<sup>3</sup> Pour toute une tradition critique, que résume L. Zimmermann (« Le “poison” dans *Une saison en enfer* : une poétique de l'hétérogène », in S. Murphy, éd., *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R. , 2009 [pp. 283-292], pp. 283-284), la « gorgée de poison » ne désigne rien d'autre que le baptême et l'éducation chrétienne. À l'inverse, de nombreux exégètes de Rimbaud voient dans ce « poison » une référence à

et renvoyant à l'absorption de la « sale éducation d'enfance », les effets qu'il produit sont quant à eux bien réels, et non seulement réels mais modelés sur les effets d'un toxique. Ces effets, c'est ce qui importe ici, sont observables dans le texte même. Par conséquent, si certes il n'y a aucun doute que ce « poison » (comme le « venin ») de « Nuit de l'enfer » désigne le baptême et le christianisme (nous reviendrons plus précisément sur cette dimension dans notre dernier chapitre), il n'en reste pas moins que le texte se construit comme une suite d'hallucinations et de paradoxes dont la cause est le « poison » introduit dans le corps du sujet et dans le texte du poème en prose à la première ligne de la section. Comme l'écrit Aurélia Cervoni, « L'«enfer» (...) décrit est à la fois une hallucination de la conscience intoxiquée par le discours religieux (...) et un état de souffrance résultant de cette intoxication »<sup>1</sup>. Métaphorique ou non, le psychotrope produit donc des effets textuels que l'on peut suivre littéralement à la trace. Aussi l'inoculation d'une dose de folie, sous la forme d'un certain « venin », ouvre-t-elle le texte, dans une phrase qui tout à la fois lance le thème à la manière du premier accord d'un mouvement symphonique, et fonctionne comme le commencement du compte à rebours d'une véritable épreuve du corps du sujet. La folie est bien ici initiatrice d'un certain trajet lyrique, trajet au sens littéral (hodologique) du terme puisqu'il correspond à celui du « venin » lui-même à l'intérieur du corps torturé du sujet. En ce sens – et l'on retrouvera cette construction dans « Matinée d'ivresse » –, l'espace du texte même se confond avec la topographie d'un corps que parcourt peu à peu la substance pharmaceutique apparue dans la première phrase :

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé ! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse.

Tout se passe comme si le texte ne durait qu'aussi longtemps que l'effet de folie paroxystique induit par le « poison » de la première phrase, que l'on retrouve à la fin de la « Nuit » : « Et ce poison, ce baiser mille fois maudit ! » Cette présence du « poison » incite à lire le texte comme un « Délire » anticipant les deux « Délires » proprement dits. Le texte serait le développement d'une folie expérimentale. Edmond de Goncourt rêvait d'un écrivain qui ferait « plusieurs livres d'imagination : l'un au régime du café, l'autre au régime du thé, l'autre au régime du vin et de

---

l'absorption de toxiques, drogue ou alcool. Voir aussi A. Vaillant, « L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer* », in *ibid.* (pp. 265-282), p. 268 et Y. Frémy, « *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 245-248.

<sup>1</sup> A. Cervoni, « L'atelier d'*Une saison en enfer*. Étude des "brouillons" », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, op. cit., p. 227. Voir L. Zimmermann, art. cit., p. 284 : « Les deux interprétations semblent possibles, à tel point qu'il est difficile voire abusif de déclarer que l'une ou l'autre puisse être considérée comme absolument valable. Tout au contraire, il faut reconnaître qu'existe sur ce point une certaine ambiguïté ».

l'alcool » afin « qu'il étudiât » par là sur lui-même les conséquences de ces substances, « les influences de ces excitants sur la littérature »<sup>1</sup>. Hoffmann déjà, au début du siècle, prétendait *choisir* le type de vin qu'il absorbait en fonction d'effets différenciés qu'il en escomptait sur son imagination créatrice. Contemporaine des Goncourt, Arvède Barine soulignait à ce propos que « le fantastique inspiré par le vin, ou par l'alcool, n'est pas le même que celui de l'opium, et il y a des nuances poétiques qui relèvent de la pathologie »<sup>2</sup>.

Dès avant les recueils mescaliniens de Michaux, cependant, le texte de Rimbaud fonctionne à certains égards comme le développement d'un subtil dosage de poison, absorbé puis éprouvé par le sujet lyrique. Le début de « Nuit de l'enfer » annonce : « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison ». Une telle notation, par sa position liminaire – elle figure ici en position d'ouverture ou d'attaque – occupe la même fonction que les *doses* que Michaux note en tête des textes écrits sous mescaline, en particulier « Avec la Mescaline » et « Expérience de la folie » (*Misérable miracle*) et leur dispositif à deux colonnes, où sont notées à gauche et en italiques les doses absorbées :

*Dans une chambre obscure après ingestion des 3/4 d'une ampoule de 0,1 g de Mescaline.*

(...)

*Mescaline encore*

*Six mois plus tard je prends six ampoules, soit 0,6 g le misérable devient l'effroyable miracle*<sup>3</sup>.

On retrouve cette précision dans le « Protocole d'expérience » qui forme l'appendice de *Connaissance par les gouffres* :

14h07 : TA 18 1 / 2 / 10

P[ouls] 120

Pupille N – Très légère moiteur des mains

Prise de 10 mg de CY<sub>39</sub> (comprimés)

Chez Michaux, la dimension quasi (ou pseudo) scientifique de l'expérimentation des hallucinogènes est liée à cette possibilité technologique d'indiquer avec une grande précision les dosages employés<sup>4</sup>. Dans le texte de Rimbaud, quoiqu'en l'absence d'aucune précision de ce type, le passé composé (« j'ai avalé ») en tête du texte et les hallucinations et fièvres qui surgissent par la suite rappellent néanmoins, comme chez Michaux, que le travail poétique consiste pour le scripteur

<sup>1</sup> E. de Goncourt, *Journal*, entrée du dimanche 9 juin 1889, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1956, rééd. 1989, trois volumes, t. III, p. 279.

<sup>2</sup> Arvède Barine (pseudonyme de Mme Charles Ernest Vincens, née Louise-Cécile Bouffé), « Essais de littérature pathologique », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 novembre 1895, p. 312. Voir sur ce point P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, pp. 232-233 et la note 541.

<sup>3</sup> H. Michaux, *Misérable miracle* (1972), in *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour et Y. Tran, citée, t. II, 2001, pp. 622 (début de la IIe partie : « Avec la Mescaline ») et 723 (début de la Ve partie : « Expérience de la folie »).

<sup>4</sup> Sur ce point, voir M. Milner, *op. cit.*, p. 337.

en une mise en jeu de son propre corps, littéralement à faire l'épreuve, en soi-même, du « poison ». Stanisław Witkiewicz réalisa dans les années 1920 une série d'autoportraits sous l'emprise de la drogue, dans le cadre de la « Firme des portraits S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz », créée en 1925<sup>1</sup>. Comme chez Michaux, la dose absorbée figure *dans* l'œuvre elle-même (en bas de tel pastel, on trouvera une lettre qui correspond à un code simple – C pour alcool, Co pour cocaïne, Cof pour caféine) : ce qu'on pourrait appeler le « péri-texte » toxique est intégré au *texte* ou au tableau. Il ne s'agit pas du tout d'un *commentaire* séparé et séparable – du type de ceux que l'on trouve, par exemple, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, où Roussel décrit les « procédés » qui l'ont guidé dans la rédaction de ses livres mais dont le lecteur des romans en question peut se passer. Ici non seulement le commentaire est réduit à la sécheresse d'une notation pharmaceutique, mais surtout il fait partie de l'œuvre elle-même : texte et méta-texte se confondent grâce à cette intrusion à même le poème de l'état chimique du corps du sujet écrivant. De « Nuit de l'enfer » à « Matinée d'ivresse », Rimbaud – quoique sans aller jusqu'à un tel degré de précision technique – intègre lui aussi par le biais de la « gorgée de poison » la chimie à l'alchimie, et le corps du scripteur à l'écrit poétique. La poésie est une aventure où le sujet lyrique est embarqué jusque dans son propre corps. En ce sens, la *Saison* peut bien être décrite comme une sorte d'« autoportrait », mais au sens de Witkiewicz<sup>2</sup> : autrement dit, non en ce que le livre serait l'autobiographie de l'individu Arthur Rimbaud, mais en ce que le corps du sujet-de-l'écriture s'y trouve engagé de manière irréductible. *Irréductible* signifie qu'*Une saison en enfer*, ou les *Illuminations*, ne sont pas seulement une fable littéraire : Brice Parain notait dans un autre contexte que celui qui écrit bouche toujours « le trou béant autour des mots (...) : il le bouche en y fourrant son corps »<sup>3</sup>. L'inscription du toxique au sein du tissu de la page engage donc une certaine épaisseur, qui est celle du corps écrivant lui-même. Le texte dans lequel une telle relation (du corps à l'écriture par l'intermédiaire de la folie) est thématifiée de la manière la plus évidente est « Matinée d'ivresse ».

<sup>1</sup> Voir aussi le texte de 1932 intitulé « Les Narcotiques », texte lié aux séances expérimentales de consommation de stupéfiants, similaires à celles expérimentées par W. Benjamin à la même époque. Nous empruntons ces précisions au catalogue de l'exposition *Sous influences. Artistes et psychotropes*, Paris, La Maison rouge, 2013, pp. 35-37.

<sup>2</sup> À propos du rapport entre pratique paradoxale de l'autoportrait et psychotropes, on peut penser aussi au travail d'un plasticien contemporain, Bryan Lewis Saunders, qui intègre quant à lui à sa série d'autoportraits quotidiens – un par jour depuis 1995 – un ensemble d'autoportraits formant un tout (concentré dans l'année 2001) dans lesquels il observe l'effet de diverses drogues sur son visage et son dessin. Chaque jour, une substance nouvelle est absorbée, dont le nom et la quantité, comme chez Witkiewicz ou dans la prose poétique de Michaux, sont mentionnés à même l'œuvre, en l'occurrence dans chaque dessin. Voir à nouveau *Sous influences. Artistes et psychotropes*, *op. cit.*, pp. 112-117.

<sup>3</sup> Blanchot cite ce passage de Brice Parain dans une étude consacrée aux rapports de l'écriture à l'expérience de l'angoisse : *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 256.



\* Un texte *toxique* : « Matinée d'ivresse »<sup>1</sup>

« Nous t'affirmons, méthode ! » : le tour emphatique ainsi que le vocatif donnent l'impression d'une prière, ou plus précisément d'une invocation : on a ici la convocation par le poème et dans le poème d'une divinité en laquelle une foi (« nous avons foi au poison ») est réaffirmée. Moreau de Tours disait que les toxiques induisent dans le corps et l'esprit « cet état de l'âme que l'on a presque divinisé et sans lequel il n'y a point d'inspiration poétique »<sup>2</sup>. D'un point de vue plus strictement littéraire, on pense aussi à un incipit homérique : le texte s'y place sous le patronage d'une divinité chargée de soutenir le dire du poème. « Chante, déesse, la colère d'Achille... ». Mais ici cette instance auctoriale – au sens de *garante* de l'énonciation poétique – n'est plus la muse ou la déesse : il s'agit de la « méthode » poétique elle-même. Or cette méthode est ici articulée au « poison », terme qui revient plusieurs fois ici comme dans « Nuit de l'enfer ». La méthode de travail poétique recourt à l'artifice d'une substance toxique. Le choix de ce mot de « poison » (mot que l'on trouvait déjà, avant la *Saison* et les *Illuminations*, dans la lettre à Paul

---

<sup>1</sup> Sur ce poème de Rimbaud, outre les diverses références données dans les notes ci-dessous, voir notamment E. Rhodes Peschel, « Arthur Rimbaud : The Aesthetics of Intoxication », in *Yale French Studies*, n° 50 (« Intoxication and Literature »), 1974, pp. 64-80 ; A. Kittang, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen et Grenoble, Universitetsforlaget et P. U. de Grenoble, 1975, pp. 161-168 ; A. Raybaud, *Fabriques d'Illuminations*, Paris, Seuil, 1989, pp. 51-55 ; Hiroo Yuasa, « Le projet rimbaldien du poème du hachisch », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1982, pp. 239-258 ; E. Ahearn, *Rimbaud. Visions and Habitations, op. cit.*, pp. 192-198 ; P. Plouvier, *Sous la lumière de Nietzsche. Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théâtète, 1996, pp. 70-75 ; N. Watteyne, « Temps labile et sujet vacillant dans les *Illuminations* de Rimbaud : “Matinée d'ivresse”, un exemple éloquent », in *Les lettres romanes*, vol. LIV, n° 1-2, fév.-mai 2000, pp. 33-49 et D. Saint-Amand, « Rimbaud assassin ? Petite sociocritique de “Matinée d'ivresse” », in *Études françaises*, n° 451, 2009, pp. 127-138.

<sup>2</sup> J.-J. Moreau (de Tours), *La psychologie morbide, op. cit.*, p. 413, nous soulignons. Ce que décrit Moreau dans ce passage est un véritable protocole d'intoxication créatrice : « Qu'il nous suffise de rappeler l'influence exercée sur les fonctions intellectuelles par les liqueurs alcooliques, les infusions théiformes, le café, l'opium, l'extrait de chanvre indien, etc. / Ces agents peuvent, il est vrai, troubler profondément les facultés, les anéantir même ; mais ces résultats extrêmes dépendent essentiellement de l'abus qu'on peut en faire ; et dans tous les cas, il est toujours une première phase de leur action (phase intermédiaire à l'état normal, ou plutôt habituel, et à l'état pathologique), dans laquelle, loin d'être troublées ou perverties, les facultés sont simplement imprégnées d'une énergie et d'une activité nouvelles, les sensations plus vives, les perceptions plus promptes, l'imagination plus active et toujours prête à s'égarer dans les espaces, à se plonger dans la rêverie, cet état de l'âme que l'on a presque divinisé, et sans lequel il n'y a point d'inspiration poétique » (pp. 412-413.)

Demeny du 15 mai 1871) est peut-être un souvenir du poème XLV des *Fleurs du Mal*, « Le poison » (poème XLIX dans l'édition de 1861). Poison signifie ici « ivresse », donc folie (Balzac, peut-être en écho à l'aphorisme d'Horace *la colère est une folie momentanée*, note que « l'ivresse est un empoisonnement momentané »<sup>1</sup>). L'« ivresse » du titre confirme qu'il est ici question de folie artificielle ; le texte la nomme – sans détour – « démence », et c'est, si on lit littéralement le titre, l'alcool qui en serait le véhicule<sup>2</sup>. Véhicule est à entendre ici au sens propre, car c'est le trajet spatial du « poison » ingéré qui donne le mouvement même du poème : la substance parcourt un espace, dans un mouvement qui est celui du poème en prose qu'on lit.

Comment ce mouvement du poison dessine-t-il le texte ? De quelle nature est-il ? Remarquons d'abord qu'il s'agit d'un mouvement à la fois continu et discontinu, comme celui du sang qui transporte le poison. Continuité d'une circulation, discontinuité d'un battement : à la fois diffusion (« ce poison va rester dans nos veines ») et pulsation (« cela commença... cela finira... », « cela commença... cela finit... », « cela commençait... voici que cela finit... »). Diastole, systole : le texte se construit, jusque dans le rythme des phrases, comme un battement. La poésie pour Rimbaud est « d'abord une étude » (« Délires, II ») : ici, on lit une étude de la pénétration de la drogue dans le corps du sujet et dans le corps du poème. Il ne s'agit pas de faire de cette drogue un biographème, mais de voir comment, dans le texte, la substance fonctionne comme un opérateur d'écriture, une vie rythmique introduite dans le poème ; Moreau de Tours soulignait le fait que « toute substance ayant une action sélective sur les centres nerveux semble introduire dans l'organisme *comme un nouveau principe de vie* et communique aux facultés de l'âme une activité inaccoutumée »<sup>3</sup>. Il s'agit bien de se confronter à cette puissance. Rappelons que pour le jeune épistolier de mai 1871, une des tâches du poète consistait à « épuise[r] en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences ». L'auto-inoculation qui donne lieu à « Matinée d'ivresse » fait en ce sens de ce poème une petite étude de cas, un exemple *en acte* d'un tel « épuisement ». Ce qu'on lit est un segment de travail, un exemple de « poésie objective » au sens matérialiste d'une

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Traité des excitants modernes*, section IV, « L'ivresse est un empoisonnement momentané ». Voir à ce propos S. Murphy, « Logiques du “Bateau ivre” », art. cit., p. 43.

<sup>2</sup> Nous avons dit plus haut que les interprétations biographisantes renvoyant à une supposée expérience du hachisch faite par Rimbaud, qui serait ici retranscrite, n'étaient pas satisfaisantes. Du côté de l'alcool, Delahaye écrit quant à lui : « Quant à l'alcool, il lui a inspiré un poème qui est un chef-d'œuvre : *Matinée d'ivresse* » (*Rimbaud. L'artiste et l'être moral*, Paris, Messein, 1923, p. 94). Rimbaud appelle bien « démence » cette folie temporaire. Sur les rapports entre alcool et folie au XIX<sup>e</sup> siècle, voir C. Quérel et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 266 sqq.

<sup>3</sup> J. Moreau (de Tours), *La psychologie morbide...*, *op. cit.*, p. 412, nous soulignons.

poésie corporelle. Le texte sera l’empreinte d’un frayage, trace laissée dans les mots par cette confrontation physique à la puissance de la folie artificielle.

Comme dans plusieurs autres textes de Rimbaud, le « raisonné *dérèglement* » des sens<sup>1</sup> se joue avant tout du côté de l’image. Il déplace les coordonnées de la production poétique des images. La folie méthodique est avant tout un travail sur les hallucinations. Ces dernières mobilisent plusieurs sens : « chevalet » renvoie au visuel, mais il est aussi question de « fanfare », convoquant l’audition, et même d’une « débandade de parfums », introduisant l’olfactif dans le vertige du poème. Le début du chapitre d’Esquirol sur les illusions<sup>2</sup> insistait sur le fait qu’hallucinations et illusions peuvent toucher tous les sens :

Les aliénés croient voir, entendre, sentir, goûter et toucher, tandis que les objets extérieurs ne sont pas à la portée de leurs sens, et ne peuvent actuellement les impressionner. Les anciens n’avaient observé ce symptôme que relativement aux souvenirs des sensations de la vue, et lui avaient donné le nom de *vision*. Mais l’analyse de la pensée chez les aliénés, car les aliénés pensent et raisonnent, prouve que le même phénomène a lieu relativement aux sensations anciennement perçues par l’odorat, le goût, le toucher, aussi bien que par la vue ; ce qui m’a conduit à donner à ce phénomène le nom générique d’hallucination.

Le poème de Rimbaud, cependant, insiste constamment sur la dimension « raisonnée » de cette ivresse : il s’agit bien de méthode. « Fanfare atroce où je ne trébuche point », précise ainsi le sujet lyrique, mettant l’accent sur la nécessité de conserver une forme de maîtrise. C’est avant tout de cela que parle ce poème en prose : de cette question proprement poétique de l’*orchestration* du délire provoqué. En ce sens, cette *Illumination* est une des plus réflexives, elle est aussi un art poétique, une réflexion en acte sur la création.

Si cette « Matinée » est donc une matinée de création, le spectacle qui s’offre aux sens du sujet lyrique – « nous » – est le produit de la propre force de ce dernier, travaillée par le toxique. Ce *spectacle* nous fait retrouver le théâtre intérieur de la drogue, métaphore centrale chez Thomas de Quincey notamment. La « matinée » rimbaldienne serait peut-être aussi, dès lors, une *matinée* au sens que prend le mot dans le monde du théâtre : une représentation se déroulant plus tôt que les

---

<sup>1</sup> R, 344. Comme le souligne B.-P. Robert, l’expression « dérèglement de tous les sens » pourrait venir de Brierre de Boismont, qui indiquait que « les hallucinations (...) peuvent affecter tous les sens » (*Des hallucinations* [1<sup>e</sup> éd. Paris, Baillière, 1845], cité in B.-P. Robert, « Rimbaud lecteur de Brierre de Boismont et de Taine ? », art. cit., p. 87). De nombreux commentateurs de Rimbaud se sont penchés sur cette question du « dérèglement de tous les sens ». Certains de ces commentaires oublient, précisément, qu’il s’agit d’une « raisonné dérèglement » : voir *a contrario* les mises au point récentes de J. Bienvenu et de S. Whidden dans *PS*, n° 20, 2006, respectivement pp. 16-19 et 20-27.

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, « Des illusions chez les aliénés », article de 1832 repris dans le premier tome de l’ouvrage *Des maladies mentales...*, *op. cit.* (pp. 202-224), p. 202.

représentations du soir. La présente du vocabulaire de la théâtralité dans le texte irait dans ce sens. Quant à l'association de ce lexique à celui de l'enfance – « Cela commença sous les rires des enfants », « Rires des enfants, discrétion des esclaves », « féerie », « fanfare » –, elle semble renvoyer aux *Paradis artificiels*, en particulier au « Théâtre de Séraphin » : « Je reviens au développement régulier de l'ivresse. Après cette première phase de gaieté enfantine, il y a comme un apaisement momentané »<sup>1</sup>.

Des deux grandes lettres de mai 1871 aux *Illuminations*, deux importantes constantes de la trajectoire lyrique de Rimbaud peuvent être remarquées : la « méthode » d'un côté, la « torture » de l'autre. Commune à ces deux notions est l'idée d'un *travail*, dont la poésie est du reste moins le résultat que le processus même. « Les souffrances sont énormes », déclarait la lettre à Izambard, précisée sur ce point par la lettre à Demeny<sup>2</sup> qui parlait d'« ineffable torture » à propos du travail sur soi (et de soi) du poète. Affirmations auxquelles fait écho ici l'exclamation : « Ô nous si digne de ces tortures ! », et peut-être aussi l'expression de « chevalet », dont il est impossible de décider si en dernière instance elle se réfère à un instrument de peinture ou à un instrument de torture. De même la *dignité* (« ô nous si digne... ») vient ici comme une sorte de confirmation du téméraire « je me suis reconnu poète » de lettre du 15 mai 1871. La nécessité d'une forme d'abandon *absolu*, enfin – « Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours » – fait écho au vocabulaire de la dépense sans reste que l'on trouvait dans les deux lettres citées (« toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie (...) Qu'il crève dans son bondissement »). De la « torture » de 1871 au poème comme épreuve physique de la drogue dans les *Illuminations* s'esquisse donc un parcours qui rencontre aussi une dimension sacrée : le sacerdoce du « poète » de la lettre à Demeny prend ici la forme d'une « foi » affirmée en la méthode poétique.

L'identité entre rêve, ébriété et folie, posée par la médecine de l'époque, se trouve ainsi, dans ce poème, déplacée du côté d'une identité dans la fonction de ces états *pour* (et à l'intérieur

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 117. Sur Baudelaire et « Matinée d'ivresse », voir notamment M. Matucci, « De Baudelaire à Rimbaud : le chemin de la voyance », in *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, pp. 69-80 et A. Guyaux, « “Matinée d'ivresse” au miroir des *Paradis artificiels* », in *Berenice* n° 7, mars 1983, repris dans *Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1991, pp. 69-84.

<sup>2</sup> Certains rapprochements entre la lettre du 15 mai 1871 et « Matinée d'ivresse » ont été soulignés par A. Fongaro (« Quatre points dans “Matinée d'ivresse”, in « *Fraguemants* » *rimbaldiques* [1989], repris dans *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Champion, 2004 [pp. 161-171], pp. 168 sq.) ainsi que par J. Lawler (« D'extase et d'action, “Matinée d'ivresse” », in J.-M. Maulpoix, éd., *Poétique du texte offert*, Fontenay-aux-Roses, E. N. S.-éditions, 1996 [pp. 113-128], pp. 126 sq.).

de) la poésie<sup>1</sup>, c'est-à-dire du côté d'une identité en tant que « méthodes » de création. Ce sont des accélérateurs de la pensée et de la vision, qui prolongent le programme poétique du « dérèglement » tracé en 1871. Comme puissances d'hallucination, ces états sont aussi des accélérateurs du devenir-autre du sujet – une « promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés » –, et de l'édification de mondes inouïs. Le « chevalet féérique » du début du texte est le lieu d'une métamorphose généralisée du réel, l'art comme *technè* – la folie méthodique – et l'art du peintre – le chevalet – concourant au même but. Le terme de « chevalet » indique bien que c'est l'activité de création artistique qui est au centre du poème : c'est l'art qui produit ce tournoiement vertigineux d'hallucinations<sup>2</sup>. Aussi l'art prend-il en quelque sorte, dans ce texte, la place du toxique. En cela au moins, Rimbaud rejoint Gautier et Baudelaire<sup>3</sup>.

Pour la même raison, contrairement à ce qui semblait se passer dans « Nuit de l'enfer »<sup>4</sup>, ici l'effet du poison *survit* au poison : le sujet parvient à une certaine maîtrise, maîtrise que semblent indiquer jusque dans leur matérialité graphique les italiques de la première phrase du poème : « Ô mon Bien ! ô mon Beau ! ». On passerait en quelque sorte d'un mouvement à un autre : l'impulsion première est donnée par le toxique, mais le texte tend ensuite à poursuivre son propre mouvement *indépendamment* de cet élan premier (cela, signalons-le, contrairement à l'idée de Mallarmé exprimée dans le bref texte qu'il consacra à Rimbaud : selon Mallarmé, la vision chez Rimbaud serait première, et ensuite viendrait sa prolongation artificielle, toxique : « quelque vision grandiose

<sup>1</sup> Pour une autre lecture des rapports entre la drogue et la poétique des *Illuminations* (à propos de Rimbaud, Baudelaire et Moreau de Tours), voir D. Grojnowski, « Les *Illuminations* et la représentation », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984 (pp. 103-114), aux pp. 109-113.

<sup>2</sup> C. A. Hackett déplace lui aussi la lecture du texte de la drogue (hachischins) vers la question de la création artistique lorsqu'il voit dans la célèbre dernière phrase une allusion aux poètes : « À la fin, menaçante et triomphale, de ce texte, les Assassins ne seraient-ils pas, dans l'esprit de Rimbaud, les poètes, qui ont la mission de détruire notre civilisation en vue de la refaire ? » (*Œuvres poétiques*, éd. C. A. Hackett, Paris, Imprimerie nationale, 1986, p. 342). Les critiques refusant de faire appel à l'hypothèse toxique-biographique sont relativement rares : les principaux, outre Hackett, sont A. Fongaro (art. cit.), B. Claisse (« "Matinée d'ivresse" sans "paradis artificiels" », in *Ps*, oct. 2008, « Hommage à Steve Murphy », pp. 617-627), P. Brunel (*Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations*, p. 241, à propos de Rimbaud et Baudelaire) et L. Zimmermann (« Rimbaud ou l'ivresse mobile », in *Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 109-121). Bonnefoy, Salah Stétié ou A. Guyaux, par exemple, conformément à toute une tradition d'interprétation largement majoritaire, estiment que l'hypothèse hachischine est incontournable (voir l'édition de P. Brunel : *Éclats de la violence*, op. cit., pp. 242-243) ; comme on le voit, nous sommes sceptique quant à ces lectures. Il est vrai que le texte est un piège : en ce sens il est lui-même « toxique ».

<sup>3</sup> Voir la conclusion du *Club des hachischins*, où Gautier insiste sur le fait que le stupéfiant le plus important pour les poètes n'est pas la drogue mais l'inspiration poétique elle-même. Voir aussi *Du vin et du hachisch* : « Je ne comprends pas pour quoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, puisque l'enthousiasme et la volonté suffisent à l'élever à une existence supranaturelle » (*Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 86).

<sup>4</sup> Sur les rapports entre « Nuit de l'enfer » et « Matinée d'ivresse », et le caractère indécidable de la question du toxique, voir L. Zimmermann, *Rimbaud ou la dispersion*, op. cit., p. 120.

et factice *continuée, ensuite, par la seule ivrognerie* »<sup>1</sup>). Le texte mènerait ainsi d'un mouvement conditionné à un mouvement d'inertie : mouvement sans terme, infini. Cette survivance du mouvement permet d'opposer Rimbaud à Baudelaire, pour qui tout réveil est amer<sup>2</sup>, et en même temps elle permet de penser le poème en prose comme une infinitisation du mouvement toxique, sa transformation dans et par l'écriture. Du mouvement initial, « folle vitesse » comme le disent Deleuze et Guattari à propos des devenirs de la drogue, on passe aux « prodigieuses lenteurs »<sup>3</sup> propres au mouvement inertiel qui suit la prise. Dans *Misérable miracle*, Michaux devait écrire de la mescaline comme « modificatrice (...) de la vitesse mentale » : « La santé de l'esprit consisterait (...) à rester maître de sa vitesse »<sup>4</sup>. La folie est rythme frénétique, tourbillon, – le corps et l'écriture épuisent ces vitesses et tentent d'en inscrire les effets : « Vers la fin de l'intoxication, le mouvement de circulation était plus faible (...) »<sup>5</sup>.

La question des stupéfiants apparaît donc finalement comme secondaire par rapport à celle de la folie proprement dite, qui la dépasse et l'englobe. La drogue est incluse dans la problématique de la folie méthodique, comme *une des techniques* d'« utilisation » poétique de la folie. Et la folie n'est à son tour, comme on l'a vu, qu'un élément parmi d'autres de l'aventure poétique. Comme l'écrit Deleuze dans un autre contexte, « le problème n'a jamais consisté dans la nature (...), mais dans des relations transversales »<sup>6</sup> : la drogue n'est qu'un adjuvant<sup>7</sup> de la poésie ; elle aussi remplit un rôle de « méthode ». En ce sens au moins, on pourrait dire – pour détourner une formule de Michel Thévoz selon laquelle « Il n'y a pas d'art psychédélique »<sup>8</sup> –, qu'*il n'y a pas de poésie psychédélique*. Il en est de même pour la folie, qui doit ici être entendue avant tout comme

<sup>1</sup> S. Mallarmé, chapitre cité, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 123, nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir à ce propos les remarques d'A. Guyaux in R, 957-958 ainsi que dans son article déjà cité « “Matinée d'ivresse” au miroir des *Paradis artificiels* ».

<sup>3</sup> Voir G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, « 10. – 1730. Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... », Paris, Minuit, 1980, p. 346.

<sup>4</sup> H. Michaux, *Misérable miracle*, « Quelques remarques », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 763.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 765.

<sup>6</sup> G. Deleuze, « Lettre à un critique sévère », in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, pp. 21-22.

<sup>7</sup> Nous reprenons le terme de P. Lapeyre à propos de Rimbaud (*Le vertige de Rimbaud. Clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1981, pp. 137) ; sur les techniques de création chez Rimbaud et l'idée d'ascèse, voir *ibid.*, pp. 135-143.

<sup>8</sup> C'est le titre d'un des essais publiés dans le recueil *Art, folie, L. S. D., graffiti, etc.* : voir en particulier, dans cet ouvrage (*op. cit.*), la page 53. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le Dr Roger Dupouy arrivait à une conclusion similaire – qui était aussi celle de l'historienne de la littérature Elizabeth Schneider –, lorsqu'en étudiant la production de Coleridge, de Quincey, Poe, Baudelaire, Nerval et Barbey d'Aurevilly, il concluait que ces écrivains « n'ont rien dû de leur talent à l'opium, sauf peut-être quelques unes des étrangetés de leur œuvre » (*Les Opiomanes. Mangeurs et fumeurs d'opium. Étude clinique et médico-littéraire*, Paris, Félix Alcan, 1912, p. VIII). Voir également M. Praz, « L'opium et les poètes », trad. citée, pp. 140-143.

opérateur lyrique. En ce sens et pour les mêmes raisons qu'il n'y a pas de poésie psychédélique, il n'y a pas de poésie psychopathologique<sup>1</sup>. Le jeûne, la transe, la drogue, etc. peuvent tous et au même titre jouer un rôle dans l'expérimentation de la poésie – l'expérimentation *qu'est* la poésie –, puisqu'aussi bien le résultat seul importe : tout le reste n'étant jamais que matériau. Ce qui produit l'effet compte moins que l'effet lui-même : la désorganisation et la réorganisation ainsi permises. Jean-Jacques Lebel, on l'a vu, parlait de l'emploi des toxiques pour « échapper aux codes (...) coercitifs » : or Michel Thévoz souligne que, lorsqu'il s'agit de se « dépend[re] de l'attitude requise par la vie sociale », il revient à « chaque artiste » d'« invente[r] secrètement son stupéfiant personnel (...) qui trouble l'évidence aveuglante de la vision coutumière »<sup>2</sup>. C'est ainsi que Rimbaud, selon Delahaye du moins, aurait affirmé que le hachisch ne lui avait pas fourni de matériau poétique véritable : « Et alors ? » lui aurait demandé son ami à son réveil d'un sommeil provoqué par la drogue – « Et alors, rien du tout », aurait répondu Rimbaud<sup>3</sup>. Dans ce *rien*, vacance de la poésie, se loge l'impossibilité pour le poète de s'en remettre à un matériau extérieur : tout matériau n'est jamais – pour citer un poème des *Illuminations* de Rimbaud sur lequel nous reviendrons – que « nourriture » pour « l'impulsion créatrice ».

Dans le projet romanesque de jeunesse que les éditeurs appellent *La Spirale*, Flaubert raconte l'histoire d'un personnage qui « a eu l'habitude du hachisch, mais y a renoncé ». Les notes de Flaubert précisent :

Il lui suffit bientôt de respirer l'odeur de la boîte qui en contient pour se donner des hallucinations. Puis il tâche même de se passer de cette odeur. Il prépare ses rêves qui deviennent réguliers<sup>4</sup>.

Cette description du héros, dans ce roman resté à l'état de notes, retrouve donc des formules rimbaldiennes – en particulier le tour réflexif « se donner des hallucinations », qui rappelle pour nous les formules des lettres de mai 1871 –, de même que l'idée de « préparer ses rêves » résonne

<sup>1</sup> Nous déplaçons à nouveau une formule de Michel Thévoz (inspirée d'un texte célèbre de Dubuffet) : « Il n'y a pas d'art psychopathologique » (titre d'un essai de Thévoz publié in R. Jaccard, *La folie*, Paris, P. U. F., 1979 [p. 119], et repris in *Art, folie, L. S. D., graffiti, etc.*, op. cit. ; la formule est p. 19). Voir J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 179.

<sup>2</sup> M. Thévoz, *Art, folie, L. S. D., graffiti, etc.*, op. cit., p. 59.

<sup>3</sup> E. Delahaye, *Souvenirs familiers. À propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau* (1925), repris in *Delahaye témoin de Rimbaud*, éd. F. Eigeldinger et A. Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, p. 141.

<sup>4</sup> G. Flaubert, [La Spirale], texte établi par G. Giorgi et cité par M. Milner, *L'imaginaire des drogues*, op. cit., p. 84. On songe au chapitre XIII d'*À rebours* : « Jadis, il avait voulu se procurer avec l'opium et le hachisch des visions, mais ces deux substances avaient amené des vomissements et des perturbations nerveuses intenses ; il avait dû, tout aussitôt, renoncer à les absorber et, sans le secours de ces grossiers excitants, demander à sa cervelle seule, de l'emporter loin de la vie, dans les rêves » (*À rebours*, éd. cit., p. 202).

en écho aux techniques du corps prêtées par Baudelaire et Barbey à Edgar Poe. Flaubert décrit un procès d’effacement non pas du toxique mais de sa présence matérielle : comme dans « Matinée d’ivresse », l’« épuisement » du poison ne marque donc pas la fin de son efficace pourvu que le sujet soit devenu capable de faire persister les *effets* du toxique au-delà de la présence du toxique lui-même. Les formules de Flaubert – « il lui *suffit* bientôt », « il tâche même de *se passer* de cette odeur » – indiquent la nécessité d’un travail de soi qui permette, à terme, de ne plus dépendre d’une quelconque prothèse technologico-pharmaceutique. Roger Vitrac, Jacques-André Boiffard et Paul Éluard, dans leur « Préface » au premier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924), effectueront au sein d’une seule phrase le même trajet que le personnage flaubertien : après avoir affirmé que « le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l’alcool, du tabac, de l’éther, de l’opium, de la cocaïne, de la morphine », ils précisent : « mais il est aussi le briseur des chaînes, nous ne dormons pas, nous ne buvons pas, nous ne fumons pas, nous ne prisons pas, nous ne nous piquons pas et nous rêvons... »<sup>1</sup>. Henry Miller dira, de manière plus concise encore : « se saouler avec de l’eau » (« *You think it’s the gin ? All right, I’ll throw the glass away. [...] There ! Now give me a glass of water. [...] You never saw anybody get drunk on water, eh ? Well watch me !* »<sup>2</sup>), phrase que Deleuze et Guattari mettent en parallèle avec l’injonction d’Henri Michaux « prendre et s’abstenir, surtout s’abstenir »<sup>3</sup>, et avec la fin de *Misérable Miracle* :

Aux amateurs de perspective unique, la tentation pourrait venir de juger dorénavant l’ensemble de mes écrits comme l’œuvre d’un drogué. Je regrette. Je suis plutôt du type buveur d’eau. Jamais d’alcool<sup>4</sup>.

Chez Rimbaud de même, la drogue reste malgré tout marginale par rapport à l’ensemble, en droit infini, des *techniques du corps* mobilisées pour faire surgir – ou pour faire disparaître – les images.

<sup>1</sup> J.-A. Boiffard, P. Éluard et R. Vitrac, « Préface », in *La Révolution surréaliste*, n° 1, Paris, déc. 1924, p. 1. Leur contemporain André Rolland de Renéville refuse de manière similaire de voir en Rimbaud – comme presque tous les médecins et critiques – un adepte des drogues et de l’alcool : « ... la plupart des biographes avancent que Rimbaud usa quelque temps d’alcool, de hachisch et d’opium. Toutefois ces détails romantiques me paraissent peu sûrs. De toute manière, il est certain que s’il eut la curiosité de ces moyens faciles, Rimbaud reconnut vite qu’ils ne résolvaient rien » (*Rimbaud le voyant, op. cit.*, p. 63).

<sup>2</sup> H. Miller, *The Rosy Crucifixion. I. Sexus* (première éd. 1949), trad. G. Belmont, Paris, Buchet-Chastel, 1968, rééd. L. G. F., 1987, p. 637 : « Tu n’as jamais vu personne se soûler avec de l’eau, hein ? Eh bien, regarde-moi !... ».

<sup>3</sup> H. Michaux, *Misérable miracle* (1972), in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 767.

<sup>4</sup> H. Michaux, *ibid.*



## II. A. 2. Les images : visions, rêves, hallucinations et illuminations

Les effets produits par telle ou telle chose (...) peuvent toujours être produits par d'autres moyens.

(Gilles Deleuze)<sup>1</sup>

Certes il ne s'agit pas de faire de Rimbaud un abstinent ; pourtant, il faut voir que, d'une manière qui n'est pas si éloignée de Michaux se classant dans le « type buveur d'eau », le problème de la folie expérimentale relève souvent chez Rimbaud d'une ascèse dans laquelle les toxiques eux-mêmes n'entrent pas en jeu. « Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses / N'auraient pas repêché la carcasse *ivre d'eau* ; / Libre (...) »<sup>2</sup>.

La question posée par Rimbaud dès les deux lettres de mai 1871 est celle d'une pharmaceutique de la création, mais dans laquelle importe avant tout le fait que la *nature* du *pharmakon* reste indéterminée, ouverte. Comme « Matinée d'ivresse » le montre, en organisant le devenir-imperceptible de la substance toxique et la puissance de la « méthode » au-delà de la drogue, ce n'est pas tant une chimie toxique de l'écriture qui préoccupe le poète que le problème plus large des méthodes de création : l'utilisation du corps, ou son détournement, pour susciter la vision et l'écriture. Une telle méthodologie poétique ouvre sur une « culture » de la folie – ou une *folie de culture*, pour détourner à nouveau la formule bernheimienne. La culture de la folie repose sur un ensemble de techniques du corps, irréductibles à la seule consommation de « stupéfiants » au

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, « Lettre à un critique sévère », *loc. cit.*, p. 22.

<sup>2</sup> A. Rimbaud, « Le bateau ivre », R, 164, nous soulignons.

sens restreint. Le travail de soi du poète, théorisé en mai 1871, passe par l'invention de nouveaux protocoles pour faire surgir les images.

## II. A. 2. a. Laboratoires de la production poétique

Le malade commence par baisser la tête, et,  
une fois la tête basse se procure l'hallucination  
qu'il désire.

(Dr. P. Dheur, *Les hallucinations volontaires*)<sup>1</sup>

Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le  
lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois,  
mes filles ! mes reines !

(Arthur Rimbaud, *Illuminations*)

Avec « Les poètes de sept ans », on entre en quelque sorte dans le laboratoire – au sens pongien – de la poésie rimbaldienne. Nous reviendrons sur ce poème dans notre dernier chapitre (à propos de la figuration du sujet lyrique et de la question de l'idiotie) ; ce qu'il importe de considérer

---

<sup>1</sup> Dr. P. Dheur, *Les hallucinations volontaires (l'état hallucinatoire)*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1899, pp 103-104.

ici est le fait que le poète enfant apparaisse comme un producteur d'images. C'est en particulier le moment du *surgissement* des images – provoquées par diverses techniques – qui intéresse le poème : « Et pour des visions écrasant son œil darne »<sup>1</sup>. Le médecin bordelais Eugène Azam, dans le premier chapitre de son livre *Hypnotisme et double conscience*, signale qu'« en frictionnant un œil », on déclenche ou on fait cesser une catalepsie de la moitié correspondante du corps<sup>2</sup>. Indépendamment même de la question de l'hallucination, l'œil est donc un point nodal, un seuil hystérique. Ce n'est pas un lieu neutre : zone hystérogène, pour parler comme les médecins, l'œil est une porte d'entrée dans le corps cataleptique. C'est en quelque sorte un organe qui ouvre sur le non-organique.

Lorsque le jeune poète suscite pour lui-même ces visions oculaires, c'est bien d'hallucination au sens médical qu'il s'agit. Parchappe, dans un article très célèbre de 1851 (« Symptomatologie de la folie »), explique ainsi que « des influences extérieures » peuvent déterminer des hallucinations « en provoquant dans les organes de la sensibilité un état pathologique »<sup>3</sup>. On pense évidemment aux stupéfiants et autres « influences extérieures » toxiques – « la congestion sanguine et l'introduction dans le sang de substances toxiques produisent [c]es effets... » –, mais Parchappe insiste sur le fait que ces substances ne sont nullement nécessaires : « la pression, la percussion du globe de l'œil font voir des étincelles, des anneaux lumineux ». Certains des procédés auxquels recourt le sujet lyrique poète sont donc en quelque sorte un *substitut* de ce substitut qu'est le toxique : non moins artificiels, puisqu'il s'agit bien de techniques du corps, ils font surgir l'hallucination sans recourir à la drogue ou à l'alcool. Dans son autobiographie, Verlaine mentionne lui aussi de telles techniques de création des images : « Mes cils se rapprochant (...) me kaléidoscopaient les choses »<sup>4</sup>. Ici c'est à nouveau un mouvement du corps qui crée l'image, mais un mouvement infime, plus petit encore que la pression des poings du poète de sept ans sur ses globes oculaires, une sorte de clinamen microscopique. C'est d'une déconstruction-

---

<sup>1</sup> Sur ce vers, voir l'article d'Y. Pougard cité par S. Bernard dans son édition des *Œuvres* de Rimbaud (éd. cit., p. 421, n. 11) : « *Darne* et la théorie du voyant », in *Mélanges Michaëlsson*, Göteborg, 1952. É. Noulet signalait déjà le rapport entre ces « visions » et le « dérèglement de tous les sens » (note de S. Bernard citée).

<sup>2</sup> E. Azam, *Hypnotisme, double conscience, et altérations de la personnalité*, Paris, Baillière, 1887, rééd. sous le titre *Hypnotisme et double conscience. Origine de leur étude et divers travaux sur des sujets analogues*, Paris, Alcan, 1893, p. 26.

<sup>3</sup> J. Parchappe, « Symptomatologie de la folie », in *AMP*, vol. de 1851 (n° 1, pp.1-54, n° 2, pp. 232-267 et n° 3, pp. 40-56), n° 2, p. 273. Les deux citations suivantes sont à la même page.

<sup>4</sup> P. Verlaine, *Confessions*, I<sup>e</sup> partie, ch. I, in *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel citée, p. 446. Sur le kaléidoscope dans la poésie de Rimbaud et ses enjeux du point de vue de l'histoire de l'optique et des hallucinations, voir A. Israel-Pelletier, *Rimbaud's Impressionist Poetics. Vision and Visuality*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, p. 130.

reconstruction du monde visible qu'il est question, comme l'indique le néologisme *kaléidoscoper*. En effet, dans la mesure où il « n'est pas soumis à l'ordre de la représentation »<sup>1</sup>, le kaléidoscope est l'instrument d'un passage de la figuration à la non-figuration.

Les « cils se rapprochant » du poète produisent donc des images fantastiques. Pour l'aliéniste, ces dernières ne sont pas loin des hallucinations des fous. Pinel parlait à propos des visionnaires, c'est-à-dire des hallucinés, d'un « état (...) qui fait attribuer une sorte d'existence réelle à des images purement *phantastiques*... »<sup>2</sup>. Jules Baillarger, de son côté, signalait la possibilité qu'un plissement de paupières tel que celui décrit par Verlaine entraîne de véritables images hallucinatoires : « le simple abaissement des paupières suffit, chez quelques malades, et pendant la veille, pour produire des hallucinations de la vue »<sup>3</sup>. Or, chez Rimbaud, l'adjectif « darne » qui apparaît dans le vers cité plus haut renvoie lui-même à un état à mi-chemin entre la lucidité et la folie : « très employé dans les Ardennes », il signifie « pris de vertige, ébloui avec une sensation de vertige »<sup>4</sup>. Charles Bruneau, signale quant à lui que *darne* se dit notamment, en patois ardennais, d'un mouton atteint de tournis<sup>5</sup>. Paule Lapeyre a étudié précisément la centralité du « vertige » dans la poétique rimbaldienne<sup>6</sup>. Ici il s'agit bien d'un vertige provoqué, d'une semi-folie induite. Mais, si l'on suit la suggestion de Stéphane Taute, il s'agit d'un vertige directement lié à l'*image* : en effet, celui qui est « darne » est « ébloui ». L'éblouissement est un des modes d'existence de l'image rimbaldienne, fréquemment associé à la multiplication et à l'innombrable<sup>7</sup> – que l'on pense par exemple au « million d'oiseaux d'or » du « Bateau ivre » ou aux « mille anges

---

<sup>1</sup> Ainsi que le rappelle P. Ortel dans « La tentation de l'imaginaire. Optique et poème en prose chez Baudelaire », art. cit., p. 603.

<sup>2</sup> P. Pinel, *Note sur le cas Martin (Thomas Ignace Martin) : note destinée aux services de police à propos d'un homme disant avoir vu un archange*, cité in J.-F. Chevrier, *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012, p. 19, n. 7.

<sup>3</sup> J. Baillarger, exposé à l'Académie de médecine, 14 mai 1842, cité par Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., p. 247. Rapprochant l'hallucination de la mémoire, Maury retrouvait quant à lui la métaphore du kaléidoscope, à propos de l'esprit : l'imagination, écrit-il, « est une sorte de kaléidoscope qui fait passer devant nos yeux une série de figures dont les éléments étaient contenus dans la mémoire » (*Le sommeil et les rêves*, op. cit., p. 171).

<sup>4</sup> S. Taute, cité par Jules Mouquet et Rolland de Rennéville dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1946, p. 668.

<sup>5</sup> C. Bruneau, « Le patois de Rimbaud » (*La Grive*, avril 1947), cité par Étiemble, *Le mythe de Rimbaud, I. Genèse du mythe. 1869-1949*, Paris, Gallimard, 1954, rééd. 1968, p. 300.

<sup>6</sup> P. Lapeyre, *Le vertige de Rimbaud*, op. cit..

<sup>7</sup> M. Murat a étudié un autre aspect du rapport entre l'adjectif *darne* et la démultiplication. On retrouve en effet ce mot « darne » dans « Accroupissements », toujours lié à l'œil puisqu'il est question d'un « regard darne ». Dans ce poème, remarque M. Murat, le mot « darne » semble en quelque sorte avoir entraîné rétrospectivement l'arrivée du mot « darde » quelques syllabes plus haut dans le vers (« Le frère Milotus, un œil à la lucarne / D'où le soleil, clair comme un chaudron récuré, / Lui darde une migraine et fait son regard darne ») : ainsi, la rime remonte et prolifère « comme la puissance même du grotesque – dont le “polyplier” qui apparaît plus loin serait l'emblème » (*L'art de Rimbaud* [2002], Paris, José Corti, rééd. 2013, p. 146).

blancs qui se séparent sur la route » de « Mémoire ». En ce sens, « darne » désigne ici l'œil devenu machine à produire le vertige de la folie, dans une quasi syncope de la conscience et du sujet entraînant le surgissement de « mille anges blancs » qui sont autant d'images en quelque sorte *surexposées*, au sens photographique du terme. C'est pourquoi l'« image » n'est pas seulement destinée à produire de la vision mais aussi bien à susciter une syncope et littéralement un aveuglement où le sujet se trouve à la fois sidéré et plongé dans les ténèbres. Cette production d'une non-image aveugle se retrouve dans un autre vers du poème : « ... et dans ses yeux fermés voyait des points »<sup>1</sup>. Le contre-accent entraîné par le rejet interne à droite de la césure (« En passant il tirait la langue, les deux poings / À l'aine, et dans ses yeux + *fermés* voyait des points »<sup>2</sup>), souligne l'adjectif – en même temps qu'un possible calembour fantôme (*à poings fermés*) –, et avec lui la nécessité que la vue disparaisse (« yeux fermés ») pour que vienne cette image minimale, cette presque non-image, qu'est le point. Qu'est-ce qu'un « point » en effet, sinon un non-être ? Euclide le définissait ainsi, sorte d'impensable ou du moins de limite de la pensée, fondement impossible de l'espace : tout repose sur le point et pourtant, en tant qu'il est « ce qui n'a pas de partie », il ne peut « construire » un espace, ainsi que l'a rappelé Hegel au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. L'activité du poète enfant est donc tendue aussi vers cet autre effort : susciter non pas tant une image qu'une impossibilité d'image, ce non-être qu'est le *punctum*. Aussi tout le régime de l'image rimbaldienne repose-t-il sur ce double mouvement de l'image suscitée et de l'image annulée<sup>4</sup>. La métapoétique rimbaldienne repose donc sur des procédés et techniques du corps, mais ces procédés sont de plus en plus minimaux, ils organisent des déviations de plus en plus simples par rapport à la perception régulière, au point de se confondre avec cette oscillation : l'aptitude à convoquer et à supprimer les images.

<sup>1</sup> Voir notamment O. Bivort, « Notes sur le dérèglement d'un sens : la vue », in *Ps*, n° 5, juillet 1988, pp. 9-19.

<sup>2</sup> Sur cette notation « m+n », voir B. de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, P. U. de Lyon, 1995, pp. 65 (appel de note 80 et la note) et 75.

<sup>3</sup> Voir G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. II, *Philosophie de la nature* (3<sup>e</sup> éd., 1830), première partie, A. Espace et temps, a) L'espace, § 256 et scolie (§ 201 dans l'édition de 1817, première partie, « La mathématique »). En un sens le point n'existe pas, ou il n'est *que* négativité : « On se représente ici le point comme ce qui est premier et positif, et l'on part de lui. Mais il en est aussi bien inversement, dans la mesure où l'espace, en fait, au contraire, est le positif, la surface la première négation, et la ligne la deuxième négation, laquelle, cependant, en tant que deuxième négation, se rapportant, suivant sa vérité, à elle-même, est le point » (trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 2004, p. 195).

<sup>4</sup> Sur l'annulation de l'image chez Rimbaud, voir dans la bibliographie l'ensemble des travaux de J.-M. Gleize consacrés à notre poète, ainsi que A. Jouffroy, « L'« univers sans images » » de Rimbaud, in J. Perrin (éd.), *Rimbaud au Japon*, colloque de Sendai (novembre 1991), Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1992, pp. 20-31.

Les « points » que voit le poète sur l'écran intérieur de ses « yeux fermés » sont, pour les contemporains de Rimbaud, à l'origine du rêve, ou plus précisément des visions hypnagogiques qui, comme l'indique l'étymologie, « conduisent » au sommeil, et au rêve. Ces hallucinations, qui surgissent dans l'espace interstitiel entre veille et sommeil, sont, selon Alfred Maury, faites de lueurs entoptiques (c'est-à-dire, produites par l'œil lui-même) ainsi que de post-images, de morceaux de lumière que l'on appelle phosphènes (ces mêmes phosphènes que Bergson placera lui aussi à l'origine des rêves dans une conférence donnée au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>). Toutes les hallucinations de la vue, selon Maury, ont

pour point de départ des illusions dues à une forte excitation de la rétine (...).  
Ces illusions nous font voir, les paupières une fois fermées, des flammes, des couleurs, des lignes sinueuses et éclairées, des formes mal définies<sup>2</sup>.

En ce sens, le poète fait surgir dans ses yeux clos des « visions fugitives », pour reprendre le titre d'un groupe de brèves œuvres pour piano de Prokofiev. Et il est important à cet égard que le sujet lyrique poète de ce texte de Rimbaud soit un *enfant*. Pour De Quincey, les hallucinations hypnagogiques sont le propre de l'enfance, les enfants ayant, explique l'auteur anglais dans *Suspiria de profundis*,

le pouvoir de peindre en quelque sorte sur les ténèbres toutes sortes de fantômes ; chez certains, ce pouvoir est simplement une affection mécanique de l'œil ; d'autres ont la faculté volontaire ou semi-volontaire de les évoquer ou de les chasser<sup>3</sup>.

Pour De Quincey comme pour Rimbaud, l'enfant est donc une sorte de personnage poétique, au sens où Deleuze parle de « personnages conceptuels ». L'enfant serait l'opérateur poétique permettant d'entrer dans le laboratoire intérieur de la poésie. L'enfant est opérateur poétique en tant

---

<sup>1</sup> H. Bergson, « Le rêve » (conférence donnée à l'Institut général psychologique en 1901), in *L'énergie spirituelle*, Paris, P. U. F., 1919, ch. IV, pp. 85-109.

<sup>2</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, op. cit., pp. 57-58.

<sup>3</sup> T. De Quincey, *Suspiria de profundis* (1845), trad. citée, p. 133. On trouve aussi une insistance sur l'enfance, à propos des hallucinations, chez Baudelaire. Cependant, la référence est cette fois colorée négativement : juste après le chapitre « Le théâtre de Séraphin » (consacré à un célèbre théâtre d'ombres chinoises du premier XIX<sup>e</sup> siècle), dans *Les Paradis artificiels*, l'essayiste déclare en effet qu'« il est temps de laisser de côté toute cette jonglerie et ces grandes marionnettes, nées de la fumée des cerveaux enfantins » (« L'Homme-Dieu », in « Le poète du hachisch », éd. cit., p. 131). L'expression de « fumée des cerveaux » est intéressante : dans le contexte, elle rappelle bien sûr la fumée de l'opium, mais on pourrait aussi penser à la tradition de la folie mélancolique et des hallucinations provoquées par les mystérieuses *vapeurs* de la bile noire : « Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps soient à moi ? si ce n'est peut-être que je me compare à certains insensés, *de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile*, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres ; qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus ; ou s'imaginent être des cruches ou avoir un corps de verre » (R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, méditation première, éd. M. et J.-M. Beyssade, Paris, GF-Flammarion, 1979, rééd. 1992, nous soulignons). Voir aussi à ce propos M. Milner, *L'imaginaire des drogues*, op. cit., p. 134.

qu'il est producteur d'images, idée souvent exprimée dans les *Confessions d'un mangeur d'opium*<sup>1</sup>. Or, De Quincey a soin de souligner que ces visions sont « pein[tes] sur les ténèbres » ; seul le noir initial permet leur surgissement. Rimbaud évoque lui aussi cet écran, non pas blanc mais noir, de la vision, dans un des fragments sans titre d'*Illuminations*, fragment du feuillet 12 où le je lyrique apparaît « tourné du côté de l'ombre », où l'image est sur le point d'apparaître :

Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles ! mes reines ! (R, 299)

Le cadre nocturne que laisse supposer la mention du « lustre » et de l'« ombre » (et souligné par la première phrase du fragment : « Avivant un agréable goût d'encre de Chine une poudre noire pleut doucement sur ma veillée »<sup>2</sup>) oriente la lecture vers l'idée de visions de demi-sommeil. Maury insiste sur ce moment d'entre-deux de la veille et de l'endormissement, dans lequel les images prolifèrent. Moreau de Tours soulignait déjà cette « fécondité » du moment hypnagogique en termes de production d'images : « L'état de demi-sommeil [est] une source féconde d'illusions et d'hallucinations de toute sorte »<sup>3</sup>. Encore faut-il parvenir à provoquer en soi ces visions et à les « cultiver », comme dit la lettre à Paul Demeny, pour pouvoir les transformer en un texte. Cette « culture » de la vision implique que les hallucinations hypnagogiques puissent être provoquées, maîtrisées et enfin écrites – ainsi que le souligne également Taine (« ce qui apparaît est attendu, voulu, ou du moins compris dans le cercle lâche des images attendues et voulues, puis tout de suite employé, mis à profit par la main qui écrit et note »). Ces trois étapes doivent être distinguées :

1°. La possibilité pour la vision d'être provoquée est aussi envisagée et étudiée par Alfred Maury. Les visions hypnagogiques proviennent parfois d'une grande quantité d'excitation nerveuse, et si cette surexcitation peut être reproduite par le sujet, les hallucinations surgiront : ainsi,

les hallucinations de la vue peuvent se produire non-seulement au moment de l'invasion du sommeil, mais, si le système nerveux est très-surexcité, dès qu'on ferme les yeux ou qu'on passe dans l'obscurité<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Baudelaire trouvera en partie dans cet essai de De Quincey sa propre idée du génie comme « enfance retrouvée à volonté » (voir *Le Peintre de la vie moderne*, III), par exemple lorsqu'il traduit, dans le sixième chapitre d'« Un mangeur d'opium » – chapitre justement intitulé « Le génie enfant » – l'interrogation suivante : « (...) ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison philosophique entre les ouvrages d'un artiste mûr et l'état de son âme quand il était enfant, que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants ? » (*Les Paradis artificiels*, éd. Steinmetz citée, p. 239).

<sup>2</sup> Comme le remarque J.-L. Steinmetz, ce cinquième fragment sans titre s'apparente aux « Phrases » (du feuillet 11), mais aussi aux « Veillées » : « Ce dernier poème [du feuillet 12] entre en résonance avec diverses "Veillées" et le décor des *Déserts de l'amour* » (Rimbaud, *Illuminations*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 157).

<sup>3</sup> J. Moreau (de Tours), *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., p. 234.

<sup>4</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, op. cit., p. 58.

« Dès qu'on ferme les yeux... » : le « poète de sept ans », on l'a vu, voyait aussi des « points » dans ses « yeux fermés ». On comprend mieux également l'importance de ces mouvements du corps très précis<sup>1</sup> déployés par le sujet lyrique dans le fragment de Rimbaud. Le poème devient dès lors une sorte de partition chorégraphique où sont notées les étapes de fabrication de l'image – « Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre... ». Le corps, dans cette *Illumination*, est entraîné dans une danse<sup>2</sup> qui parcourt un espace liminal (le chevet du lit, porte du sommeil) ainsi qu'un temps liminal (la « veillée », comme passage rituel du jour à la nuit). Le « passage dans l'obscurité », pour reprendre l'expression de Maury, devient ici une orchestration précise de la lumière artificielle, que relaie un changement de posture du sujet : dans la pièce dès lors coupée en deux entre ombre et lumière, le je lyrique se « tourn[e] » du côté de la première.

2°. Il s'agit ensuite de maîtriser la vision. Au sens fort : de s'en rendre maître – et Rimbaud, dans un passage de la *Saison* sur lequel nous aurons à revenir, parle d'être « maître en fantasmagories ». Il y a là à nouveau une véritable technique de soi – qui n'est pas très éloignée, pour prendre un exemple contemporain de Rimbaud, de cet état d'apprivoisement du songe qu'Hervey de Saint-Denis appelle « rêve lucide » –, par laquelle le sujet doit parvenir à susciter *volontairement* les images recherchées. Alfred Maury décrit ce processus comme un lent exercice du corps et de l'esprit au terme duquel « l'on parvient à prolonger la durée de ces visions fantastiques [les hallucinations hypnagogiques] assez pour les contempler »<sup>3</sup>. La « prolongation » dont parle Maury est décrite dans la thèse du Dr Dheur sur les hallucinations volontaires : « Dans les hallucinations hypnagogiques, toutes les fois que l'halluciné ouvre les yeux sur le champ, *et qu'il les dirige vers la muraille*, les images *persistent* encore quelque temps, suivant les mouvements de la tête, puis palissent et disparaissent »<sup>4</sup>. Flaubert, en réponse aux questions d'Hyppolite Taine sur les rapports entre hallucination et création littéraire, employait quant à lui une métaphore théâtrale : « Souvent cette vision se fait lentement, pièce à pièce, comme les diverses parties d'un décor que l'on pose »<sup>5</sup> : l'écrivain se fait régisseur du théâtre patiemment construit de sa vision. Dans le fragment de Rimbaud cité, le sujet lyrique met en scène l'acquisition d'une telle maîtrise : le verbe « voir » au présent assure le prolongement à volonté de l'image, une

<sup>1</sup> Voir la citation du Dr Dheur placée en épigraphe de la présente section.

<sup>2</sup> Sur les rapports entre danse et création, voir aussi T. Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.*, pp. 324-326. Sur le corps du sujet lyrique dans les *Illuminations*, voir E. Jacoby, « “Dans un défaut en haut de la glace” : L'image du corps dans “Après le Déluge” et “Sonnet” de Rimbaud », in *Poétique*, n° 146, 2006-2, pp. 147-155.

<sup>3</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>4</sup> P. Dheur, *Les hallucinations volontaires*, *op. cit.*, p. 82, nous soulignons.

<sup>5</sup> Cité in H. Taine, *De l'intelligence*, *op. cit.*, p. 60.



« contemplation » (nous reprenons le mot de Maury) continuée : « *je vous vois*, mes filles ! mes reines ! ». Les déterminants possessifs et les points d'exclamation marquent la réussite jubilatoire<sup>1</sup> de cet apprivoisement.

3°. La dernière étape consiste alors à faire de cette vision maîtrisée le matériau de l'écriture<sup>2</sup>, inscrire les images mouvantes dans le texte, littéralement les y con-voquer : les visions crépusculaires sont appelées « mes filles » puis « mes reines », le premier vocatif indiquant que le *je* est l'artisan des visions, tandis que le second leur rend l'hommage dû à leur magnificence. Il s'agit donc de fixer la vision dans des mots, comme le sujet dit « Je fixais des vertiges », dans « Délires, II ». Perceptions et visions deviennent des matériaux de l'écriture, selon un travail similaire à celui que Flaubert décrivait à Taine : le romancier insiste sur l'idée de parvenir à se saisir de ce qui passe fugitivement devant les yeux ; la vision est « fugace comme les hallucinations hypnagogiques. Quelque chose vous passe devant les yeux ; c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement »<sup>3</sup>. Le vocabulaire employé par Flaubert est plus agonistique, celui de Rimbaud plus érotique – « mes filles, mes reines » – ; tous deux ont cependant en commun la description d'un véritable corps à corps avec l'image. La production poétique n'est pas seulement contemplative mais implique un engagement où tout le corps du scripteur est requis. Julie Cheminaud, dans sa thèse sur la physiologie de l'art dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, remarque très justement que l'écrivain que décrit ici Flaubert est « semblable à saint Antoine » lui-même : « face au théâtre de sa mémoire, il est assailli par des apparitions auxquelles il prête un court instant tout son être », afin de tenter de les écrire, avant de « s'ouvrir aux suivantes »<sup>4</sup>. Or les images qui apparaissent devant les yeux du saint Antoine de Flaubert sont, à la lettre, des *illuminations* : éclats de visions « peints sur les ténèbres » (pour reprendre l'expression de De Quincey), *painted plates* éphémères qui surgissent sur le fond propice qu'est la nuit – « Ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène »<sup>5</sup>. Dans une des « Trois visions de demi-

---

<sup>1</sup> Flaubert insiste lui aussi sur le caractère jubilatoire de cette production d'images : « Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur ; vous sentez que votre personnalité vous échappe ; on croit que l'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie ; c'est quelque chose qui entre en vous. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est » (lettre à Taine, citée par ce dernier in *De l'intelligence*, *op. cit.*, p. 60).

<sup>2</sup> Sur les rapports entre visions hypnagogiques et création artistique en général, voir notamment A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974, rééd. « Tel », pp. 224-225 ; et déjà, bien sûr, la conférence célèbre de Freud, « Der Dichter und das Phantasieren » (« Le créateur littéraire et la fantaisie »), 1907 (*Gesammelte Werke*, VII, pp. 213 *sqq.*).

<sup>3</sup> G. Flaubert, lettre à Taine citée, in *De l'intelligence*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>4</sup> J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse, Paris, Université de Paris IV, 2012, p. 200.

<sup>5</sup> G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), éd. C. Gothot-Mersh, Paris, Gallimard, 1983, p. 64.

sommeil » de Max Ernst, autre texte fondamental quant aux rapports de la vision poétique et de la vision hypnagogique, l'ébène de Flaubert deviendra *faux acajou*<sup>1</sup> ; les hallucinations poétiques de Ernst se détachent elles aussi du bois sombre de la nuit.

La comparaison de la création littéraire avec la situation de saint Antoine ne vaut donc pas seulement pour celui qu'on appelait « l'ermite de Croisset » : Rimbaud lui aussi – qui se figure en « saint » dans « Enfance, IV » (« Je suis le saint, en prière sur la terrasse » : R, 291) – se réfère ainsi à ce personnage boschien et flaubertien, dans « Jeunesse, IV » :

Tu es encore à la tentation d'Antoine. L'ébat du zèle écourté, les tics d'orgueil puéril, l'affaissement et l'effroi.

Mais tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles. (R, 318)

Dans ce poème, le sujet lyrique se figure en anachorète en proie aux « tentations » et aux images, et devant en dépasser la « puérité » par un « travail » qui métamorphosera la totalité du réel. Alfred Maury soulignait, dans son livre sur le rêve, que les anachorètes provoquaient en eux, par le jeûne, des visions hypnagogiques et hallucinatoires<sup>2</sup>. Une modification de « nourriture » entraîne le surgissement d'images, comme le rêveur méthodique en a fait l'expérience sur lui-même : « le moindre écart dans mon régime, le plus léger changement dans mes habitudes, fait naître en moi des rêves (...) en désaccord complet avec ceux de ma vie de tous les jours »<sup>3</sup>. Dans le poème de Rimbaud, le sujet lyrique doit parvenir, par un austère « travail », non seulement à susciter des images – « Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs » – mais à les traiter ensuite comme un matériau dont il devra opérer la transformation complète : « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice »<sup>4</sup>. Comme le *je* de « L'éclair » (*Une saison en enfer*),

---

<sup>1</sup> M. Ernst, « Trois visions de demi-sommeil », in *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, Paris, octobre 1927, repris in *Écritures*, op. cit., p. 237 sq., première vision, « De cinq à sept ans » : « Je vois en face de moi un panneau très grossièrement peint aux larges traits noirs sur fond rouge, représentant un faux acajou et provoquant des associations de formes organiques (œil menaçant, long nez, grosse tête d'oiseau à épaisse chevelure noire, etc.) » (p. 237).

<sup>2</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>4</sup> Sur les enjeux de cette notion de « nourriture » dans la poésie rimbaldienne, voir le livre d'A.-E. Berger, *Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, et notre article « Consommer le réel. Les poèmes de 1872 d'Arthur Rimbaud », in *Dix-Neuf*, vol. XVIII, n° 3, automne 2014, pp. 247-258.

le poète de « Jeunesse, IV » rêve « amours monstres et univers fantastiques » et « querell[e] les apparences du monde » (R, 275). Cette « querelle » s'apparente à une véritable récusation : il s'agit de dépasser les « apparences actuelles » et la positivité de la réalité – telle que donnée par la « mémoire » et les « sens » – vers quelque chose de plus important que la réalité : le réel, que la poésie tente de mettre au jour<sup>1</sup>. Or c'est une telle transformation qui requiert étude, méthode et travail, et ici l'idée d'une technique de création peut entrer en jeu. Dans le mot d'« expériences » qui apparaît au milieu du poème, il faut donc peut-être entendre une dimension moins expérientielle qu'*expérimentale*. On raconte que Paul Klee, pourtant « connu comme un être réservé et pondéré », avait l'habitude de « danser devant son chevalet avant de peindre pour se délester physiquement et mentalement de toutes ses obligations “réalistes” »<sup>2</sup>. Tout se passe comme s'il fallait se mettre d'abord dans un état de transe pour échapper à la représentation et à la « réalité » – celle de la peinture figurative pour Klee, celle du roman « réaliste » ou de la poésie à la Coppée pour Rimbaud –, et pouvoir alors, mais alors seulement, atteindre à un certain *réel* qui fût autre chose que la réalité trop connue, c'est-à-dire méconnue.

La danse presque chamanique de Klee rejoint en un sens la chorégraphie du sujet lyrique de « Phrases » : toutes deux fonctionnent à la fois comme ensemble ritualisé de gestes à accomplir et comme techniques de soi conduisant au seuil de la création, poétique ici, picturale là, dans un éloignement par rapport à la représentation.

---

<sup>1</sup> Sur les notions de « travail » et de « réel » dans « Jeunesse, IV », nous renvoyons ici au commentaire magistral de J.-M. Gleize dans *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, pp. 85-89. Voir aussi A. Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 155. Sur les quatre parties de « Jeunesse », voir notamment J. A. Lawler, « The poet as self critic : Rimbaud's “Jeunesse” », in *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1992, pp. 95-110.

<sup>2</sup> M. Thévoz, *Art, folie, L. S. D., graffiti, etc., op. cit.*, p. 59.

## II. A. 2. b. Visions et rêves : hallucinations, « illuminations »

Les wagons se succédèrent, les petites vitres carrées des portières, violemment éclairées, firent défiler les compartiments (...) dans un tel vertige de vitesse, que l'œil doutait ensuite des images entrevues. Et Jacques, très distinctement, à ce quart précis de seconde, aperçut (...) un homme qui en tenait un autre renversé sur la banquette et qui lui plantait un couteau dans la gorge.

(Émile Zola, *La Bête humaine*)

... où (...) des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané.

(Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*)

Plusieurs phrases des « Veillées » semblent se présenter comme la restitution d'hallucinations hypnagogiques. Dans « Veillées, III », c'est l'ouïe et non plus la vue qui est convoquée : « Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage » (R, 305). Maury signalait une telle possibilité : dans les visions

hypnagogiques, écrit-il, « les hallucinations peuvent porter sur tous les sens (...) »<sup>1</sup>. La vue est cependant le plus fréquent :

C'est d'abord la vue. Les images visibles forment le fond de toutes les hallucinations hypnagogiques, aussi bien que des songes. Nous voyons, au moment de nous endormir et durant le sommeil, une succession de figures et d'objets fantastiques ayant toute la vivacité de figures et d'objets réels.

Cette « succession de figures » fait songer à la transformation de la « muraille » en « succession psychologique » dans « Veillées, II » : « La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques » (R, 304). Le passage de la veille au sommeil se fait ici sous la forme d'une vision à la fois continue et discontinue, sorte d'enchaînement brisé que Rimbaud décrit comme un panorama syncopé. Un tel panorama correspond très précisément, jusque dans les métaphores architecturales et topologiques employées (« frises », « accidences ») à la description des visions hypnagogiques par Hervey de Saint-Denis dans ses *Rêves et les moyens de les diriger*<sup>2</sup>, paru quelques années avant la date (probable) de rédaction des « Veillées ». Hervey parle de « figures régulières », de « losanges » et d'« arabesques » :

C'est un fait constaté, je crois, que les premières illusions du rêve sont presque toujours des hallucinations de la vue. A peine certaines personnes ont-elles fermé les yeux pour s'endormir, qu'elles aperçoivent comme un fourmillement d'images capricieuses qui sont l'avant-garde des visions mieux formées, et qui annoncent ainsi l'approche du sommeil. Tantôt, ces hallucinations représentent des objets déterminés, quelque fantasques et défigurés qu'ils puissent être; tantôt, ce ne sont que de petites roues lumineuses, de petits soleils qui tournent rapidement sur eux-mêmes, de petites bulles de couleurs variées qui montent et descendent, ou bien de légers fils d'or, d'argent, de pourpre, de vert émeraude, qui semblent se croiser ou s'enrouler symétriquement de mille manières avec un frémissement continu, formant une infinité de petits cercles, de petits losanges et d'autres petites figures régulières, assez semblables à ces fines arabesques qui ornent les fonds des tableaux byzantins.

L'association étroite de la continuité et de la discontinuité dans la deuxième des « Veillées » – « succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques... » – décrit bien elle aussi la nature du rêve. Pour Brierre de Boismont, ce dernier fonctionne par la suppression des « idées intermédiaires » qui d'ordinaire relie une idée à une autre dans une chaîne associative : de

---

<sup>1</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, op. cit., p. 57. La citation suivante est à la même page.

<sup>2</sup> L. d'Hervey de Saint-Denis, *Les rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, Paris, Amyot, 1867. C'est sans doute par référence à Hervey que J. Lawler, dans son commentaire de « Veillées », parle de « rêve dirigé » (« The Poet as Dreamer : "Veillées" », in *Rimbaud's Theatre of the Self*, op. cit., p. 167 : voir aussi n. 28, p. 237).

là la rapidité et l'apparent illogisme des songes<sup>1</sup>, qui tout en demeurant des chaînes semblent comme des chaînes auxquelles il manquerait certains maillons.

L'écriture du rêve est alors une écriture de la discontinuité<sup>2</sup>. Or cette discontinuité rejoint celle qui est propre à un certain poème en prose, et en ce sens on pourrait retracer une histoire de l'écriture du rêve en poésie qui recouvrirait partiellement celle du poème en prose. Le rêve y apparaîtrait comme un lieu privilégié de ces poèmes, conduisant à une prose faite de heurts et de brisures : une telle histoire irait des ruptures syntaxiques et des paragraphes discontinus du court poème « Un rêve »<sup>3</sup> dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand aux éclats hallucinés des récits syncopés de Georg Trakl. Rimbaud prend place au sein de cette histoire, ce qui est particulièrement sensible non seulement dans celles des *Illuminations* qui évoquent explicitement le rêve, mais plus largement dans ce qu'on pourrait appeler l'esthétique onirique du recueil, esthétique marquée par la fragmentation (« Nocturne vulgaire », « Enfance, II »), les ellipses causales et temporelles (*passim*), la discontinuité et les espaces éclatés (« Métropolitain ») ou enchevêtrés (« Les ponts »), la labilité des métamorphoses (« Bottom »), l'alliance du spectacle et de l'illogisme (« Mystique »), etc.

Or cet illogisme n'est pas tant une absence de logique que la perturbation ou la subversion de la logique habituelle – celle de la veille – par une logique autre. Aussi le rêve est-il en un sens l'image même de la poétique rimbaldienne : non pas du tout, comme on le dit parfois trop vite, en ce que Rimbaud tournerait le dos au réel au profit de l'imaginaire, mais en ce que l'écriture opère chez Rimbaud à la manière du travail du rêve (la *Traumarbeit* mise au jour par Freud quelques années plus tard)<sup>4</sup> : destruction d'un ordre au profit de la reconstruction d'un nouveau, altération

---

<sup>1</sup> A. Brierre de Boismont, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme* (1845), 3<sup>e</sup> éd. refondue, Paris, Baillière, 1862 (dorénavant cité : *Des hallucinations*), p. 256.

<sup>2</sup> Émile Hennequin relevait chez Flaubert, pour la critiquer, cette relation entre l'écriture du discontinu et le rêve ou la folie : à propos de « l'incohérence [qui provient] chez l'aliéné (...) d'une irrégularité de la circulation sanguine cérébrale » et de l'« incohérence faible de Flaubert, terme extrême de celle de tous les artistes qui “font le morceau” », le critique notait qu'il s'agit là d'une même réalité (« entre tous ces dérangements, il n'est de contraste que ceux de l'intensité et de la permanence ») : cette discontinuité serait celle « du rêve, qui précède celle du délire, et celle des maniaques » (*Études de critique scientifique*, Paris, Perrin, 1890, p. 62).

<sup>3</sup> A. Bertrand, « Un rêve », in *Gaspard de la nuit* (posthume, 1842), III, 7 (éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2002, pp. 131-132). Dans ce texte d'Aloysius Bertrand, la construction en trois paragraphes que séparent des ruptures spatio-temporelles (« Ce furent d'abord... Ce furent ensuite... Ce furent enfin... »), l'insistance sur la brisure et l'opacité (« je n'y entends note », dans l'épigraphe rabelaisienne) ainsi que le retournement final (la dissolution soudaine du bourreau, des pénitents noirs et de la foule au moment où le rêve s'effondre), avec sa violente rupture de construction syntaxique (« Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre... », nous soulignons), rappellent un poème comme « Bottom » des *Illuminations* (R, 313), qui ne se présente cependant pas comme un récit de rêve. On retrouve le motif et l'écriture de la brisure dans « Aube », où sommeil et rêve sont thématés.

<sup>4</sup> Voir à ce propos l'article rarement cité de J. Hartweg, « *Illuminations* : un texte en pleine activité », in *Littérature*, n° 11, oct. 1973, pp. 78-84 ainsi que A. M. Paliyenko, *Mis-reading the Creative Impulse. The Poetic Subject in*

d'un matériau peu à peu rendu presque méconnaissable, surdétermination des éléments par des logiques concurrentes agissant simultanément sur un même point, mise en œuvre d'une rationalité échappant à la logique de la non-contradiction. Les *Illuminations* semblent en effet régies par une logique non aristotélicienne. Elles semblent ne connaître ni le principe d'identité ni celui de contradiction. La récusation du principe d'identité (A = A) est à la base de la poétique rimbaldienne. A n'est pas A, « je est un autre », « cet homme (...) est un ange », etc. John E. Jackson parle à propos de Rimbaud d'une « pratique poétique en rupture avec le principe d'identité »<sup>1</sup>. Le personnage d'Arthur, avatar fictionnel de Rimbaud dans *Anicet ou le panorama, roman* d'Aragon, raconte : « je scandai (...) des poèmes qui faisaient bon marché du principe d'identité lui-même »<sup>2</sup>. Pour le psychiatre contemporain Jean-Max Gaudillière, la folie récusé les oppositions qui structurent d'ordinaire le langage et la logique :

La folie élabore, dans l'explosion de la crise, ou dans le lent ajustage de sa logique propre, des techniques particulières qui troublent immédiatement celui à qui le discours s'adresse : les oppositions fondamentales n'y jouent plus leur rôle organisateur. *L'avenir, c'est le passé* ; ou bien, *ici, c'est ailleurs* ; ou encore, *un c'est personne et cent mille* (Pirandello)<sup>3</sup>.

Ailleurs, J.-M. Gaudillière parle du

point où deux propositions inconciliables, antinomiques deviennent à la fois nécessaires.

La logique traditionnelle de l'exclusion des contraires devant là avouer son impuissance<sup>4</sup>.

Ces formules résonnent avec la poésie rimbaldienne. *Ici c'est ailleurs* : « Le petit frère – (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets » (« Enfance, II », R, 290-291). *Un c'est personne et cent mille* : « Cette famille est une nichée de chiens » (« Délires, II », R, 268). La récusation du principe d'identité conduit ainsi à un pullulement, et finalement à la mise à mal d'un

---

*Rimbaud and Claudel, Restaged*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois U. P., 1997, pp. 26-30, 72-73 et 77-91. (Rolland de Renéville étudiait déjà, mais de manière moins précise, les rêves rimbaldiens, dans son *Rimbaud le voyant* : III<sup>e</sup> partie, ch. III, *op. cit.*, pp. 93-101.) Sur le mot de « rêve » chez Rimbaud et la question du récit de rêve, voir aussi A. Guyaux, « Rêve, réveil, éveil », in *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion et Slatkine, 1991, pp. 57-67 et F. Canovas, « “Au réveil il était midi” : imagerie et dynamique oniriques dans le poème “Aube” », in *Ps*, n° 21, 2006, pp. 167-180. – Notons qu'à strictement parler, le seul récit de rêve explicitement et sans ambiguïté signalé comme tel, dans le corpus rimbaldien, se trouve dans le texte intitulé *Les Déserts de l'amour*.

<sup>1</sup> J. E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001, p. 172 (sur cette question, voir aussi, du même, *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998, ch. IX consacré à Jacques Dupin : « L'infini dissonance unanime », p. 167).

<sup>2</sup> L. Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, Paris, Gallimard, 1921, rééd. modifiée en 1949, « Folio », 1972, p. 27. Plus tard dans le même roman (p 266), le personnage de Baptiste déclare : « Le principe d'identité est bien le plus beau bilboquet que je connaisse. Un jour ou l'autre ma tête retombera à côté du manche ».

<sup>3</sup> J.-M. Gaudillière, « Folie et lien social », in M. Cadoret (éd.), *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989, p. 12.

<sup>4</sup> J.-M. Gaudillière et F. Davoine, « Le neutre du sujet », in B. Conein éd., *Matérialités discursives*, colloque de Nanterre, avril 1980, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1981 (pp. 164-168), p. 168.

autre principe logique, le principe de non-contradiction, qui interdit d'affirmer A et non-A en même temps<sup>1</sup>. Cette mise à mal correspond à ce que Louis Forestier a appelé, en reprenant un terme psychiatrique, l'*ambivalence* dans la poésie de Rimbaud<sup>2</sup>. « Je suis caché et je ne le suis pas » en est l'énoncé le plus éclatant<sup>3</sup>.

Qu'on appelle onirique ou schizophrénique une telle logique, elle induit en tout cas une désorganisation et une réorganisation bouleversantes des coordonnées de la pensée. Freud dira que l'inconscient suit une logique différente de ce qu'on appelle d'ordinaire « la » logique : il ne connaît ni le temps ni la contradiction. Si les rêves peuvent paraître incohérents, c'est donc qu'ils obéissent à un autre type de cohérence. Déjà Maury écrivait du rêve en 1861 :

Les rêves, de même que les idées du fou, sont (...) après tout moins incohérents qu'ils ne le paraissent de prime abord ; seulement la liaison des idées s'opère par des associations qui n'ont rien de rationnel, par des analogies qui nous échappent généralement au réveil, que nous saisissons d'ailleurs d'autant moins, que les idées sont devenues des images, et que nous ne sommes pas habitués à voir les images se souder les unes aux autres comme les diverses parties de la toile d'un panorama mouvant<sup>4</sup>.

Le rêve, pour Maury, est donc à la fois rationnel et irrationnel, il procède par « associations » mais des associations sauvages, « qui nous *échappent* » une fois éveillés. Le rêve met en jeu, sinon l'autre de la logique, du moins une logique autre. Cette logique autre est une logique qu'il faut bien appeler métaphorique, où plus précisément imageante : « les idées sont devenues des images ». Hervey de Saint-Denys, contemporain et rival (spiritualiste) de Maury, le rejoint sur ce point : dans son essai *Les rêves et les moyens de les diriger*, l'apparente incohérence du développement onirique est également mise au compte d'une logique autre, qu'Hervey décrit comme une logique de la pensée imageante (« substitutions », « superpositions », « affinités »<sup>5</sup>). Opérant à son tour par

---

<sup>1</sup> Voir Aristote, *Métaphysique*, 1005 b. On parle de principe de contradiction ou de non-contradiction : la formulation « principe de contradiction » insiste sur l'existence d'une incompatibilité entre être et non-être (d'une même qualité ou d'un même existant), alors que celle de « principe de non-contradiction » souligne le fait que la logique ne saurait admettre de telles contradictions, autrement dit que le *logos* refuse d'admettre que deux énoncés contradictoires soient simultanément vrais.

<sup>2</sup> L. Forestier, « Rimbaud et l'ambivalence », in *Études sur les Poésies de Rimbaud*, éd. M. Eigeldinger, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 45-60.

<sup>3</sup> Les textes de schizophrènes, en particulier, offrent beaucoup d'exemples de cette suppression du principe de contradiction dans le discours. Pensons par exemple à Nijinski : « Une fois en me promenant, je crus remarquer du sang sur la neige. Je suivis les traces avec le sentiment qu'une personne encore vivante venait d'être assassinée » (V. Nijinski, *Cahiers*, trad. C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva, Arles, Actes Sud, 1995, rééd. « Babel », p. 192). Pour de nombreux exemples similaires d'énoncés de patients schizophrènes brisant le principe de contradiction, voir le livre du psychiatre américain L. A. Sass, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1998, pp. 284 *sqq.*

<sup>4</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>5</sup> Voici les passages en question dans *Les rêves et les moyens de les diriger*, *op. cit.* : « Tantôt il s'opère de rapides substitutions par voie de ressemblances, tantôt ce sont d'effrayantes métamorphoses, de hideux changements à vue,



métaphore, ou plus précisément par comparaison ici, Maury convoque au sujet du rêve l'image pré-cinématographique du « panorama », qui nous rapproche des « lanternes » et autres « fantasmagories » rimbaldiennes. Dans les songes, donc, selon l'auteur du *Sommeil et les rêves*, « les images se soude[nt] les unes aux autres comme les diverses parties de la toile d'un panorama mouvant ». L'instrument optique ici évoqué est plus précisément le *moving panorama*<sup>1</sup>, invention américaine qui « consistait en une toile tendue entre deux colonnes en forme de bobine, qui se déroulait lentement et régulièrement devant les yeux du spectateur, représentant le plus souvent un paysage continu tel que celui qu'on peut contempler depuis la baie d'un wagon de chemin de fer »<sup>2</sup>. On retrouve donc l'association de la continuité et de la discontinuité, alliance propre au rêve aussi bien qu'au cinématographe ou à certains de ses ancêtres. Le *chemin de fer* évoqué ici par Danielle Chaperon est lui-même est une bande à la fois continue et segmentée, à la manière de la pellicule cinématographique. De plus, les trains donnèrent à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle un certain nombre de visions fugitives et sidérantes, telles le meurtre de Grandmorin, « vision apportée et emportée dans un éclair » qui surgit de la nuit devant les yeux hagards de Jacques Lantier, dans *La Bête humaine*<sup>3</sup>, ou symétriquement, l'apparition vue depuis un train en marche cette fois, d'un feu mystérieux dans la campagne, dans « La peur » de Maupassant :

Ce fut tout à coup comme une apparition fantastique. Autour d'un grand feu, dans un bois, deux hommes étaient debout.  
Nous vîmes cela pendant une seconde : (...) et autour d'eux, comme un décor de drame, les arbres verts, (...) le feuillage traversé, pénétré, mouillé par la lumière.

Le (pré-)cinéma et la vitesse ferroviaire déterminent dans ces passages un régime nouveau de l'image, donnant lieu à ces visions quasi instantanées que l'on pourrait résumer par la formule d'« À une passante » de Baudelaire (autre poème de la vitesse et de l'éphémère) : « Un éclair, puis la nuit ». L'image, un instant dessinée sur l'écran des ténèbres et sur la rétine du personnage,

---

un nez qui s'allonge et qui tourbillonne, des yeux qui deviennent tout ronds et qui se mettent à rouler sur eux-mêmes... » (p. 291) ; « Tantôt [l'esprit] laissera les idées se succéder au gré des liens capricieux qui les unissent, et que nous nommons l'association : il en résultera ces songes éminemment décousus et disparates où les *abstractions* et les *superpositions* les plus monstrueuses se mêleront à des éclairs de vraisemblance... » (pp. 190-191) ; « Étant donné que le travail spontané de l'imagination et de la mémoire ou quelques circonstances éventuelles ont évoqué simultanément plusieurs idées associées par les divers liens que nous venons de mentionner, (...) il faut encore que l'esprit se charge de les souder entre elles au moyen d'un cortège d'idées de second ordre, qui sont d'ailleurs évoquées elles-mêmes par des affinités analogues » (p. 382).

<sup>1</sup> Sur la place des instruments d'optique dans la perception, l'imagination et la pensée au XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'étude de J. Crary, *Techniques of the Observer* (1990), trad. *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. F. Maurin, éd. revue Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

<sup>2</sup> D. Chaperon, « Hervey de Saint-Denis : projections intérieures. Réflexion sur la prégnance des modèles optiques dans les théories du rêve au XIX<sup>e</sup> siècle », in V. Barras, J. Gasser, P. Junod, P. Kaenel et O. Mottaz (éds.), *Visions du rêve*, Chêne-Bourg et Genève, Georg, 2002 (pp. 75-94), p. 87.

<sup>3</sup> Voir le passage cité en exergue de ce chapitre.

retourne immédiatement au néant : Maupassant écrit que « tout redevint noir de nouveau », et Zola : « Déjà, le train fuyait, se perdait (...) dans les ténèbres (...) [Son] grondement s'éteignait, au fond de la grande paix morte de la campagne ».

La brièveté de ces images les rapproche du rêve – le narrateur zolien indique que pour Lantier « tout se confondait, s'évaporait, comme en un rêve » – et même de la vision pathologique : « il finissait par admettre une hallucination ». Cette proximité avec l'image mentale et en particulier onirique fait proprement de ces apparitions des *illuminations*<sup>1</sup>. Lorsque Taine compare la vision poétique aux hallucinations ou aux visions nocturnes, il insiste lui aussi sur la *brièveté* des images produites : la vision poétique est ainsi une « une suite d'hallucinations très-courtes »<sup>2</sup>. Plus loin, Taine décrit minutieusement la fabrique de l'image hypnagogique :

Suspendez pour plusieurs heures ou plusieurs minutes les sensations ordinaires et la cohésion des souvenirs enchaînés, comme cela se rencontre dans le sommeil naissant ou complet ; faites, comme il arrive alors, que l'image décolorée et vague se complète, se circonstancie et se colore ; ce qui, à l'état de veille, eût été déclaré simple idée, devient hallucination hypnagogique, puis rêve intense<sup>3</sup>.

Toute hallucination n'est jamais très loin de la folie :

Prolongez cette extase momentanée ; faites que, par un accident organique, elle se répète d'elle-même subitement, sans être attendue ni voulue, en dépit de la volonté ; vous aurez les hallucinations de Nicolăi, et, si le patient n'a pas la raison très-ferme, vous aurez les visions d'un fou<sup>4</sup>.

L'image propre à l'illumination rimbaldienne, par sa brièveté et sa condensation, s'apparente donc à l'image du rêve. Aussi la deuxième « Veillée » peut-elle décrire le régime de l'image-illumination comme « un rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences » (R, 305). La formule retrouve celle de Taine, qui parlait de « rêve intense » et d'« hallucinations très-courtes ». Dans des termes similaires, Hervey de Saint-Denis écrivait du rêve :

Un capricieux enchaînement d'idées a jeté tout à coup sur elles [les réminiscences de la vie éveillée] une lueur rapide comme un éclair, et, cette lueur passée, elles se sont évanouies de nouveau, ainsi que les buissons perdus

---

<sup>1</sup> Sur l'imagerie des *Illuminations*, la brièveté des images et la question de la persistance rétinienne et de l'« après-image » chez Rimbaud (en particulier dans « Aube », « Départ », « Métropolitain », « Mystique »), voir A. Israel-Pelletier, *Rimbaud's Impressionist Poetics. Vision and Visuality*, op. cit. pp. 131-142.

<sup>2</sup> H. Taine, *De l'intelligence*, éd. citée, t. II, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibid.*

de la campagne qu'un instant la foudre illumine par une nuit d'orage, mais qui rentrent aussitôt dans l'obscurité<sup>1</sup>.

Cette description retrouve, jusque dans ses détails, la brève apparition nocturne dans la campagne que décrit « La peur » de Maupassant – en particulier dans sa comparaison avec les « buissons perdus (...) qui rentrent aussitôt dans l'obscurité ». À propos de la vision de Jacques dans *La Bête humaine*, le narrateur zolien parle de son côté d'une « apparition en coup de foudre ». Or, symétriquement, la métaphore – ou catachrèse – de l'*éclair* est un véritable lieu de la littérature scientifique sur le rêve au XIX<sup>e</sup> siècle. Outre Hervey, qu'on vient de citer, Victor Egger, par exemple, propose la comparaison suivante, qui à nouveau résonne avec l'apparition de Maupassant : « Si la nuit, un éclair illumine le paysage, je pourrai bien passer des minutes à décrire, c'est-à-dire à traduire en phrases, ce que l'éclair m'a fait voir en un instant »<sup>2</sup>. Dans les *Illuminations*, Rimbaud travaille précisément à produire une esthétique de la fulguration, qui associe lumière vive et instantanéité. En tant que lumière éphémère et éclat de foudre, l'« illumination » est d'abord une apparition, dont un exemple antérieur aux *Illuminations* elles-mêmes serait la description du surgissement du Christ dans « Nuit de l'enfer » : « Jésus marchait sur les eaux irritées. *La lanterne nous le montra* debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude... » (R, 256, nous soulignons). Cette « lanterne » peut-être interprétée soit comme une lanterne magique<sup>3</sup> – le corps de Jésus apparaissant alors projeté en contre-plongée sur un écran ou un mur, à la manière de la légende de Geneviève de Brabant et Gilbert le Mauvais dans *Combray*<sup>4</sup> –, soit comme une simple lanterne au sens de flambeau ou de lampe – comme dans

---

<sup>1</sup> M. J. L. Hervey de Saint Denis, *Les rêves et les moyens de les diriger*, op. cit., troisième partie, ch. IV : « Observations sur la part que prennent la mémoire et l'imagination dans la formation de nos rêves », p. 307.

<sup>2</sup> V. Egger, « La durée apparente des rêves », in *Revue philosophique*, t. XL, Paris, 1895, p. 54. Le rêve pose en ce sens un problème important à la science et à la philosophie de l'esprit : celui de la *rapidité* des processus de pensée. Le rêve de Maury sur la guillotine, toujours cité, sert souvent d'argument. Les polémiques sur ces questions sont vives. Outre le livre de Maury, voir notamment Briere de Boismont, *Des hallucinations* (3<sup>e</sup> éd. citée, pp. 256 sqq.), puis, à la fin du siècle, deux articles de V. Egger dans la *Revue philosophique* : « La durée apparente des rêves », déjà cité, et « Le moi des mourants » (t. LXII, 1896). Voir à ce propos D. Chaperon, « Hervey de Saint-Denis : projections intérieures », art. cit., pp. 89 et 93. La conférence de Bergson sur « Le rêve » (1901, publ. 1919) posera à nouveau cette question – et citera à son tour le célèbre rêve de Maury : *L'énergie spirituelle*, op. cit., pp. 105-106 et n. 1 p. 105.

<sup>3</sup> Sur la place de la lanterne magique et des dispositifs optiques chez Rimbaud, voir notamment J.-L. Steinmetz, « La lanterne magique des *Illuminations* », in *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990, pp. 59-72. Sur les dispositifs optiques de Rimbaud et la place du poète dans l'histoire de la visualité, voir surtout l'ouvrage déjà cité d'A. Israel-Pelletier, *Rimbaud's Impressionist Poetics. Vision and Visuality*, op. cit. : sur les appareils optiques, les techniques de vision et les « techniques de l'observateur » au sens de J. Crary (cité ci-dessus), voir en particulier pp. 130 et 144-147 ; voir également les réflexions sur le rapport de Rimbaud avec les dioramas et cosmoramas, pp. 126-128, avec la photographie, pp. 154-156, avec la camera obscura, p. 123.

<sup>4</sup> « On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et

« Métropolitain » où surgissent des « ... masques enlumines sous la lanterne fouettée par la nuit froide »<sup>1</sup>. Dans le cas du passage de « Nuit de l'enfer », il faudrait alors penser à une lampe-tempête brandie par le sujet lyrique ou l'un de ses compagnons apôtres (« nous ») au milieu de la fureur des flots, faisant ainsi apparaître pendant un très court instant le grand corps blanc à côté de la barque. Dans le passage cité de Zola, l'instrument qui fait surgir l'apparition est également une *lanterne*, mais cette fois au sens ferroviaire : le phare de la locomotive. Le narrateur parle de « l'éblouissement [du] gros œil rond » du train, « la lanterne d'avant, dont l'incendie troua la campagne, allumant au loin les rails d'une double ligne de flamme ». L'instrument d'optique désigne à chaque fois un certain mode de perception, et un certain mode d'existence de l'image. Mais alors que la « fantasmagorie » désigne souvent chez Rimbaud – en particulier dans « Nuit de l'enfer » – un ensemble de visions hallucinatoires (ainsi à nouveau dans « Métropolitain » : « l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; les crânes lumineux dans les plans de pois – et les autres fantasmagories [...] »<sup>2</sup>), le mot de « lanterne » semble renvoyer à une vision brève et sidérante, éclat de lumière qui ne relève pas nécessairement de l'hallucination et qu'on appellera plutôt « illumination »<sup>3</sup>. On peut penser également à la cinquième section de « Mauvais sang » : « Dans les villes la boue m'apparaissait soudain rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine<sup>4</sup> (...) et je voyais une mer de flammes et de fumée au ciel » (R, 250, nous soulignons). À nouveau ici, l'évocation d'un dispositif optique particulier construit un certain être de l'image, et un mode de perception qui est proprement une illumination : « ... et à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres » (*ibid.*). L'illumination est donc avant tout l'apparition d'une image, voire d'un simple éclat de lumière (le « rayon blanc » qui rature le paysage dans « Les ponts »). La lumière éclatante apparaît en particulier dans deux poèmes en prose – « Dévotion » et « Métropolitain » – qui emploient le même adjectif « enlumine » : « Ce

---

maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » : *Du côté de chez Swann* (1913), in *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1987-1989).

<sup>1</sup> R, 309, nous soulignons. Sur l'ambiguïté du mot « lanterne » dans ce passage, voir notamment J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Sur cette dimension du mot et du titre « Illumination », voir notamment M. Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 206.

<sup>4</sup> La comparaison était déjà employée par Rimbaud dans *Les Déserts de l'amour*, où figure une autre de ces « illuminations » au sens premier : « [je] me traînai avec elle parmi les tapis sans lumière. La lampe de la famille rougissait l'une après l'autre les chambres voisines. Alors la femme disparut » (R, 192-193). Cette *disparition* (« la femme disparut ») montre bien la dimension d'« illumination » de cette vision : ce n'est qu'un éclair, une image instantanée. (Voir *a contrario* « Les étrennes des orphelins » de 1870 : « La chambre des parents est bien vide, aujourd'hui : / *Aucun reflet vermeil sous la porte n'a lui* » (vv. 69-70 : R, 17, nous soulignons.)

soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge » (« Dévotion ») ; « Lève la tête : ce pont de bois, arqué ; les derniers potagers de Samarie ; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide » (« Métropolitain »). Impossible de déterminer avec certitude si l'épithète est à prendre littéralement, dans le sens de *vivement coloré*, ou dans l'acception des historiens de l'art, renvoyant à la gravure, à l'art du manuscrit orné, à l'*enluminure* comme pratique de la lettre peinte ou de la miniature – ce qui nous renverrait au projet des « painted plates » évoqué par Verlaine<sup>1</sup>. Il n'y a pas à choisir car, comme dans de nombreuses autres *Illuminations* (« Après le déluge », « Mystique », « Nocturne vulgaire »...), le texte est précisément construit de manière qu'on ne puisse trancher entre les deux options, soit description d'un paysage soit description d'une œuvre picturale.

Bien souvent cependant, la proximité que nous avons indiquée entre illumination et image onirique rapproche décisivement la première du fonctionnement hallucinatoire. Dans le chapitre VI de son traité, chapitre qui est justement intitulé « Des analogies du rêve et de l'aliénation mentale », Alfred Maury écrit au sujet des hallucinations des fous :

Si à [une] première hallucination en succède promptement une seconde, si les images imaginaires se suivent à court intervalle, que les sons chuchotés à l'oreille de l'aliéné soient rapprochés et incessants, oh ! alors, les idées qui naissent de cette série d'hallucinations se succèdent avec une extrême rapidité elles semblent par là s'engendrer l'une l'autre, et produisent nécessairement une complète incohérence de pensée et de langage<sup>2</sup>.

Le fou est aux prises avec un pullulement d'images qui se succèdent au point de s'enchaîner et par là de sembler, fallacieusement, faire « système » (pour reprendre le mot de Rimbaud). Le texte de Maury tente même de convier l'effet de cet effondrement d'une logique au profit d'une autre par une écriture mimétique de la vitesse et de la surprise : « oh ! alors... ». Sa description des hallucinations de l'aliéné, qui « se suivent à court intervalle (...) et semblent par là s'engendrer l'une l'autre », semble suivre de près l'élucidation par Lucrèce du fonctionnement du rêve et ses *phantasmata*<sup>3</sup> au quatrième livre du *De rerum natura* :

Quod superest, non est mirum simulacra moueri ;  
bracchiaque in numerum iactare et cetera membra ;  
Nam fit ut in somnis facere hoc uideatur imago ;  
quippe ubi prima perit alioque est altera nata

<sup>1</sup> Verlaine écrit à C. Sivry en 1878 avoir « relu “Illuminations” (*painted plates*) du Sieur que tu sais » – et on lit dans la préface qu'il rédigea pour la première édition des *Illuminations* en 1886 : « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, – *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit » (P. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 631).

<sup>2</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, op. cit., p. 113.

<sup>3</sup> *Phantasmata* est en grec le pluriel de *phantasma*, qui a donné « fantôme » aussi bien que « fantasma ».

inde statu, prior hic gestum mutasse uidetur.  
Scilicet id fieri celeri ratione putandumst :  
tanta est mobilitas et rerum copia tanta,  
tantaque sensibili quouis est tempore in uno  
copia particularum, ut possit suppeditare.

(Il n'est pas étonnant que les images se meuvent,  
lancent les bras et tous les membres en cadence  
comme elles paraissent le faire au sein des rêves :  
à peine l'une a-t-elle disparu qu'une autre est déjà née  
dans une autre attitude et la première semble changer la sienne.  
Il faut certes penser que tout cela est rapide.  
Si prompts et si nombreux sont les simulacres des choses,  
si grand est le nombre, en un seul instant perceptible,  
de leurs minces composants qu'ils pourvoient ces visions<sup>1</sup>)

On voit donc que folie et rêve ont en commun un fonctionnement de type cinématographique ou pré-cinématographique, dans lequel une image en remplace une autre de manière suffisamment rapide pour donner l'illusion d'une continuité et donc d'une unité de mouvement. Les hallucinations du fou comme les hallucinations hypnagogiques, et comme à leur tour les images oniriques, « se succèdent avec une extrême rapidité », selon l'expression de Maury. Aussi pourrait-on les appeler également des « illuminations », tant elles rappellent le « rêve intense et rapide » de la deuxième « Veillée ».

L'image onirique est donc dangereusement proche de la folie, si l'on en croit Maury ou encore Moreau de Tours, qui écrivait à propos des visions hypnagogiques : « Plus j'approfondis ce singulier état de demi-sommeil, plus je suis porté à le regarder comme le type de celui que l'on est convenu d'appeler *délire*, *aliénation mentale*, etc. »<sup>2</sup>. Hoffmann les décrivait déjà dans un de ses contes (*La maison déserte*) comme un « égarement d'idées » : « ... je vis, non pas en rêve, mais plutôt dans cet égarement d'idées qui précède le sommeil, je vis distinctement se dessiner à mes yeux... »<sup>3</sup>. Un tel *égarement* fonctionne chez Rimbaud comme un adjuvant de la poésie, en ce qu'il fait partie des moyens permettant d'atteindre le « dérèglement » annoncé dans la lettre du 15 mai 1871. En ce sens, le travail sur les visions hypnagogiques qui est décrit dans les *Illuminations* mentionnées plus haut pourrait être considéré comme une propédeutique – un exercice : *askèsis* – à

---

<sup>1</sup> Lucrèce, *De la nature*, IV, vv. 768 *sqq.*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993, rééd. GF-Flammarion, 1997 et 1998, p. 285.

<sup>2</sup> J. Moreau (de Tours), *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>3</sup> E. T. A. Hoffmann, « La maison déserte », in *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, trad. Loève-Weimars, Paris, Béthune et Plon, 1836, p. 16.

l'écriture de la folie que constitue le traitement poétique de l'hallucination proprement dite. Dans le corpus rimbaldien, c'est « Délires, II » qui constitue la description la plus détaillée d'un tel travail.

## II. A. 2. c. Rimbaud halluciné : le poète artificier et montreur d'ombres

Les perturbations, les anxiétés, les  
dépravations, la mort, les exceptions dans  
l'ordre physique ou moral, l'esprit de  
négation, les abrutissements, les hallucinations  
servies par la volonté (...).

(Isidore Ducasse)<sup>1</sup>

Dès 1871, plusieurs textes de Rimbaud, en prose et en vers, interrogent donc les moyens de la poésie du point de vue de l'hallucination volontaire – ce qu'on pourrait appeler, en reprenant la formule d'Isidore Ducasse dans l'aphorisme des *Poésies* cité ci-dessus, les « hallucinations servies par la volonté ». Il s'agit donc d'inventer des méthodes pour que surgissent, à volonté, les images hallucinatoires. En ce sens, le travail sur soi rimbaldien n'est pas si éloigné des techniques du corps « décadentes » inventées par des Esseintes quelques années plus tard : « Le tout est de savoir s'y

---

<sup>1</sup> I. Ducasse, *Poésies I*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2001, p. 354.

prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination (...) »<sup>1</sup>.

Quelques dizaines d'années avant que Rimbaud n'écrive *Une saison en enfer*, un patient de Voisin, « monomaniacal halluciné », déclarait : « Je puis me donner à volonté une foule d'hallucinations »<sup>2</sup>. Ainsi, précisait-il, « à ma volonté, j'évoque la représentation d'une personne que je connais, d'un paysage quelconque, que je l'aie vu ou non ; d'une armée rangée en bataille, etc. ». Ce que décrit ici ce patient, ce sont à la lettre des « fêtes à volonté et solitaires », pour reprendre une expression célèbre de Mallarmé<sup>3</sup> : dans cette pyrotechnie de la vision, en effet, l'hallucination et la poésie se rapprochent de manière troublante. L'affinité entre folie hallucinatoire et production poétique rapproche donc le poète de l'halluciné, du moins de ceux des hallucinés qui sont à même de se donner ces « fêtes » solitaires<sup>4</sup>. Pour Brierre de Boismont aussi, l'intensité dans la puissance d'imagination qu'il est nécessaire à l'écrivain d'atteindre pour créer met ce dernier dans un état de quasi-hallucination<sup>5</sup>.

L'hallucination poétique est donc induite par le sujet sur lui-même. Il faut insister sur ce paradoxe rimbaldien : l'hallucination, qui est le type par excellence de l'« involontaire » pour la médecine et la psychologie du XIX<sup>e</sup> siècle, devient chez notre poète affaire de volonté. En cela Rimbaud semble anticiper les problématiques psychopathologiques de la fin du siècle autour de la question des « hallucinations volontaires », pour reprendre le titre d'une thèse de médecine de 1899<sup>6</sup>. Il est vrai que Taine étudiait déjà les hallucinations auto-induites<sup>1</sup>. Et Maury, méditant sur la

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, ch. II, éd. D. Grojnowski citée, p. 60.

<sup>2</sup> Cité par Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, op. cit., pp. 333-334. La citation suivante est à la page 334.

<sup>3</sup> S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 67.

<sup>4</sup> Voir à ce propos les remarques de J.-L. Cabanès sur Rimbaud dans *Le négatif. Essai sur la représentation au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 288-289. J.-L. Steinmetz le souligne également : « Quelqu'un qui s'habitue à l'hallucination en a l'usage » (« Rimbaud et l'hallucination », in O. Bivort, éd., *Rimbaud poéticien*, op. cit. [pp. 151-159], p. 156). Sur Rimbaud et l'hallucination, voir les analyses décisives de A. Israel-Pelletier dans *Rimbaud's Impressionist Poetics. Vision and Visuality*, op. cit., ch. « Vision, Visuality and Affect », pp. 121-152 (en particulier aux pages 115-116, 126-129 et 146-147).

<sup>5</sup> A. Brierre de Boismont, *Des hallucinations*, éd. citée, pp. 462-465, à propos de Balzac. À rapprocher de ce que Taine dit du même Balzac (*Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1880, pp. 76 et 77). Le rapport entre imagination et hallucination chez les écrivains est un passage obligé des études des aliénistes : voir notamment à ce propos P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, op. cit., pp. 164-207.

<sup>6</sup> P. Dheur, *Les hallucinations volontaires*, op. cit. Cette expression n'est pas nouvelle, cependant, et on la trouve en particulier dans la discussion sur l'hallucination qui eut lieu en 1855 à la Société médico-psychologique, discussion qui est sans doute le document le plus important sur l'histoire de la pensée aliéniste des hallucinations au XIX<sup>e</sup> siècle (voir à ce propos l'article célèbre d'H. Ey, « La discussion de 1855 à la Société médico-psychologique sur l'hallucination et l'état actuel du problème de l'activité hallucinatoire », in *AMP*, vol. de 1935, n° 1, pp. 584-613). – Brierre de Boismont étudiait quant à lui les « hallucinations compatibles avec la raison » (*Des hallucinations*, op.



puissance de la suggestion et de l'auto-suggestion, écrivait que « le magnétisé est *l'artisan* de ses propres hallucinations »<sup>2</sup>. Tout se passe comme si, dans le magnétisme, les hallucinations provoquées ne l'étaient pas seulement par le magnétiseur, mais aussi bien par le magnétisé lui-même, ce dernier projetant en quelque sorte à l'intérieur de lui-même une formidable lanterne magique ou fantasmagorie – et Atsushi Yamazaki a raison de parler à propos de Maury d'une « conception du magnétisme comme fantasmagorie induite »<sup>3</sup>. Il y a à la fois illusion au sens technique (philosophique ou médical) et illusion au sens de l'illusionnisme forain, comme une prestidigitation<sup>4</sup> jouée sur soi-même<sup>5</sup>. Le poète rimbaldien pourrait alors être lu comme l'agent d'une sorte d'auto-hypnotisme<sup>6</sup>. Comme l'écrivait déjà Baudelaire, citant le musicien Auguste Barbereau : « Les grands poètes (...) parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, *magnétiseur et somnambule* »<sup>7</sup>.

« Délires, II » fonctionne comme le carnet d'un tel auto-hypnotisme<sup>8</sup>. Il faut tout d'abord remarquer que le surgissement des images dans cette section d'*Une saison en enfer* relève en fait moins souvent de l'hallucination que de l'*illusion*<sup>9</sup>, si on reprend les catégories dégagées par

*cit.*, 2<sup>e</sup> éd. 1852, p. 11), et Taine les « hallucinations progressives avec intégrité de la raison » (*De l'intelligence, op. cit.*, t. I, « Note II », pp. 396-399). Sur Rimbaud et la pensée aliéniste de l'hallucination, voir l'article de B.-P. Robert, « Rimbaud lecteur de Briere de Boismont et de Taine ? » (art. cit.), T. James, *Vies secondes, op. cit.*, p. 254, n. 1 et J. Bienvenu, « Rimbaud, Taine et le dérèglement de tous les sens », in *Ps*, n° 20, déc. 2004, pp. 16-19. Sur la question de l'hallucination volontaire et des rapports entre art et médecine à l'époque, voir l'important article de Rae Beth Gordon, « Les pathologies de la vue et du mouvement dans les films de Méliès » (art. cit.). Sur les hallucinations volontaires, outre la thèse du Dr Dheur, voir les problématiques développées par Binet, *op. cit.* (voir L. le Sonn, « Le prisme des hallucinations : les débuts d'expérimentateur d'Alfred Binet à la Salpêtrière et à Sainte-Anne », in *Recherches & éducations*, n° 10, 2014, pp. 235-245).

<sup>1</sup> Voir en particulier *De l'intelligence, op. cit.*, t. I, pp. 85-88.

<sup>2</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves, op. cit.*, p. 286, nous soulignons.

<sup>3</sup> A. Yamazaki, « L'inscription d'un débat séculaire : le magnétisme dans *Bouvard et Pécuchet* », *loc. cit.*, non paginé.

<sup>4</sup> Le livre d'Y. Vadé consacré à « écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud » (*L'enchantement littéraire*, Paris, Gallimard, 1990) comporte un chapitre important sur Rimbaud (pp. 440-461), mais l'auteur n'y aborde pas la question de la magie de foire chez notre poète.

<sup>5</sup> Baudelaire parlait déjà de « fantasmagorie *intérieure* », non à propos du magnétisme comme chez Maury, mais à propos du hachisch, dans « Le théâtre de Séraphin » : « Lorsque je pus enfin sortir de ce caveau de ténèbres glacées et que, la fantasmagorie intérieure se dissipant, je fus rendu à moi-même, j'éprouvai une lassitude (...) » (« Le poème du hachisch, III », in *Les Paradis artificiels*, éd. Steinmetz citée, p. 121).

<sup>6</sup> Les similitudes entre spectacle forain et magnétisme ont été notées en particulier par deux historiennes du cinéma, A.-M. Quévrain et M.-G. Charconnet-Méliès, dans leur article « Méliès et Freud : un avenir pour les marchands d'illusions » (in *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klicksiek, 1984) : les auteurs de cet article soulignent ainsi « l'étroite parenté qui lie les séances d'hypnose et les tours des illusionnistes » (p. 227) ; voir aussi R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, ch. II.

<sup>7</sup> C. Baudelaire, *Du vin et du hachisch*, éd. citée, pp. 86-87, nous soulignons.

<sup>8</sup> La bibliographie sur « Délires, II » est très vaste. Voir notre bibliographie de fin de volume. Spécifiquement sur la question de l'hallucination, outre les études de P. Brunel déjà citées, voir le récent article de J.-L. Steinmetz, « Rimbaud et l'hallucination », art. cit.

<sup>9</sup> Sur les *illusions* rimbaldiennes, voir notamment M. Milner, *L'imaginaire des drogues, op. cit.*, p. 157.

Esquirol (et faisant autorité tout au long du siècle<sup>1</sup>). L'hallucination est une perception *sans objet extérieur*<sup>2</sup>, c'est-à-dire – selon la reformulation que donnera Henri Ey au XX<sup>e</sup> siècle, une perception sans objet à percevoir<sup>3</sup>. L'illusion, elle, n'est pas sans objet : le terme désigne un cas de délire dans lequel un objet, existant bel et bien, est pris pour un autre<sup>4</sup>. Posée d'abord par Esquirol, cette opposition cardinale reste très importante tout au long XIX<sup>e</sup> siècle ; Moreau de Tours, Briere de Boismont et d'autres, proposent des distinctions plus précises et plus fines, mais ne modifient pas fondamentalement cette double définition. La formule de l'illusion pourrait être l'expression de Rabelais, devenue proverbe : prendre des vessies pour des lanternes. L'illusion désigne en effet le fait de percevoir autre chose (Rimbaud dit : « à la place de ») que l'objet extérieur présent devant soi ; c'est le mal dont est affecté Don Quichotte : un moulin devient ainsi un géant, un troupeau de brebis une armée de Sarrasins, ou des outres de vin de dangereux ennemis à pourfendre. L'illusion est en ce sens un laboratoire de la fiction : elle substitue à l'objet un autre objet, elle traverse le chant de la perception en y introduisant la fente du désir. « Je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine » (R, 265). À Marseille, le 15 janvier 1928, Walter Benjamin notera, au sujet du hachisch : « Je peux faire de la maison de Goethe l'opéra de Londres »<sup>5</sup>. Charles Richet met l'accent sur cet auto-engendrement des images à partir de la perception : « Chaque sensation fait aussitôt naître une pensée folle, ou plutôt un millier de pensées folles ». Richet insiste sur la catégorie de l'illusion (par opposition à l'hallucination) : « L'illusion suppose une sensation vraie dont la perception est exagérée ou fautive, tandis que l'hallucination arrive spontanément sans qu'une sensation préalable soit nécessaire pour l'éveiller. Or, dans le hachisch, les sensations sont tellement exagérées qu'elles donnent lieu à des illusions innombrables »<sup>6</sup>. Ce sont bien là des « illusions » au sens d'Esquirol – et la prolifération des illusions est un grand *topos* de la littérature

<sup>1</sup> Comme le rappelle notamment G. Lazorthes (*Des hallucinations*, Paris, Masson, 1996, p. 2), ces catégories esquiroliennes continuent de faire autorité, même après le tournant organiciste et en grande partie anti-esquirolien du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir également V. Barras, « Narration et hallucination », communication citée.

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 159 et surtout 203. Voir tout le chapitre « Des hallucinations » (publié pour la première fois en 1817), pp. 159-201, ainsi que « Des illusions chez les aliénés (erreurs des sens) », pp. 202-224.

<sup>3</sup> H. Ey, *Traité des hallucinations*, Paris, Masson, 1973, p. 47.

<sup>4</sup> Esquirol, *op. cit.*, t. I, pp. 202-224. Sur cette opposition entre illusion et hallucination dans le texte de « Délires, II », voir notamment M. Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 413-414.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Sur le hachisch*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 23. Benjamin ajoute « Je peux y lire toute l'histoire du monde » : peut-être s'agit-il là d'un souvenir de « Vies, III » dans les *Illuminations* (« Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire. À quelque fête de nuit dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres », etc.).

<sup>6</sup> C. Richet, *op. cit.*, p. 130.

sur le hachisch. Moreau de Tours insiste lui aussi sur ces *substitutions* que sont les tours de passe-passe de l'illusion :

On sent très positivement que deux phénomènes distincts se passent dans notre entendement :

1. On a vu, on a entendu, nettement et distinctement, comme cela arrive dans l'état ordinaire ;
2. Puis tout aussitôt, par suite de certains points d'analogie qui nous sont connus ou qui nous échappent, *l'image d'un autre objet, la sensation d'un autre bruit ou d'un autre son* se trouvent éveillés en nous<sup>1</sup>.

Origine de la fiction, les images illusoires peuvent donc devenir le matériau de visions travaillées. Les hallucinés volontaires construisent tout un protocole expérimental destiné à faire jaillir un autre objet *en lieu et place* de l'objet perçu – ainsi un patient de Moreau de Tours explique-t-il à son médecin qu'« en fixant un objet quelconque, [il peut] le transformer presque à volonté en un objet quelconque : *par exemple, à la place d'un arbre, voir une maison et vice versa* »<sup>2</sup>. Ce laboratoire implique un travail, et la construction de l'illusion est décrite par Rimbaud comme une technique de soi : « Je *m'habituai* à l'hallucination simple »<sup>3</sup>, affirme l'autobiographie poétique de « Délires, II » (R, 265), et les brouillons précisent quelques lignes plus loin : « un mois de cet *exercice* » (R, 285). Ce dernier mot, qui renvoie à l'ascèse (*askèsis*), nous fait retrouver la figure de l'anachorète.

Cependant, la séparation entre illusion et hallucination, claire en théorie, n'est pas toujours facile à déterminer en pratique<sup>4</sup>, et fait d'ailleurs l'objet de polémiques à l'époque<sup>1</sup>. Vers la fin du

---

<sup>1</sup> J. Moreau (de Tours), *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>2</sup> Observation inédite du Dr J. Moreau (de Tours), citée in P. Dheur, *Les hallucinations volontaires*, *op. cit.*, p. 118, nous soulignons (R. L.-G.).

<sup>3</sup> Dans le contexte surréaliste, Aragon proposera une réécriture de ces paragraphes de l'« Alchimie du verbe » dans *Anicet ou le panorama, roman* : « Paris devint pour moi un beau jeu de constructions. J'inventai une sorte d'Agence Cook bouffonne qui cherchait vainement à se reconnaître, un guide en main, dans ce dédale d'époques et de lieux où je me mouvais avec aisance. (...) L'Obélisque fit pousser le Sahara place de la Concorde, tandis que des galères voguaient sur les toits du Ministère de la Marine (...) » (éd. cit., p. 29). Déjà quelques pages auparavant, le personnage d'Arthur disait (*ibid.*, p. 27) : « Songez à ce qu'est Paris pour un garçon de seize ans qui sait s'émerveiller de tout et de mille manières. Dès la gare, je me sentis transporté : ce mouvement, les maisons chargées de la perspective, cette façon orientale d'écrire CAFE au fronton des palais (...) Il y avait peu d'apparence que je me lassasse jamais d'un décor, varié sans cesse par les quelques méthodes de contemplation que je possédais ». *Posséder* est un verbe rimbaldien : on pense à l'idée de « posséder la vérité dans une âme et un corps », ainsi qu'à l'affirmation « j'ai tous les talents » – c'est toujours le bonimenteur expert en hallucinations et montreur de lanterne qui parle. Les allusions orientalistes – le « Sahara place de la Concorde » ainsi que la « façon orientale d'écrire CAFE » – rappellent l'aptitude acquise à « voir une mosquée » en lieu et place d'une « usine » ; enfin, le syntagme « fronton des palais » est emprunté à la deuxième phrase d'« Aube ».

<sup>4</sup> Voir notamment M. Milner, « Drogues, hallucinations et décadence », in P. Tortonese et D. Pesenti-Compagnoni (éds.), *Les arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 51. La confusion entre hallucination et illusion est fréquente – par exemple chez Baudelaire : « C'est alors que commencent les hallucinations. Les objets extérieurs prennent

siècle, la distinction entre illusion et hallucination devient de moins en moins nette, notamment parce que l'opposition entre hallucination et perception se fait elle aussi trouble, en particulier après Taine. Mais l'opposition tranchée entre illusion et hallucination est plus problématique encore au point de vue littéraire : pour faire le départ entre les deux, il faudrait pouvoir poser la « réalité » à côté du texte, et comparer alors les perceptions sans objets et les transformations des objets par la perception, ce qui est évidemment impossible, et dépourvu de sens. La « mosquée à la place d'une usine » semble relever de l'illusion, mais immédiatement cette distinction entre illusion et hallucination est brouillée par le texte : « une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ». Baillarger parle de deux malades qui, « aussitôt qu'elles fixaient un objet pendant le jour, le voyaient au bout d'un moment se transformer en une tête d'homme ou d'animal, avec des yeux brillants et mobiles »<sup>2</sup> : la frontière entre illusion et hallucination se trouve brouillée, voire effacée. La perception devient le matériau d'un surgissement hallucinatoire, en accord avec la formule déjà commentée de « Jeunesse, IV », « Ta mémoire et tes sens ne seront *que la nourriture* de ton impulsion créatrice ».

Certes la suite du texte d'« Alchimie du verbe » opère plus nettement un virage vers l'hallucination (Moreau notait justement, dans la section « Des illusions » de son traité, qu'« on se prend à être le jouet *d'abord de simples illusions, puis bientôt de véritables hallucinations* qui sont comme les bruits lointains, les premières lueurs qui nous arrivent du monde imaginaire et fantastique »<sup>3</sup>) : « je voyais très franchement (...) les monstres, les mystères » (de même, « Adieu » présente très nettement un exemple d'hallucination : « Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin... » : R, 279). Cependant, à nouveau, plus que l'opposition entre hallucination et illusion, ce qui compte est ici le fonctionnement des associations sauvages entre sensations, idées et mots<sup>4</sup>. Une telle association est, pour l'aliénisme, le propre des fous : c'est par exemple ainsi que ces derniers sont décrits par le « narrateur » des cinq premières pages du traité d'Esquirol, *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, narrateur qui se présente comme aliéniste mais qui tient aussi du guide de musée aussi bien que du montreur d'ours.

---

lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment. Puis arrivent les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées » (*Les Paradis artificiels*, éd. Steinmetz citée, p. 121)

<sup>1</sup> Polémiques retracées dans l'ouvrage de Tony James, *Vies secondes*, *op. cit.*, pp. 73-78 et 148-154. On se référera aussi à la critique d'Esquirol par P. Dheur dans *Les hallucinations volontaires*, *op. cit.*, pp. 77 *sqq.*

<sup>2</sup> Cité par P. Dheur, *op. cit.*, p. 79.

<sup>3</sup> J. Moreau (de Tours), *op. cit.*, p. 147.

<sup>4</sup> Nous reviendrons sur le rapport entre mots et hallucinations dans notre chapitre suivant.

Le poète rimbaldien se met ainsi en scène comme un montreur d'images, capable de les convoquer et de les révoquer, dans un déploiement vertigineux que « Veillées, III » appelle « puits des magies » (R, 305). Ce qui compte est l'aptitude à faire venir l'image et la produire à la vue, puis à la déformer avant de la révoquer. Le poète est le maître de l'apparition et de la disparition de l'image, autrement dit un spécialiste de l'optique. Aragon se souviendra de ces techniques optiques de l'hallucination poétique rimbaldiennes lorsqu'il fera du personnage d'Arthur, dans *Anicet*, un adepte de l'altération de la vision :

J'utilisai le trajet à m'accoutumer à regarder le monde au ras du sol, ce qui me permit de me faire une idée des représentations qu'en ont les animaux de basse taille. Puis je m'avisai qu'à l'inverse de mon passe-temps habituel rien n'était plus aisé que de reporter sur plusieurs plans ce qu'on voit sur un seul : il suffit de fixer obliquement ce qu'on veut dissocier au lieu de le regarder de champ. J'appliquai immédiatement ce procédé pour éloigner de ma figure les bottes du voyageur assis au-dessus de moi. Dans l'enthousiasme de ces exercices, je scandai mentalement, au bruit rythmé du train sur le ballast, des poèmes (...) <sup>1</sup>.

C'est ainsi que, dans « Nocturne vulgaire » par exemple, le traitement de l'image se fait par une technique purement optique – et non onirique, semble-t-il, contrairement à ce que veut une tradition critique<sup>2</sup> – de vision : le sujet percevant construit sa perspective en plaçant son corps dans un point optiquement déterminé (« je suis descendu dans ce carrosse »), où l'image va pouvoir subir un traitement contrôlé : les « glaces convexes » et le « défaut en haut de la glace de droite » opèrent des transformations ou plutôt des altérations de l'image, cette dernière se déforme par une torsion

---

<sup>1</sup> L. Aragon, *Anicet ou le panorama, roman, op. cit.*, p. 27. On trouve ici à nouveau les ingrédients de « Délires, II » : l'idée de modification d'une habitude (le personnage d'Arthur dit ici « m'accoutumer » qui renvoie à la formule d'*Une saison en enfer*, « je m'habituais à l'hallucination simple »), celle d'*étude* (« ce fut d'abord une étude... » devient ici « dans l'enthousiasme de ces exercices... », ce dernier terme apparaissant comme on l'a vu dans les brouillons de « Délires, II » : « Un mois de cet exercice »).

<sup>2</sup> L'analyse de J.-P. Richard parlait d'une *illumination* qui « se développ[e] selon la pure logique des rêves », « l'une des illuminations les moins rationnelles, les plus véritablement livrées aux fantaisies du rêve » (« Rimbaud et la poésie du devenir », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 236) ; même idée chez S. Sacchi (*Études sur les Illuminations de Rimbaud*, éd. O. Bivort, A. Guyaux et M. Matucci, Paris, P. U. P. S., 2002, p. 38). Moins économe en termes d'hypothèses, Albert Py veut que ce poème soit le résultat d'une prise de hachisch (*Illuminations*, éd. A. Py, Genève, Droz, 1967, p. 162) ; c'est reprendre en la détournant une tradition critique remontant à Delahaye, qui voyait quant à lui dans le poème une vision due à l'alcool (*Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, A. Messein, 1927, p. 106). A. Henry est un de ceux qui ont critiqué ces interprétations (*Contributions à la lecture de Rimbaud, op. cit.*, p. 109 : voir les pp. 103-113 sur ce poème). Sur « Nocturne vulgaire », voir également : W. Fowlie, *Rimbaud*, Chicago, Chicago U. P., 1965, pp. 175-180 ; A. Kittang, *Discours et jeu, op. cit.*, pp. 247-250 et 307-310 ; J.-P. Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, P. U. F., 1980, pp. 266-269 ; A. Raybaud, *Fabriques d'Illuminations, op. cit.*, pp. 56-62 et P. Brunel, *Éclats de la violence, op. cit.*, pp. 429-439.

qui la déchiquète<sup>1</sup> en objets partiels – « tournoient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins » – avant de disparaître : « Un vert et un bleu très foncés envahissent l’image ».

La vitre se fait écran, et le poète y projette des visions fantastiques. Steve Murphy a montré<sup>2</sup> qu’à ce « défaut » de la « glace de droite » répondent les « bouillons » du poème de 1872, « Mémoire » (« Eh ! l’humide carreau tend ses bouillons limpides ! »), tous deux fonctionnant comme une mise à mal de l’image. S. Murphy cite à ce propos un passage de l’incipit de *La Porte étroite* de Gide : certaines vitres, explique le narrateur du récit, « ont des défauts que nos parents appellent des “bouillons” ; l’arbre que l’on regarde au travers se dégingande ; le facteur, en passant devant, prend une bosse brusquement ». L’adverbe « brusquement » indique la vivacité de l’apparition de la vision, et l’expression « prendre une bosse » consonne avec les défigurations rimbaldiennes des images : chez Rimbaud l’altération de l’image est toujours en même temps une mise à mal du corps. La vitre inégale dé-forme la forme du corps, met à jour une plasticité inconnue et inquiétante, fonctionne comme laboratoire du monstrueux. Étymologiquement, le monstrueux est ce qui fait l’objet d’un regard et d’une désignation : or le poète est bien ici un *montreur*. Retraçant l’histoire de la lanterne magique, Jackie Pigeaud rappelle son lien avec la métamorphose et les monstres :

Le père Kircher s’intéresse, lui aussi, à la métamorphose qu’il réduit d’abord à la grimace. (...) Il suffit à la transformation d’utiliser la déformation. On jouera alors avec des miroirs. On peut se faire un visage de rhinocéros cornu, une face de chèvre, se contempler sous la forme d’un satyre, laid, cornu, rugueux, riant de toute sa bouche ouverte, le visage rouge en plus et incendié de l’ivrogne si l’on sait glisser une feuille rouge<sup>3</sup>.

Il s’agit d’« apprivoiser le monstrueux dans un miroir »<sup>4</sup>. Autrement dit d’utiliser tous les *trucages*, au sens cinématographique (ou pré-cinématographique), pour altérer les images de manière contrôlée, c’est-à-dire selon une *technique*, que le père Kircher appelle « invention » et qui consiste en l’utilisation savante de miroirs courbes : « En un mot, il n’est monstre si laid sous la forme duquel tu ne puisses te contempler dans un miroir, grâce à une invention de ce genre »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> B. Claisse souligne lui aussi cet aspect, parlant de « bribes éparses, saisies au vol et détachées de tout référent », dans son article « De la *source de soie* (“Nocturne Vulgaire”) à la *soie des mers* (“Barbare”) : le mot de la fin ? », in *Ps*, n° 16, mai 2000 (pp. 101-125), p. 111.

<sup>2</sup> S. Murphy, *Le premier Rimbaud et l’apprentissage de la subversion*, Paris et Lyon, C. N. R. S. et P. U. de Lyon, 1990, p. 134, n. 7.

<sup>3</sup> J. Pigeaud, « Délires de métamorphose », in *Gesnerus*, n° 63, 2006, pp. 87-88.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> A. Kircher, cité in J. Pigeaud, art. cit.

Si le laboratoire de la poésie consiste en une production d'images, en leur défiguration et finalement en leur récusation (Jean-Marie Gleize insiste sur ce dernier point au sujet de « Nocturne vulgaire » : tout s'abîme dans le « vert et le bleu très foncés » de sorte que, finalement, le poème « ne décrit rien », « *pas même [...] un complexe hallucinatoire* »<sup>1</sup>). Le laboratoire poétique devient une mise en scène de la puissance du poète sur les images : le poète, comme le fou, se fait « alchimiste de l'image »<sup>2</sup>. Le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer », « maître en fantasmagories », est bien un saltimbanque<sup>3</sup> (déjà on lisait dans « L'éclair » : « nous existerons en nous amusant, [...] saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, – prêtre ! »), haranguant devant sa baraque les lecteurs-spectateurs. Montreur forain, il est un spécialiste de la parole aussi bien que des images : il désigne du doigt ses projections fantastiques dont son boniment vante en même temps les prestiges. Lanternes et fantasmagories appartiennent en effet au monde du théâtre de foire, c'est-à-dire du théâtre mobile, ce qui explique l'importance qu'y prend le boniment, oral (comme dans *La lanterne magique* de Théodore de Banville<sup>4</sup>) et écrit (les affiches<sup>5</sup>). Le poète est un bonimenteur et un montreur d'ombres. Prestidigitateur<sup>6</sup>, maître du spectacle et de la lanterne, le sujet lyrique artiste de « Nuit de l'enfer » est un nouvel Ursus. Le personnage de *L'Homme qui rit*, spécialiste de

<sup>1</sup> J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 102, nous soulignons.

<sup>2</sup> Nous reprenons ici le titre de l'article de J. Roirand, « Le fou, l'alchimiste de l'image », in C. Brochard et E. Pinon (éds.), *La folie. Création ou destruction ?*, Rennes, P. U. R., 2010, pp. 101-113. L'article montre de manière intéressante comment le fou fonctionne souvent en littérature comme maître de l'image : emporté par un « plaisir optique » (p. 106), il se métamorphose en « "faiseur d'images" afin de montrer le trouble imperceptible à l'œil nu » (p. 102) et justifier ses visions fantastiques.

<sup>3</sup> Voir le livre de J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, rééd. revue Paris, Gallimard, 2004. Sur les enjeux de la représentation du sujet lyrique en saltimbanque chez Rimbaud, voir notamment A. Kittang, *Discours et jeu*, op. cit., ch. « Le Moi-Bouffon », pp. 160-180 ainsi que la Conclusion du livre (pp. 333-344), qui se réfère à Bakhtine.

<sup>4</sup> On peut penser en particulier à l'avant-propos sans titre de ce texte : « Trahi, deri, traderi, dère ; la, la, la, traderi, tradère ! Demandez la Curiosité ! Faites monter chez vous la belle Lanterne Magique ; il ne vous en coûtera pas plus que cinquante-cinq sols » (Banville, *La Lanterne magique. Tableaux rapides*, in *Petites Études*, Paris, G. Charpentier, 1883, pp. 2 sq. ; les citations qui suivent sont à la page suivante). Le scripteur-orateur se présente comme opérateur de machine optique, projectionniste – avant la lettre – d'un texte qui serait *lui-même* lanterne magique : « Attachez un drap blanc sur votre mur, et cependant appelez-moi par la fenêtre, et mettez-vous en rang bien sagement, comme les spectateurs du mardi à la Comédie Française. Moi, je viendrai avec mon appareil, et alors vous aurez du plaisir pour votre argent ». Ce qui est annoncé est une revue de cabaret virtuelle, sorte de version bon-enfant des apparitions cosmiques hallucinatoires de la *Tentation* de Flaubert : « Vous verrez le Bon Dieu, et monsieur le Soleil, madame la Lune, mesdemoiselles les Étoiles, le Roi, la Reine, le Gendarme, le Bourreau, le Matin, le Midi, le Soir, les sept Péchés Capitaux, les Éléments, et beaucoup de figures d'une alléchante modernité ». Sur ce recueil de poèmes en prose de Banville, voir notamment P. Andrés, « Le ludique et ses fonctions : le cas curieux de *La Lanterne magique* de Théodore de Banville », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éds.), *La fantaisie postromantique*, op. cit., pp. 627-643.

<sup>5</sup> Voir par exemple les affiches reproduites dans le volume déjà cité *Les arts de l'hallucination*, p. 6.

<sup>6</sup> Voir O. Pot, « Portrait du poète en prestidigitateur », in R. Gantert, P. Labarthe et P. Fröhlicher (éds.), *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, actes du colloque de Zürich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 181-224.

l'illumination lui aussi, est en effet décrit comme un homme de l'art : « Il avait des talents divers »<sup>1</sup>, dit le narrateur du roman, auquel semble faire écho le poète histrion rimbaldien lorsqu'il proclame : « j'ai tous les talents ». Plus loin dans le paragraphe cité, on lit d'Ursus :

Il faisait des tours de passe-passe très-particuliers. Outre les voix qu'il faisait entendre, il produisait toutes sortes de choses inattendues, des chocs de lumière et d'obscurité, des formations spontanées de chiffres et de mots à volonté sur une cloison, des clairs-obscur mêlés d'évanouissements de figures, force bizarreries (...)<sup>2</sup>.

Ces « formations (...) de mots à volonté » rappellent les hallucinations dont nous avons vu qu'elles s'identifient dans certains cas à une pyrotechnie mallarméenne les rapprochant de l'écriture elle-même. Quant aux « bizarreries » évoquées par le narrateur hugolien, qui rejoignent les « grimaces » dont parlait le jésuite propagateur des premières lanternes magiques dans la citation donnée plus haut, elles font du poète un histrion, un pitre qui utilise la scène du poème comme tréteaux de foire où se livrer, un temps, aux gesticulations du fou.

---

<sup>1</sup> V. Hugo, *L'Homme qui rit* (1869), deuxième partie, livre II, ch. 8, éd. M. Roman et D. Gleizes, Paris, L. G. F., 2002, p. 404.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 405. Ursus rappelle en ce sens le Neveu de Rameau, « ...faisant à lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers ; courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche. (...) Que ne lui vis-je pas faire ? Il pleurait, il riait, il soupirait, il regardait ou attendri, ou tranquille, ou furieux : c'était une femme qui se pâme de douleur, c'était un malheureux livré à tout son désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre... » (éd. J. et A.-M. Chouillet, Paris, L. G. F., 1984, p. 86). Sur Rimbaud et *L'Homme qui rit*, voir : C. W. Thompson, « Du rire romantique à l'espace éclaté. Sur *L'Homme qui rit* et "Le cœur du pitre" », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XCI, n° 2, Paris, mars-avril 1991, pp. 214-228 ; M. Collot, « Rimbaud lecteur de *L'Homme qui rit* », in *Ps*, n° 2, 1985, pp. 94-96 ; et plus récemment M. Arouimi, *Rimbaud malgré l'autre. (Re)lire Rimbaud*, Lyon, Jacques André, 2014.



## *II. B. Folie et théâtralité : « faire » le fou<sup>1</sup>*

Veut-on des chants nègres, des danses de  
houris ?

(Arthur Rimbaud, « Nuit de l'enfer »)

### **II. B. 1. « Sourires hystériques » : le masque et le rictus**

(...) Palmiers de corail blanc aux  
[résines d'acier !  
Lys marmoréens à sourires hystériques,  
Qui vous mettez à débiter d'albes musiques...

(Jules Laforgue, « Climat, faune et flore de la  
lune »)

---

<sup>1</sup> Dans ce chapitre sur les rapports entre folie et théâtralité, nous parlerons surtout de Rimbaud. Nous avons traité des rapports entre théâtralité et folie chez Laforgue dans une communication intitulée « De l'Arlequin au Protée. Hystérie et métamorphose chez Laforgue » (colloque de la S. D. N., « Change and Exchange in Nineteenth-Century French Literature », King's College London, 15 septembre 2012), non reprise dans cette thèse.

Le fou, au XIX<sup>e</sup> siècle, est bien souvent perçu comme un masque, comme le masque de lui-même. Lorsque Courbet se peint en fou dans *Le Désespéré* (1843), il représente moins la folie que les signes de la folie : autrement dit, le *masque* de l'homme fou<sup>1</sup>. Bruno-Nassim Aboudrar a montré, dans sa thèse sur la visibilité des fous, que la folie fonctionne comme *caricature*, comme charge ou surcharge au sens pictural : représenter la folie, c'est accentuer les traits d'un portrait « normal » – plus d'ombre, plus de désordre, plus de crayon<sup>2</sup>. Dans *Des troubles du langage chez les aliénés*, Séglas explique que, s'il serait exagéré « de dire qu'à chaque forme de folie correspond un faciès caractéristique », néanmoins

la folie imprime à la physionomie, à l'attitude, aux gestes, des caractères spéciaux parfois en rapport avec la variété particulière des désordres psychiques, c'est le *masque* de la folie, dont l'appréciation exacte peut aider puissamment un diagnostic<sup>3</sup>.

L'aliéniste évoque plus loin la « gymnastique de l'hypocrisie »<sup>4</sup>. Ce mot d'« hypocrisie » renvoie au jeu de l'acteur, à cet excès de présence qui fait l'essentielle théâtralité du fou pour le XIX<sup>e</sup> siècle. Or le portrait du sujet lyrique rimbaldien est lui-même modelé sur celui du personnage de l'« hypocrite » : « Tout le jour il suait d'obéissance ; très / Intelligent ; pourtant des tics noirs, quelques traits, / Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies ». Déchiffrant le visage du « poète de sept ans », le poème y repère « quelques traits » qui, sémiologiquement, indiquent la duplicité. Les « tics » (on les retrouvera, associés à l'enfance à nouveau, dans « Jeunesse, IV » : « les tics d'orgueil puéril » – R, 318), qui font émerger une sorte d'envers du visage, brisent par instant le masque affiché par l'enfant. C'est l'essentielle duplicité de l'acteur qui est ici mise en scène<sup>5</sup>. Faire le fou, on va le voir, ce sera donc faire succéder un masque à d'autres masques.

L'expression de « gymnastique de l'hypocrisie » est presque pléonastique : l'hypocrisie se confond en effet avec les mouvements grimaçants du visage ouvré de l'hypocrite. Ainsi, chez

---

<sup>1</sup> Ainsi que l'a montré C. Moran dans son intervention « Posing for Whom ? Gustave Courbet's Self-Portraits and the Idea of an Audience », colloque de la Society of Dix-Neuviémistes (SDN), Limerick (Irlande), 30 mars 2012, non publié. Voir aussi C. Moran, « Theatricality, Irony and Artifice in Gustave Courbet's Self-Portraits », in *Journal of Romance Studies*, vol. XIII, n° 2, Londres, septembre 2013, pp. 41-62.

<sup>2</sup> B.-N. Aboudrar, *Voir les fous*, Paris, P. U. F., 1999, pp. 193-197 et 214. Aboudrar remarque en même temps que la folie échappe toujours à ce masque, car ce que l'on représente en le décrivant ou en le peignant est moins la folie elle-même que ses entours : épilepsie, crétinisme, voire simplement misère (*op. cit.*, p. 196).

<sup>3</sup> J. Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, J. Rueff, 1892, p. 271, souligné par l'auteur.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>5</sup> Sur les enjeux des « hypocrisies » dans ce poème, voir J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, pp. 29-30.

Molière, « le poids de [l]a grimace » mondaine qui indigné Alceste dans *Le Misanthrope* (« Cependant, sa grimace est, partout, bienvenue »<sup>1</sup>), ou la « sacrilège et trompeuse grimace » de l'hypocrisie religieuse dans *Tartuffe* (« Les bons et vrais dévots qu'on doit suivre à la trace / Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace »<sup>2</sup>), sont-elles toutes les deux des *masques*. Les « âcres hypocrisies » qui se dessinent sur le visage du jeune poète le rattachent, à la suite de Julien Sorel notamment, à la longue lignée des disciples du Tartuffe au XIX<sup>e</sup> siècle. Les labiles masques de l'hypocrisie connaissent du reste un regain d'intérêt chez les contemporains de Rimbaud, en particulier dans les séries de portraits de Duchenne de Boulogne et Adrien Tournachon illustrant, par l'emploi de la photographie et de l'électrisation de certains muscles, les mécanismes des expressions authentiques et des expressions « fausses »<sup>3</sup>.

La « grimace » du fou, des aliénés représentés par Géricault aux expérimentations électriques de Duchenne de Boulogne sur la contractilité musculaire dans les mimiques, devient ainsi un véritable *topos*<sup>4</sup>. Le masque du fou est un masque grimaçant<sup>5</sup>. « Le côté droit de la face

<sup>1</sup> Acte I, scène I. La première citation est à l'acte V, scène 1 (« Le poids de sa grimace, où brille l'artifice, / Renverse le bon droit, et tourne la justice ! »). Le vocabulaire du masque est également présent dans la pièce : « Au travers de son masque, on voit à plein le traître » (I, 1). Au contraire, Alceste voudrait « que nos sentiments / Ne se masquent jamais, sous de vains compliments » (*ibid.*).

<sup>2</sup> Acte I, scène 5. Voir aussi le « pompeux éclat d'une austère grimace » (V, 2). Lorsque Cléante reproche à Orgon de ne faire « nulle distinction / Entre l'hypocrisie, et la dévotion », il mentionne le *masque* de la première : « Vous les voulez traiter d'un semblable langage, / Et rendre même honneur au masque qu'au visage » (I, 5). Lorsqu'Elmire dissimule son mari sous une table pour lui faire observer la scène qui va suivre, elle se propose de « Faire poser le masque à cette âme hypocrite » (IV, 4).

<sup>3</sup> Voir p. ex., dans les archives de Duchenne de Boulogne conservées à l'École des Beaux-Arts de Paris, certaines des photographies ovales de 1856-1857 : inventaire Ensba Ph 8158 (*Contraction électrique modérée du grand zygomatique : rire faux, incomplet*) et 3847 (*Excitation électrique forte des deux grands zygomatiques : rire faux*), ainsi que certaines photographies d'Adrien Tournachon et Duchenne, signées « A. T. Nadar et Dr [Guillaume-Benjamin] Duchenne de Boulogne », en particulier celle conservée aux Archives nationales sous la cote F<sup>17</sup>3100<sup>1</sup> (prix Volta), fig. 22 (*Excitation électrique assez forte du grand zygomatique avec excitation légère des palpébraux : rire faux*). Sur la question des expressions simulées et de leurs enjeux à l'époque, voir F. Delaporte, *Anatomie des passions*, Paris, P. U. F., 2003, pp. 205-206.

<sup>4</sup> Sur le fou comme masque et les faciès grimaçants, voir Duchenne (de Boulogne), *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicables à la pratique des arts plastiques*, Paris, Veuve J. Renouard, 1862 ; A. Borée, *Études physiognomoniques : les expressions de la figure humaine*, 119 fac-similés d'après nature, Paris, Henri Laurens, s. d. ; voir aussi les *Têtes d'expression de Pierrot* d'A. Tournachon ; et l'étude du Dr G. Dromard, *La mimique chez les aliénés*, Paris, Alcan, 1909.

<sup>5</sup> Sur Duchenne de Boulogne, nous renvoyons ici aux précieuses analyses de B.-N. Abouddar dans *Voir les fous*, *op. cit.*, p. 6 (voir l'index du livre à « Duchenne » et à « Diamond »). Voir la dernière leçon du cours de Foucault *Le pouvoir psychiatrique (Cours au collège de France, 1973-1974, éd. J. Lagrange op. cit.)*, leçon consacrée à Duchenne. Voir également *Duchenne de Boulogne. 1806-1875*, catalogue d'exposition (commissaire : C. Mathon), Paris, École nationale des beaux-arts, 1999, pour l'iconographie et l'article de F. Delaporte, « Duchenne, Darwin et la mimique », pp. 79-86 (voir aussi les articles de M. Sicard – pp. 67-78 – et d'E. Schwartz – pp. 87-97) ; F. Delaporte, *Anatomie des passions, op. cit.* ; enfin consultera F. Delaporte, B. Devauchelle et E. Fournier, *La fabrique du visage. De la physiognomonie antique à la première greffe (avec un inédit de Duchenne de Boulogne)*, Paris, Brepols, Collection de travaux de l'académie internationale d'histoire des sciences, 2010, pp. 11-120 et 151-158. Sur la question de la grimace des aliénés chez Duchenne et ses contemporains, et ses résonances du côté de

(...) a une expression rieuse, combiné avec une expression de mépris (...). Le côté gauche, au contraire, examiné à part, a une expression triste, brutale, tant soit peu lascive (...) La physionomie grimaçante en est le résultat », écrivent les auteurs de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*<sup>1</sup>. Au sujet d'une jeune hystérique russe admise quelques temps auparavant dans son service, Charcot écrit que, pendant les crises, « il se fait une distorsion affreuse et fixe des traits du visage »<sup>2</sup>. Cette *fixité* – qui sera redoublée par celle de la photographie dans l'iconographie de Londe et ses confrères<sup>3</sup> – fige l'hystérique en un masque d'elle même, mais il s'agit d'un masque monstrueux, d'une « distorsion affreuse ».

La folie a ainsi la propriété de défigurer, de défaire le visage ou – ce qui veut dire la même chose – la beauté du visage. La « laideur des fous »<sup>4</sup> est d'abord une grimace infligée à la beauté parfaite : c'est ainsi que Pinel étudiait méticuleusement sur les crânes des fous toutes les *déviations* qu'ils présentaient par rapport à un étalon posé comme celui de la beauté parfaite, l'Apollon Pythien<sup>5</sup>. Aussi la grimace du fou va-t-elle devenir emblème d'une esthétique reposant sur la défiguration. Il est important que ce soit une *statue* que Pinel ait choisie comme aune de la beauté<sup>6</sup> : ce « rêve de pierre » se retrouve sur la lune laforguienne, mais sous une forme à nouveau grimaçante puisqu'on lit qu'y poussent des « Lys marmoréens à sourires hystériques » (« Climat, faune et flore de la lune »<sup>7</sup>). Les lys, symboles du beau idéal et noble du Parnasse (comme dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » de Rimbaud), se couvrent ici d'un rictus qui les écorche. Le vers de Laforgue introduit l'adjectif « marmoréen », cher aux disciples de Gautier ou

---

l'art, voir aussi A. Jammes, « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar », in *Gazette des Beaux-Arts*, n° de décembre 1979, pp. 215-220. Sur la mimique et les rapports entre expression artistique et histoire du visage, voir aussi l'étude de H. Damisch sur Le Brun, « L'alphabet des masques », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21, printemps 1980, pp. 123-131.

<sup>1</sup> « Contracture faciale bilatérale hystérique », in *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, t. V, Paris, 1892, pp. 39 et 40.

<sup>2</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, op. cit., t. III, p. 47.

<sup>3</sup> Sur les rapports épistémologiques et esthétiques entre photographie et hystérie, voir G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

<sup>4</sup> Voir A. Kouba, « La "laideur" des fous », in *Communications*, n° 60 (« Beauté, laideur »), 1995, pp. 49-61 (sur le rapport entre la beauté parfaite du classicisme et la « laideur » du fou, voir p. 50).

<sup>5</sup> Voir à ce propos B.-N. Abouddrar, *Voir les fous*, op. cit., pp. 103-124. Quoique Pinel affirme qu'il n'y a finalement pas de gradation mesurable sur les crânes depuis la beauté jusqu'à la pathologie, B.-N. Abouddrar montre que l'aliéniste cède néanmoins à une telle description (voir *Traité de l'aliénation mentale*, 1<sup>e</sup> édition, Paris, an IX, pp. 114-130). À propos de Pinel et de la beauté winckelmannienne, nous renvoyons également à J. Pigeaud, « L'Antiquité et les débuts de la psychiatrie française », in C. Quénel et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, éd. cit., pp. 130-131 et, du même, « La conception de l'idiot chez Moreau de Tours », in *Les figures de l'idiot*, rencontres du Fresnoy, Paris, Léo Scheer, 2004 (pp. 150-163), p. 160.

<sup>6</sup> Sur ce rôle épistémologique et esthétique de la statue chez Pinel, voir B.-N. Abouddrar, op. cit., pp. 116 et 124.

<sup>7</sup> In *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 79.

Leconte de Lisle<sup>1</sup>, mais ce marbre est immédiatement *hystérisé* par l'adjectif, et la froideur parnassienne est annulée au profit d'un spasme généralisé où même la beauté apollinienne impassible se met à grimacer à la manière d'une patiente de Charcot<sup>2</sup>. En attendant qu'un autre lui dessine des moustaches, Laforgue plaque donc sur la Joconde le sourire-riktus de l'hystérie ; quelques années plus tard Willy, à propos de la culture de l'hystérie dans les cabarets, écrit d'une danseuse (Polaire, amie de Colette) que sa danse est « exclusivement moderne » et « tradui[t] un peu de cette névrose *qui sourit ou se crispe aux lèvres de la Joconde contemporaine* »<sup>3</sup>. La modernité hystérique est bien saisie comme rictus affligeant les canons trop figés de la beauté classique – celle qui chez Baudelaire souligne « Et jamais je ne pleure, *et jamais je ne ris* »<sup>4</sup>. Dans le poème de Laforgue, le sourire hystérique des marbres s'infléchit ensuite en « rires idiots », accentuant encore la grimace des statues parnassiennes :

Que pour des amours blancs, lunaires et distraits...  
Non, l'on finirait par en avoir mal de tête,  
Avec le rire idiot des marbres Egnètes (...)

Chez Rimbaud, de même, faire le fou signifie avant tout défaire le visage, l'abîmer, le rendre grotesque. « À l'instar des *Comprachicos*, quoi ! » : la mutilation de l'âme (« il s'agit de se faire l'âme monstrueuse ») ne se sépare pas ici de la mutilation du visage : ce sont les deux « faces » – torturées – d'une même médaille. La référence au roman de Victor Hugo dont nous avons déjà parlé plus haut fait affleurer dans le texte l'ombre d'un sourire terrifiant. L'affinité de

<sup>1</sup> Sur Laforgue anti-parnassien, voir notamment *Mélanges posthumes*, 1903, p. 8 et M.-J. Durry, *Jules Laforgue*, Paris, Seghers, 1952, p. 75.

<sup>2</sup> Laforgue s'inscrit par là dans le contexte naissant d'une mise en cause de la beauté grecque impassible au profit d'une autre Antiquité, dionysiaque et panique, dont la découverte des figurines de Tanagra marque une étape importante (voir à ce propos D. Wright, « De la Tanagra à l'hystérique. Dégénérescence et décadence du modèle antique », communication au colloque « Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle », Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 11 juin 2010 ; cette communication ne figure pas dans le volume des actes du colloque). Laforgue lui-même évoque du reste directement les Tanagra dans la « Complainte des pubertés difficiles » : « À ces bergers peints de pommade / Dans le lait, à ce couple impuissant d'opéra / Transi jusqu'au trépas en la pâte de Sèvres, / *Un gros petit dieu Pan venu de Tanagra / Tendait ses bras tout inconscients et ses lèvres* » (L, I, 564, nous soulignons). Le satyre (que la précision « gros petit dieu », couplée à la présence de l'adjectif « inconscient » au vers suivant, rattachent discrètement à Bouddha) est donc placé ici en contrepoint des petits bergers du « sot Éden de Florian » peint sur la porcelaine. Figure à la fois grotesque et obscène, Pan s'oppose à l'« impuissan[ce] » des personnages de l'idylle asexuée (dans ses notes d'esthétique, Laforgue critique l'art « châtré » qui va de pair avec l'idéal de perfection apollinien) : l'hystérie bacchique de Tanagra répond à la sérénité bucolique de Sèvres. À nouveau donc, la laideur dionysiaque vient faire grimacer le tableau, trop morne dans sa perfection compassée, de la beauté conventionnelle.

<sup>3</sup> Willy, *La Môme Picrate*, Paris, Albin Michel, 1904, p. 251, cité par R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 100 (nous soulignons, R. L.-G.).

<sup>4</sup> Sur le surgissement massif du *rire* dans l'art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir les divers ouvrages et articles récents d'A. Vaillant. Voir D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1996, ainsi que l'anthologie réunie avec B. Sarrazin, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle* (1990), rééd. *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, Paris, Omnibus, 2011.

l'écriture poétique et de la défiguration se prolonge deux ans plus tard, cette fois du côté de la folie, dans « Nuit de l'enfer », lorsque le sujet déclare : « Bah ! faisons toutes les grimaces imaginables ! ». La folie prend ici place dans un procès d'enlaidissement et de défiguration qui la dépasse : entre la « cult[ure] des verrues » de la lettre du 15 mai 1871 et les tatouages effrayants de l'Époux infernal (« je me tatouerai. Je veux devenir hideux comme un Mongol »), le sujet lyrique s'applique du fond de l'enfer à (re)produire « toutes les grimaces » des maniaques et des hystériques, comme pour en épuiser les possibilités. L'expression anglaise qui signifie « faire des grimaces », *to make faces*, vient à l'esprit : il s'agit bien de se faire des visages, de les faire et de les défaire à chaque instant, de manière à défaire l'identité mais aussi à atteindre au repoussant. De ce point de vue, il faut remarquer que la *hideur* à laquelle aspire l'amant de la Vierge folle est un lieu de la littérature sur les hystériques – ainsi à propos de Geneviève, entrée à la Salpêtrière en 1872 comme « épileptique simple », Charcot dit-il que, dans la « période du délire érotique », « l'observateur non habitué [reste] tout stupéfait en voyant ses *contorsions hideuses* de la face »<sup>1</sup>. La précision « toutes les grimaces imaginables » dans le texte du prologue de la *Saison* semble également faire écho mouvements involontaires des malades de la Salpêtrière ; les patients frappés d'hystérie ou de l'athétose (maladie neurologique caractérisée par des mouvements irréguliers) produisent un nombre immense de grimaces, qui défilent sur leur visage à un rythme extrêmement rapide, comme le long d'une bande chronophotographique :

Ce sont des contractions isolées, indépendantes, de tous les muscles de la face, risorius, zygomatique, orbiculaire des lèvres ou des paupières, occipito-frontal etc. De là, *des grimaces qui représentent toutes les variétés des sentiments expressifs* ; chez l'un des malades, c'est le rire ; chez l'autre le découragement ou bien encore l'admiration, la curiosité. (...) La face nous est présentée, par l'influence des grimaces, ou des sentiments provoqués, sous les *expressions les plus bizarres et les plus variées*. (...) Kurella en Allemagne s'est servi d'un chronomètre pour étudier les mouvements d'un de ses sujets. Chez un autre il a compté *en une minute 33 mouvements d'élévation et d'abaissement de la mâchoire inférieure*<sup>2</sup>.

L'horizon de « Nuit de l'enfer » est bien celui de la théâtralité, et cette dernière se concentre premièrement sur le visage. Il s'agit bien de faire le fou : le verbe *faire* dans le texte – « faisons toutes les grimaces imaginables » – indique l'effort de production sur soi et en soi des symptômes de la folie. Cette dimension de théâtralité se précise dans « Délires, II », qui en marque la

<sup>1</sup> P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 2<sup>e</sup> éd. augmentée 1885, p. 213. Voir aussi D.-M. Bourneville et P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical et V. Adrien Delahaye, vol. I, 1877, p. 70.

<sup>2</sup> D. Michaïlowski, « Étude clinique sur l'athétose double », in *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, t. V, *op. cit.*, p. 59 et 68 pour la dernière partie de la citation (nous soulignons dans tous les cas).

dimension artificielle, recherchée : la grimace de l'histriion est cultivée par ce dernier sous la forme d'une pose : « je *prenais* une expression bouffonne et égarée » (R, 267, nous soulignons). Prendre, faire, contrefaire : c'est ici, à nouveau, une « hystérie de culture » (Bernheim), qui prend la forme d'une grimace de culture. La Salpêtrière elle-même étudiait la possibilité de reproduire ces contractions anormales des muscles du visage. Charcot remarque que l'hystérie facilite cette reproduction, comme si elle offrait une cire plus malléable que celle qui forme le visage d'un sujet normal<sup>1</sup> :

Ce genre d'expérimentation est assez difficile sur les sujets normaux, à cause des douleurs, déterminées par la faradisation ; cette difficulté n'existe plus chez les hystériques anesthésiques, qui peuvent se prêter à l'étude, puisqu'elles n'éprouvent aucune douleur<sup>2</sup>.

Les hystériques sont affligé(e)s de tics qui rappellent les « tics noirs » s'inscrivant sur le visage du « poète de sept ans » (une leçon de Charcot a pour titre : « Contractures d'origine traumatique. – Tics non douloureux de la face chez une hystérique »<sup>3</sup>). Mais ces tics ne peuvent plus être considérés seulement comme une libération tout à fait *sauvage* du corps<sup>4</sup>, car depuis Duchenne, toutes les grimaces produites par ces visages peuvent être recréées artificiellement – « Nous sommes en mesure de reproduire avec l'électrisation localisée, par la méthode de Duchenne (de Boulogne), les faits que nous venons d'énoncer », annonce Charcot à ses auditeurs<sup>5</sup>. Laforgue évoque lui aussi de telles expériences médicales à la fin de « Salomé », dans les *Moralités légendaires*, à propos de la tête du Baptiste : « Aussitôt l'objet livré, Salomé, par acquit de conscience scientifique, avait essayé ces fameuses expériences d'après décollation, dont on parle tant ; elle s'y attendait, les passes électriques ne tirèrent de la face que grimaces sans conséquence »

---

<sup>1</sup> Voir cette remarque d'E. Fournier à propos de Duchenne de Boulogne : « Saluons (...) l'audace de celui qui, pour son projet scientifique, reprend le travail des peintres, voire prétend leur assigner des règles, mais en agissant directement sur la chair du visage et en faisant usage des techniques de l'électricité et de la photographie aux fins de l'expérimentation » (« Un visage à déchiffrer, ou ce que dit le visage et ce qu'on lui fait dire », in *La fabrique du visage*, *op. cit.*, pp. 151-158).

<sup>2</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, p. 102.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. III, leçon III. Voir aussi Dr J. Noir, *Étude sur les tics chez les dégénérés, les imbéciles et les idiots*, Paris, Bureaux du Progrès médical, 1893.

<sup>4</sup> Ce qu'ils sont *aussi*, bien sûr. Le corps sauvage occupe une place importante dans l'imaginaire de la folie au XIX<sup>e</sup> siècle. On peut penser par exemple au motif de la langue tirée, qui rapproche hystériques et épileptiques de toutes les figures du corps féminin sauvage, telles Méduse ou les ménades. Ce qui leur est commun, c'est en effet l'idée à la fois d'une contorsion fascinante et terrifiante – dos courbé, affaissement, convulsions, langue tirée, etc. – et d'un lien au grotesque (le bas, le convulsif, le trivial, peuvent être pensées dans les termes du carnavalesque de Bakhtine). R. B. Gordon a montré, dans ses travaux sur le cabaret, que la représentation de l'hystérie à cette époque ne rattache pas seulement à la souffrance mais qu'il y a aussi une réutilisation comique des symptômes de l'hystérie, en particulier au café concert : on *utilise* les postures clownesques des hystériques (voir « Le café-conc' et l'hystérie », in *Romantisme*, vol. XIX, n. 64, 1989, pp. 53-67, et *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*).

<sup>5</sup> *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, leçon 7, p. 102.

(L, II, 446). Charcot parlait de « reproduire » à l’envi les grimaces faciales : c’est ce que ne se prive pas de faire, de son côté et par ses propres moyens plus rudimentaires, le sujet lyrique histrion de la *Saison*, metteur en scène de lui-même à la manière dont Charcot mettait en scène les hystériques dans l’amphithéâtre de la Salpêtrière.

Comment faire le portrait du fou ? En un sens le fou est toujours déjà son propre portrait, dans la mesure où il est un masque : portrait-robot. Et pourtant, paradoxalement, son portrait est presque impossible à faire, car il n’est jamais identique à lui-même<sup>1</sup>. Le visage du fou, à force de grimaces, est comme une photographie floue, impossible à fixer ou même à *reconnaître* : « la physionomie est convulsive, le maniaque est *méconnaissable* », explique ainsi Esquirol<sup>2</sup>. Sa pantomime ne s’arrête jamais, il est agité, il gesticule. Ce n’est plus le visage seulement, mais le corps tout entier<sup>3</sup> : de la grimace, on en vient à la contorsion de tout le corps : « Les sillons se creusent davantage, les rides se prononcent, il fait un mouvement de bouche, *mouvement qui se propage à tout le corps* »<sup>4</sup>. Grimaces et contorsions du tronc et des jambes ne vont pas les unes sans les autres : « La patiente trépide, saute, danse convulsivement, gesticule, grimace et tire la langue », note Regnard<sup>5</sup>. Un des textes de Rimbaud qui articule étroitement ces deux aspects est « Parade »<sup>6</sup>. Les comédiens étranges qui y défilent apparaissent d’abord comme des aliénés échappés de quelque asile (« yeux hébétés », « enrouements folâtres »), ou peut-être comme des internés comédiens d’une pièce de théâtre – telles les pièces que fit jouer Sade à Charenton, ou telle la comédie humaine-divine qui fait le quotidien des personnages de l’hôpital psychiatrique dans *A Divina Comédia* de Manoel de Oliveira (1991).

Des yeux hébétés à la façon de la nuit d’été, rouges et noirs, tricolores, d’acier piqué d’étoiles d’or ; des faciès déformés, plombés, blémis, incendiés ; des enrouements folâtres !

---

<sup>1</sup> Voir B.-N. Aboudrar, *Voir les fous*, op. cit., pp. 215-218 (« La crise maniaque et l’abîme du portrait »).

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, op. cit., t. II, p. 152, nous soulignons.

<sup>3</sup> Charcot relie ces contorsions du corps et du visage à deux arts du mouvement : l’*actio* de l’orateur et les mouvements du danseur : « (...) elle [Flor...] fléchit ses doigts, en applique la pulpe contre le pouce, et élevant le bras, fait le geste de l’orateur qui démontre. De temps en temps le membre supérieur tout entier est emporté dans de grands mouvements de circumduction. Les membres inférieurs s’agitent également à leur tour, et si la malade est debout et soutenue, elle danse alternativement sur chaque pied, imitant à peu près la bourrée ou les danses des Tsiganes ou des Zingari d’Andalousie » (*Leçons sur les maladies du système nerveux*, op. cit., t. III, leçon 15, p. 219).

<sup>4</sup> D. Michaïlowski, art. cit., p. 64.

<sup>5</sup> P. Regnard, in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, t. II, Paris, 1878, « Observation III ».

<sup>6</sup> Sur « Parade », voir notre chapitre 6 ci-dessous et la bibliographie donnée *ad loc.*



Les « faciès déformés » font songer aux faradisations de Duchenne ou aux paralysies faciales et altérations nerveuses des visages dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Le jeu de ces étranges comédiens a lieu, précise le poème, au « plus violent Paradis de la grimace enragée ». À ces contorsions du visage, ils mêlent une chorégraphie étrange, entre immobilité (« poses ») et mouvement (« cruelle démarche »), adoptent parfois « poses et (...) tendresses bestiales ». Quels rapports entretiennent ces gesticulations – « tragédies de malandrins » servies par des « voix effrayantes » – et la folie, qui apparaît dans le texte sous l'espèce des « vieilles démences » ?

## **II. B. 2. La gesticulation, entre chorée hystérique et effervescence maniaque**

L'artiste s'agite.

(Jules Laforgue)<sup>1</sup>

Dans « Nuit de l'enfer »<sup>1</sup>, le sujet s'exhibe, dans ses contorsions, sur la scène du poème. Le motif de la parabase, où le coryphée avance sur le devant de la scène pour s'adresser directement au

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, *L'art moderne en Allemagne*, L, III, 337.

public, se mélange ici avec le mouvement du bonimenteur, qui interpelle les potentiels spectateurs de son théâtre forain. Ce mouvement de la parabase est fondamental chez Rimbaud : il appartient à une esthétique de la théâtralité où le sujet s'offre constamment en spectacle, se place sur le devant de la scène, depuis la symphonie qui « vient d'un bond sur la scène » de la lettre à Demeny du 15 mai 1871 jusqu'à la « Parade » outrée des « maîtres jongleurs » défilant juste devant les feux de la rampe, semblables en cela aux clowns de la *Parade de cirque* de Seurat (1887-1888). Dans la poésie de Rimbaud comme dans la plupart des tableaux de Seurat, la théâtralité repose avant tout sur la « parade » en tant qu'agencement. Quel est cet agencement, ou, dit autrement : qu'est-ce qui fait une parade ? Une théorie de personnages, une scène, un ensemble de spectateurs, une rampe de lumière séparant la scène de l'espace des spectateurs. La théâtralité est donc structure. Mais elle est aussi frénésie<sup>2</sup> : si c'est particulièrement la volonté d'occuper le devant de la scène qui caractérise le bonimenteur, il n'est jamais loin du cabotinage de l'hystérique. La « Nuit de l'enfer » aboutit ainsi à une véritable parabase du sujet lyrique, faux Christ et vrai charlatan. Dans « Mauvais sang » déjà, le sujet lyrique se présente lui-même traîné sur la scène de l'Histoire, et plus précisément exhibé violemment sur une scène ou un bûcher, ainsi lorsqu'il s'identifie à Jeanne d'Arc devant la foule : « 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 ! » (R, 250, nous soulignons). Or l'« identification » est la caractéristique par excellence de l'hystérique<sup>3</sup>, toujours prise au piège de la comédie et du simulacre.

Le sujet lyrique rimbaldien se met souvent en scène comme bonimenteur, que ce soit dans « Solde » qui liquide l'Occident et la totalité du réel (à la manière dont la « Grande complainte de la

<sup>1</sup> Sur la section « Nuit de l'enfer », outre les commentaires de la *Saison* cités dans la bibliographie (M. Davies, D. Bandelier, Y. Nakaji, P. Brunel, M. Murat, etc., *ad loc.*), les deux commentaires les plus importants sont : Hiroo Yuasa, « Lire "Nuit de l'enfer" », in Hitoshi Usami (éd.), *Arthur Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*, actes du colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 201-208 ; et Yoshikazu Nakaji, « Les lignes de force de "Nuit de l'enfer" », art. cit. Voir également Yann Frémy, « "Nuit de l'enfer" ou le retour du feu », in « *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., pp. 245-280.

<sup>2</sup> Pour reprendre une opposition de C. A. Hackett : « Une saison en enfer : frénésie et structure », *Revue des lettres modernes*, Rimbaud 2, Paris et Caen, Minard, 1973, pp. 7-15.

<sup>3</sup> Selon Freud et Lacan en particulier. Voir notamment les trois types d'identification dégagés par Freud dans « Psychologie des foules et analyse du moi », ch. VII (« L'identification ») : *Essais de psychanalyse*, trad. J. Laplanche et alii, Paris, Payot, 1981, pp. 128-129 sur l'identification hystérique et l'exemple du pensionnat de jeunes filles (*Gesammelte Werke*, t. XII, pp. 117-118). Lacan revient plusieurs fois sur cette question de l'identification hystérique, tout particulièrement dans le cadre de son insistance sur le « trait unaire » (*einzigster Zug*) de l'identification freudienne : *Le Séminaire*, livre VIII : *Le transfert* (séminaire de 1960-61), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991, ch. XXIV (pp. 405-422), pp. 416-417 (commentaire du texte de Freud sur les trois identifications) ; et p. 462 (retour sur le *einzigster Zug*) ; *Séminaire IX*, inédit, consacré à *L'identification*.

ville de Paris » de Laforgue vend chaque recoin de la capitale aux enchères), ou dans « Nuit de l'enfer » où le « je » se déclare doté de tous les pouvoirs, afin d'attirer vers lui les regards du lecteur et de la foule. « Nuit de l'enfer » est à sa façon une *performance* : le sujet joue d'une frontalité avec le public et s'agite convulsivement. Mettant en scène ses contorsions, il se place non seulement sur le devant de la scène – comme le Fou des *Complaintes* de Laforgue qui « *S'avance / Et danse* »<sup>1</sup> – mais au milieu de la scène et de la foule, en réclamant tous les regards. Dès les premières lignes du texte, le *je* lyrique exhibe un corps qui convulse : « La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse ». Le motif du feu revient plusieurs fois, torturant le corps de l'intérieur (« Les entrailles me brûlent ») et sous la forme des *flammes de l'enfer* (le syntagme figé est sous-jacent dans cette section) : « je brûle comme il faut ». Le texte semble tendu entre la danse (« Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? ») et la gesticulation (qui le « rend difforme ») : en cela l'agitation du sujet lyrique se rapproche de celle des hystériques, toujours sur une ligne de crête entre l'agitation désordonnée – sur le modèle du grand mal<sup>2</sup> – et son inverse, la chorégraphie réglée dont Charcot prétendra détenir la partition. D'un côté, la pure gesticulation absurde, de l'autre, la danse. Mais précisément les deux sont souvent indiscernables, ainsi que l'indique le terme même de « chorée », qui renvoie à la fois à la danse et à l'agitation irrépressible. Ainsi, même les « mouvements illogiques » – détaillés par Charcot dans la leçon intitulée « Tremblements et mouvements choréiformes »<sup>3</sup> – entrent dans un déroulement partiellement réglé (ils appartiennent à la « troisième phase », sur les cinq que comporte la grande crise hystérique selon l'école de la Salpêtrière) ; et, inversement, même la dimension chorégraphique – ou chorégraphiée par le neurologue – est toujours susceptible d'échapper à tout contrôle et de faire surgir le *réel* de la convulsion pure et simple, de la « chorée vulgaire, (...) *Chorea minor*, que l'on pourrait appeler *chorée de Sydenham* » à la « véritable danse de Saint-Guy, (...) la grande chorée épidémique, *Chorea major* »<sup>4</sup>. Un phrase de Janet – qui fut directeur du laboratoire de psychologie de la Salpêtrière sous Charcot – dans un texte plus tardif (1894) indique bien cette ambiguïté : « La chorée hystérique est la répétition régulière d'une action, ce sont des mouvements malléatoires,

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Complainte-Épithaphe », L, I, 622. Sur la question de la « scène » laforguienne où se jouent la parabase et cette étrange « danse » du fou, voir le beau commentaire de Pierre Loubier dans *Jules Laforgue, l'orgue juvénile*, *op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>2</sup> Cette proximité est attestée par la catégorie charcotienne – plus tard abandonnée par Charcot et aujourd'hui considérée comme aberrante – d'« hystéro-épilepsie ».

<sup>3</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, leçon 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. III, p. 214.

saltatoires, rotatoires, etc. »<sup>1</sup>. Charcot parle de « chorée rythmée » et évoque fréquemment la danse, par exemple à propos de Ler... et de Geneviève, deux patientes hystériques, à propos desquelles il évoque le « tarentisme »<sup>2</sup>. Geneviève, explique Charcot à ses auditeurs,

s'abandonne à une sorte de danse, et alors elle nous offre, à l'état embryonnaire pour ainsi dire et sous la forme sporadique, un spécimen de ces danses du Moyen Âge décrites sous le nom d'épidémies saltatoires.

Les aliénistes et les neurologues mettent souvent l'accent sur la dimension choréique de l'hystérie, ainsi Dagonet, qui parle à propos des patientes de « tendance prononcée à danser »<sup>3</sup>, ou Michailowski dans la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* :

Les secousses de la chorée hystérique se succèdent à intervalles égaux, suivant un rythme établi d'avance, d'où le nom de chorée rythmée. Certains malades sautent sur leurs pieds d'une façon rythmée, absolument comme s'ils dansaient ; quelquefois ce mouvement prime tous les autres, d'où le nom de saltatoire, que l'on a donné à cette forme de chorée<sup>4</sup>.

Le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » est lui-même en proie à un ensemble de mouvements saltatoires qu'il se propose d'offrir en spectacle aux lecteurs-spectateurs : « J'ai tous les talents ! (...) Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? Veut-on ? ». Ainsi, proche en cela de « Parade », qui est également une sorte de performance<sup>5</sup>, cette section de la *Saison* orchestre le corps du bonimenteur surexcité sous la forme d'un théâtre fou qui cependant menace à chaque instant de s'effondrer.

Le sujet lyrique est tout à la fois hystérique et maniaque<sup>6</sup>, bondissant d'une apparence à une autre et donnant en permanence le spectacle de ses métamorphoses. La manie, écrit Alexandre

---

<sup>1</sup> P. Janet, *L'état mental des hystériques*, Paris, Rueff (deux volumes), t. II, *Les accidents mentaux*, 1894, p. 99.

<sup>2</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, op. cit., t. I, p. 301. La citation suivante se trouve à la p. 300. Les mouvements logiques sont prédéfinis : « Dans la *chorée rythmée*, nous ne retrouvons ni les oscillations, ni les vibrations, comme dans le tremblement, ni les gesticulations illogiques, contradictoires, comme dans la chorée vulgaire ; mais si l'affection est caractérisée, elle aussi, par des mouvements involontaires, impulsifs, ces mouvements sont complexes et en outre, fait important, ils se reproduisent suivant un *rythme régulier* ; ils sont *cadencés*. Ils n'ont donc pas, vous le voyez, le caractère d'irrégularité des mouvements choréiformes (...). On peut aussi les dire *systématiques* parce qu'ils semblent coordonnés suivant un certain plan, imitant par exemple : 1° certains *mouvements d'expression* tels que ceux de la danse, des danses de caractère en particulier (*chorée saltatoire*) ; 2° ou bien certains *actes professionnels*, comme les mouvements des rameurs ou des forgerons (*chorée malléatoire*) » (p. 216). Voir aussi P. Richer, *L'art et la médecine*, Paris, Gauthier, Magnier et Cie, s. d. [1902], p. 149.

<sup>3</sup> H. Dagonet, *Nouveau traité élémentaire et pratique des maladies mentales, suivi de considérations pratiques sur l'administration des asiles d'aliénés*, Paris, Baillière, 1876, p. 20.

<sup>4</sup> D. Michailowski, « Étude clinique sur l'athétose double », loc. cit., p. 252.

<sup>5</sup> Voir sur ce point la fin de notre chapitre 6 ci-dessous.

<sup>6</sup> M. Murat remarque que « dans *Une saison en enfer* la crise est de type maniaque » avec « pour pièce maîtresse "Nuit de l'enfer" » (*L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 392). Voir aussi p. 411 : « L'entreprise poétique est relatée [dans les deux "Délires"] comme une crise maniaque : ce n'est pas seulement une manière de la juger, mais une manière d'interpréter et de situer historiquement la poétique de la "voyance" ».

Brierre de Boismont, est une « agitation effervescente »<sup>1</sup>, expression qui décrit bien les contorsions et gesticulations du damné de « Nuit de l'enfer ». Le portrait<sup>2</sup> du maniaque par Esquirol est également une description juste du sujet lyrique de cette section : « tout-à-coup il s'arrête rêveur et pensif (...); il s'échappe aussitôt, court avec vitesse, chante et crie; il s'arrête encore, sa physionomie prend le ton de l'admiration et de la joie, il pleure, il rit, il danse, il parle à voix basse, à voix haute (...) »<sup>3</sup>. Une malade, dont le double portrait dessiné est intitulé « Maniaque, pendant l'accès et après la guérison » (ce sont les planches VIII et IX du traité *Des maladies mentales*<sup>4</sup>), est décrite ainsi : « Alternativement elle déchire, frappe, mord, crie, danse rit, etc. ». L'adverbe *alternativement* marque la discontinuité des soubresauts qui caractérisent la conduite maniaque, cependant que l'emploi d'« etc. » ouvre cette étrange didascalie à l'infini d'une danse absurde. On retrouve cette collocation de l'emploi d'*etc.* et de la mention d'une répétition des mouvements dans la description de la grande crise hystérique chez Paul Richer, qui décrit chez les patient(e)s des « contorsions » qui « consistent en des attitudes étranges (...), invraisemblables » : « les grands mouvements consistent le plus souvent en des oscillations rapides (...), *ce sont des culbutes, des sauts de carpes, etc.* Mais ils ont souvent ce caractère *de se répéter un certain nombre de fois de suite* »<sup>5</sup>. L'hystérie est ainsi une sorte d'excentricité centrifuge qui fait revenir à la surface le corps grotesque et une danse chaotique. Richer écrit ailleurs, à propos de la période de clownisme, que « la malade [y] prend les positions les plus variées, les plus imprévues, les plus invraisemblables »<sup>6</sup>. « Variées » fait revenir le motif du Protée et du caméléon traditionnellement attaché à l'hystérie<sup>7</sup>; « imprévues » montre à quel point l'hystérie *excède* constamment la logique scientifique, qui est au

<sup>1</sup> A.-J.-F. Brierre de Boismont, « De l'interdiction des aliénés et de l'état de la jurisprudence en matière de testaments dans l'imputation de démence », in *AHPML*, vol. XLVII, Paris, 1852, p. 125. Voir aussi J.-J. Virey, « Exaltation », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XIII, Paris, Panckoucke, 1815, p. 497.

<sup>2</sup> Cette dimension de portrait est importante. D'un côté, ainsi qu'on l'a vu, le maniaque n'a pas de visage car il ne peut avoir de portrait, tant ses traits sont en métamorphose constante. Mais d'un autre côté, il n'est rien d'autre que son portrait (son portrait *flou*, devrait-on dire) puisqu'il n'est qu'apparence, il est pur *spectacle*. Ainsi un psychiatre du XX<sup>e</sup> siècle note-t-il : « L'aspect du maniaque est déjà caractéristique » (Y. Pélicier, *La psychiatrie compréhensible*, Paris, Fayard, 1972, p. 52), introduisant ainsi la description du maniaque sous les auspices de l'« aspect », la *species*, c'est-à-dire de l'apparence, de la vue et du spectacle. Le patient maniaque typique, toujours selon le même médecin, est « agité, instable, va et vient, ne peut rester assis ou allongé »; comme le Neveu de Rameau, c'est toujours une pantomime qu'il donne à voir : « Il fait des grimaces, des clins d'œil, siffle, chante, hurle. Quand il se met en colère pour un cours instant, le visage devient vultueux, les yeux brillants. La tenue est négligée, désordonnée, fantaisiste » (*ibid.*).

<sup>3</sup> J.-É.-D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 153.

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. II, p. 18.

<sup>5</sup> P. Richer, *L'art et la médecine*, *op. cit.*, p. 149 (nous soulignons).

<sup>6</sup> P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie...*, *op. cit.*, p. 69 (pour d'autres descriptions des gesticulations hystériques, voir *ibid.*, pp. 78-88).

<sup>7</sup> Sur le rapport entre l'hystérie et la figure de Protée, voir R. Lejosne, « De l'Arlequin au Protée. Hystérie et métamorphose chez Laforgue », communication citée.

contraire une logique du pronostic et du diagnostic ; « invraisemblables », enfin, indique que la gesticulation hystérique demeure bien malgré tout un défi au sens et à la rationalité.

L'affirmation de toute-puissance qui caractérise le sujet de « Nuit de l'enfer » – « je suis mille fois le plus riche » – correspond à la description esquirolienne du maniaque, qui « prend le ton de la bouffissure et de la vanité »<sup>1</sup>. Les patients ont même une impression de toute-puissance physique, note Esquirol : « plusieurs ont la conviction que leurs forces sont surnaturelles et indomptables »<sup>2</sup> – et le damné de son côté s'écrie : « j'ai tous les talents ». Il se déclare alchimiste et sorcier (« veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes »), magicien (« veut-on que je disparaisse »)<sup>3</sup>, officiant d'un culte orphique (« je vais dévoiler tous les mystères »), Christ (« Fiez vous donc à moi [...] Tous, venez, – même les petits enfants, – que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur »). La figure du guérisseur de foire rejoint celle du Christ, entre thaumaturgie et charlatanisme. Or le geste christique de ressusciter les morts a toujours occupé une place centrale dans l'histoire des pratiques magiques, non seulement savantes mais également populaires. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les expériences de pré-cinéma sont volontiers perçues non seulement comme des manipulations d'images mais comme une manière de donner vie à l'inanimé, voire de redonner vie aux morts. C'est le propre de toute *image* que de survivre à son modèle, mais lanternes magiques et fantasmagories offrent de plus à leurs personnages une vie proprement *animée*, au double sens de « en mouvement » et de « pourvu d'âme ». E. G. Robertson envisageait ainsi les séances de projections de fantasmagorie qu'il organisait à Paris (au club de l'Échiquier ou dans la crypte du couvent des Capucins) comme de quasi-séances spirites, et demandait aux membres de l'assistance quels morts ils souhaitaient voir ressusciter par sa machine et déambuler devant eux sur les murs de la salle de spectacle<sup>4</sup>. De même le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » déclare : « Je vais dévoiler

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 151-152. Voir aussi Pinel, *Traité médico-philosophique...*, éd. de 1801, p. 157.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. II, p. 153.

<sup>3</sup> Sur la question de la magie chez Rimbaud, voir en particulier les pages consacrées par Y. Vadé à Rimbaud dans son étude *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, op. cit. (pp. 423-428 et 440-461) ainsi que Y. Frémy, « Les “sophismes magiques” dans “Délires II. Alchimie du verbe” », in S. Bernard-Griffiths et C. Bricault (éds.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX<sup>e</sup> siècle français*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2012, pp. 409-423. La « magie », prise au premier degré, a souvent retenu l'attention des commentateurs, en particulier dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : on chercha chez Rimbaud beaucoup de clefs alchimiques et ésotériques – voir dans la bibliographie les ouvrages d'A. Rolland de Renéville, J. Gengoux, D. Guerdon, J. Richer, etc.

<sup>4</sup> J. Prieur, « E. G. Robertson le fantasmagore », conférence donnée à Cambridge le 19 janvier 2015 dans le cadre du séminaire dix-neuviémiste du Pr Nick White, non publiée.

tous les mystères : mystères religieux ou naturels, *mort, naissance, avenir, passé*, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories »<sup>1</sup>.

Les gesticulations du « je » lyrique de « Nuit de l'enfer » engageraient alors à décrire cette section comme une sorte de « Délires, 0 », un « délire » avant la lettre du texte, comme un prélude aux « Délires » I et II. Mais il faut remarquer encore autre chose quant à la pantomime de « Nuit de l'enfer » : cette dernière est également, et peut-être avant tout, la pantomime de l'artiste lui-même. L'artiste gesticule. Comédien, cabotin, fou, il s'exhibe et exécute sur la scène du texte son bref numéro. Laforgue notait déjà lapidairement : « L'artiste s'agite ». L'artiste est en effet un Pierrot<sup>2</sup>, pantin – comme tout être – de l'Inconscient : « L'artiste s'agite. L'Inconscient le mène », lit-on en tête de *L'art moderne en Allemagne*, qui récrit un passage célèbre de Fénelon<sup>3</sup>. De même dans la « Complainte de Lord Pierrot » : « Pierrot s'agite et Tout le mène » (L, I, 585). Le sujet lyrique dit également de lui-même : « Je m'agite aussi ! mais l'Inconscient me mène ; / Or, il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir »<sup>4</sup>. Le Pierrot et l'artiste sont tous les deux pris d'une agitation désordonnée – leur mouvement est à la fois convulsif et sans but, comme l'indique le choix d'un verbe à construction absolue, sans autre précision : « s'agiter ». Cela fait de l'artiste non seulement un cabotin<sup>5</sup>, mais un hystérique. La section de la Salpêtrière où l'on soignait les hystériques et des épileptiques était également appelé « quartier des agitées »<sup>6</sup>. Les « Chanteuses épileptiques », qui imitaient dans leurs numéros de café-concert les mouvements et poses des patientes hystériques de

---

<sup>1</sup> R, 256, nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir à ce propos C. Mühlegger, *Pierrot s'agite et Tout le mène. Metamorphosen einer Lachfigur*, Francfort, Peter Lang, 2000.

<sup>3</sup> L, III, 337. Il s'agit du détournement d'une maxime de Fénelon : « Dieu ne donne aux passions humaines, lors même qu'elles semblent décider de tout, que ce qu'il leur faut pour être l'instrument de ses desseins : ainsi *l'homme s'agite, mais Dieu le mène* » (« Sermon pour la fête de l'épiphanie », in *Œuvres de Fénelon (...)*, éd. Caron et Gosselin, t. XVII, Paris, Lebel, 1823, p. 178, nous soulignons). Ce n'est donc plus Dieu qui tire les ficelles chez Laforgue – ni Satan, comme chez Baudelaire (« C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent » : *Les Fleurs du Mal*, « Au lecteur ») – mais l'Inconscient hartmannien, ou le « Tout », dans le vers de la « Complainte de Lord Pierrot ». La *ruse de la raison* n'est plus une ruse divine mais une force aveugle.

<sup>4</sup> J. Laforgue, « La lune est stérile », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (L, II, 104).

<sup>5</sup> Sur Laforgue et la question de la théâtralité, voir notamment *Vortex. Revue de l'Association Jules Laforgue*, n° 1, « Spectacle et oralité », Université de Liège, 1997 ; É. Surace, *Parodie et théâtralité. Pratiques de l'écriture spectacle dans Moralités légendaires de Jules Laforgue*, thèse de lettres, Aix-Marseille, Université de Provence, 2005 ; J-P. Giusto, « L'écriture et ses tréteaux. Laforgue : *Moralités légendaires* », in *Écritures Aventures*, Lille, P. U. du Septentrion, 1998 ; Pierre Loubier, *Laforgue, l'orgue juvénile*, *op. cit.*, pp. 73-78.

<sup>6</sup> Sur le corps convulsif et le corps agité au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment M. Foucault, *Les anormaux*, cours de 1974-1975 au collège de France, éd. V. Marchetti et A. Salomoni, Paris, Seuil-Gallimard, 1999, pp. 187-215 et A. Bacopoulos-Viau, « La danse des corps figés. Catalepsie et imaginaire médical au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 44, 2012, pp. 165-184.

Charcot, étaient parfois désignées comme des « Agitées »<sup>1</sup>. Axenfeld et Huchard, dans leur *Traité des névroses* (1883) parodiaient la même formule de Fénelon que l'on trouve sous la plume de Laforgue : « Les hystériques s'agitent, et les passions les mènent »<sup>2</sup>.

### II. B. 3. La possession : enthousiasme pythique ou pitrerie ?

*Comédie*, c'est qu'ils sont sur des tréteaux,  
gesticulent, parlent fort, font des pirouettes,  
c'est qu'ils sont les malins de la foire ; *glas*,  
qu'ils sont les sacristains d'une église en ruine,  
quêteurs sourds, matrons des porches humides,  
derniers curés de la métaphore.

(Denis Roche)<sup>3</sup>

..... 4 mai.... Tenez, hier, je n'y tenais plus :  
j'ai étendu, comme l'ange Gabriel, les ailes de  
mon cœur. Le souffle de l'esprit sacré a  
parcouru mon être ! J'ai pris ma lyre, et j'ai  
chanté :  
Approchez-vous,

---

<sup>1</sup> Voir cet article de presse du 18 décembre 1892, que cite R. B. Gordon (*De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 99) : « Canoni remplit la scène de ses gestes fous, du moulinet de sa taille, de ses bras, de sa tête, de ses jambes (...) C'est sur les planches l'Agitée ».

<sup>2</sup> A. Axenfeld et H. Huchard, *Traité des névroses*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Paris, Baillière, 1883, p. 971.

<sup>3</sup> D. Roche, *La poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, 1995, pp. 452-453.



Grande Marie !  
Mère chérie,  
Du doux Jhésus !  
Sanctus Christus !  
O Vierge enceinte  
O mère Sainte  
Exaucez-nous !  
Ô ! si vous saviez les effluves mystérieuses  
qui secouaient mon âme pendant que  
j'effeuillais cette rose poétique ! je pris ma  
cithare, et comme le Psalmiste, j'élevai ma  
voix innocente et pure dans les célestes  
altitudes !!! O Altitudo altitudinum !...

(Arthur Rimbaud, « Un cœur sous une  
soutane. Intimités d'un séminariste »)<sup>1</sup>

Le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » se met en scène comme étant en proie à un enthousiasme pythique, mais en montrant en même temps de manière perfide que cette possession poétique est une forme de cabotinage, au bord de l'histrionisme<sup>2</sup>. Le poète se travestit en *clown*, ce qui le rapproche de l'hystérie et de sa phase de « clownisme » selon Charcot<sup>3</sup>, ou des hystériques de Pierre Janet qui, selon le psychologue, semblent parfois des artistes de cirque :

La chorée rythmée peut imiter toutes les actions, tous les mouvements professionnels, ou même tous les mouvements des clowns. Certains sujets, montrent une telle habileté dans ces culbutes et ces grimpadés qu'on pourrait les montrer dans les cirques<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> R, 52. De ce texte, J.-M. Gleize note (*Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 79) : « J'aurais pu (...) m'arrêter longuement sur ce sublime mé-chant de prose antipoétique, qu'il faudrait distribuer comme un tract à la sortie des maisons de la poésie (...) ». Voir aussi J.-M. Gleize, « Entretien avec Lionel Destremau » : « Pour ce qui est du "néo-lyrisme" niais et farouche, je considère (...) que Rimbaud a dit une fois pour toutes ce qu'il fallait dans *Un cœur sous une soutane*, qui n'est pas un pamphlet adolescent anticlérical, mais un véritable traité de poétique (et de salubrité publique) » (in *Prétexte*, hors-série n° 9, 2012, non paginé).

<sup>2</sup> P. Brunel, dans son édition, rapproche la *Saison* des pages d'O. Mannoni sur Hamlet et l'histrionisme. Du côté de Laforgue, sur les rapports entre histrionisme, cabotinage et mélancolie, voir notamment P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile, op. cit.*, p. 76.

<sup>3</sup> La phase de clownisme est une des phases de la Grande hystérie charcotienne (sur les différentes phases des crises hystériques majeures de la Salpêtrière, voir ci-dessous notre ch. 6) – sur ce mot de « clownisme », voir P. Richer, *Études cliniques...*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>4</sup> P. Janet, *Les névroses*, Paris, Flammarion, 1909, IV, ch. 1.

Si le délire de possession, qu'il soit satanique ou pythique, est toujours en même temps une forme d'hystérie<sup>1</sup>, tout un pan de la *Saison* est à relire comme un commentaire ironique sur la tradition platonicienne du poète saisi de « mania » et d'« enthousiasme » (dans le *Phèdre* et l'*Ion*). Le « je » se présente comme un prophète apollinien – « c'est oracle, ce que je dis »<sup>2</sup> –, mais en jouant sur cette pseudo-identification avec l'image traditionnelle de la poésie, son cérémonial et ses hiérophantes, il conduit l'idée même d'art (« [je] trouvais dérisoire les célébrités de la peinture et de la poésie moderne ») jusqu'au bord de l'autodestruction. En effet, l'enthousiasme pythique se trouve exhibé comme pacotille, artifice ne trompant personne – « souffle, magies, parfums faux, musiques puériles ». Du *spiritus* de la poésie inspirée (« souffle ») aux enchantements du poète romantique (« magies »), c'est tout l'attirail du poète-habillé-en-poète qui se trouve déconstruit. L'« artiste » est exposé en tant que rôle – « moi *qui me suis dit* mage ou ange... » –, masque grotesque, et la scène du texte présente les soubresauts de l'artiste comme un ensemble de pitreries<sup>3</sup>. Artiste forain, maître de sa lanterne, le « je » de « Nuit de l'enfer » surjoue les conventions de la posture de l'Artiste pour mieux en exhiber la facticité. Un hystérique de Charcot répétait de même à qui voulait l'entendre qu'il était « artiste » : « Il s'appelle artiste. La vérité est que son art consiste à faire "l'homme sauvage" dans les baraques de foire »<sup>4</sup>. Cet « art », affirme donc le médecin condescendant, « consiste » à imiter le sauvage : dans la *Saison*, tout se passe comme si l'art

<sup>1</sup> En régime chrétien, l'idée de possession renvoie au diable, à l'histoire des possédées du démon et autres sorcières. Or ceci est très important pour la littérature du second XIX<sup>e</sup> siècle dans la mesure où la possession est renvoyée du côté de l'hystérie, et symétriquement l'hystérie est référée à Satan. 1°. L'idée que les « possessions » médiévales étaient en fait des manifestations hystériques est développée à la fin du siècle par un ensemble de travaux de psychiatrie rétrospective (ou aussi bien contemporaine, comme le rappelle l'affaire de Morzine étudiée notamment par N. Edelmann : *Les Métamorphoses de l'hystérique*, Paris, La Découverte, 2003, ch. IV ; voir également la thèse de J. Carroy-Thirard J., *Le mal de Morzine. De la possession à l'hystérie (1857-1877)*, Paris, Solin, 1981). Un des plus brillants exemples de tels travaux est le livre de Charcot et Richer, *Les Démoniaques dans l'art* (1886), où l'histoire de la peinture religieuse se trouve repensée à travers le prisme de l'iconographie de la Salpêtrière, les convulsions et guérisons des possédées étant référées à des symptômes et résolutions hystériques. Le projet de médecine rétrospective des deux médecins a commencé par leur admiration pour un tableau de Rubens, *Le Miracle de saint Ignace*, où on trouve une femme en proie au miracle qui est en position d'arc hystérique. 2°. Symétriquement, le personnage littéraire de Satan devient, après le romantisme, une figure *hystérique*, en particulier dans la pièce liminaire des *Fleurs du Mal* ainsi que dans l'« Épigraphe pour un livre condamné », poème dont le prologue d'*Une saison en enfer* constitue à certains égards une réécriture. Sur les rapports entre hystérie et Satan voir aussi, notamment, *Là-bas* de Huysmans, et les lettres de Mallarmé à Lefébure du 28 fév. 1869, 4 décembre 1868 et surtout 4 février 1879

<sup>2</sup> A. Rimbaud, « Mauvais sang », dernier paragraphe de la deuxième section (R, 248) ; voir à ce propos les remarques de Georges Kliebenstein dans son article « Rimbaud, dantesque et cartésien », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., aux pp. 326-327.

<sup>3</sup> Voir à nouveau le livre de J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit. L'article d'A. Vaillant, « Rimbaud, poète-pitre » (*Ps*, n° 26, 2016, pp. 15-36), porte uniquement sur « Le cœur du pitre » et n'aborde pas ces questions.

<sup>4</sup> J.-M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, Lecrosnier & Babé, 1889, 17<sup>e</sup> leçon, 3<sup>e</sup> malade (« Hystérie et dégénérescence chez l'homme »), p. 392.

consistait à imiter non pas seulement les sauvages ou les animaux mais avant tout l'« artiste » lui-même. C'est l'Art avec une majuscule qui, moyennant cette mascarade qui en rejoue et en surjoue perfidement les codes et les postures, apparaît finalement comme une gesticulation : imitation du barbare ou du fou, simple folie de l'histrion, folie « dérisoire » (« Délires, II » : R, 263) et « puérite » (« Nuit de l'enfer » : R, 255). En somme le poète saltimbanque joue à être poète ; il fait le poète, mais en le *faisant*, il montre en retour dans quelle mesure *tout* poète est un tel faiseur<sup>1</sup>.

Dans la *Salomé* de Laforgue, on rencontre des « clowns musiciens portant au cœur la manivelle de réels orgues de Barbarie qu'ils tournaient avec des airs de Messies qui ne se laisseront pas influencer et iront jusqu'au bout de leur apostolat »<sup>2</sup>. La précision « *airs de Messies* » attaque la figure de l'artiste prophète en montrant qu'elle relève d'une pose, d'un jeu voire d'un surjeu, et le narrateur mine ainsi cette posture grandiloquente, dégonflant en quelque sorte la baudruche poétique. Tout le discours de Salomé est lui-même une caricature de discours inspiré, qui tient à la fois de l'enthousiasme au sens platonicien, de la pitrerie, du numéro de café-concert et de la pathologie mentale : boursoufflé et volontairement insupportable, le « garulement mystique délirant un peu » (L, II, 444) de la jeune prêtresse déconstruit par l'outrance la vocation sacerdotale et la pose inspirée du Poète majuscule. Comme l'« Adieu » d'*Une saison en enfer* et sa formule citée « moi qui me suis dit mage ou ange », ce texte de Laforgue constitue donc un lieu crucial de la relecture-déconstruction rétrospective du romantisme prophétique.

Dans une des pages les plus suggestives de son livre sur les rapports entre l'art du spectacle populaire et la culture parisienne de l'hystérie à la fin du siècle, Rae Beth Gordon va jusqu'à faire l'hypothèse d'une influence à double sens, les artistes apprenant leurs poses chez les patients hystériques, mais peut-être également les artistes du cabaret fournissant un répertoire aux patients dans les mouvements plus ou moins rythmés de leurs crises :

Le café-concert est-il hystérique parce que l'hystérie s'installait partout à l'époque, ou s'offrait-il comme modèle (...) aux malades en puissance à qui il

---

<sup>1</sup> Un autre double de l'écrivain, apparenté au saltimbanque, est la prostituée, comme l'a montré É. Reverzy (*Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, C. N. R. S., 2016) : « La prostituée (...) offre (...) à l'écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle (...) une figuration de son destin, ou du sort qui attend ses livres » (p. 12). L'auteure rapproche l'écrivain-saltimbanque et l'écrivain-prostituée pp. 12-13 et 173-177. Il y aurait aussi, en ce sens, une dimension proprement économique à cette pitrerie rimbaldienne : le poète, comme tout écrivain, met en scène la nécessité qui est la sienne de conquérir le public tel une courtisane. La littérature en effet « s'exhibe et se fait bateleuse », se voit contrainte d'« accomplir des tours de force à l'instar de ces “danseurs de corde” sommés d'“amuser le public par leurs tours” pour gagner leur vie » (*op. cit.*, p. 45 ; les citations entre guillemets proviennent de l'Avertissement du *Gars* de Balzac, premier titre des *Chouans*).

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Salomé » (ch. III), in *Moralités légendaires*, L, II, 441.

apprenait les grimaces et mouvements convulsifs qui ont également caractérisé  
*L'iconographie photographique de la Salpêtrière* ?<sup>1</sup>

Le poète-artiste épileptique deviendrait ainsi le modèle des hystériques mêmes. De manière similaire, en « jouant » au poète, Laforgue et Rimbaud font apparaître par là même le poète comme un rôle. Le sujet lyrique de « Nuit de l'Enfer » en donne, plus qu'une imitation, une caricature. Ou plutôt : il montre que l'inspiration est toujours sa propre caricature, facile à reproduire tant elle n'est que l'exhibition d'un ensemble de signes ou de tics grandiloquents. Ces signes sont parfaitement reconnaissables, on peut les inventorier, les classer et les répertorier. Et par conséquent les reproduire. On pense par exemple à la description de l'« excitation » dans l'ouvrage de Victor Egger, *La parole intérieure*, écrit quelques années plus tard.

La parole intérieure devient vive sous l'influence de la passion et de l'imagination. Si l'excitation intérieure continue à croître, l'état de l'âme doit s'exprimer par un phénomène qui lui soit égal en intensité ; alors la parole intérieure ne suffit plus ; l'âme a besoin de sensations fortes, de bruit et de mouvement ; la parole extérieure, qui ébranle fortement les nerfs du toucher comme ceux de l'ouïe, jaillit des lèvres ; aux mouvements de la phonation se joignent ceux de la physionomie, des bras, des jambes : on gesticule, on se promène sans but (...). Cette prise de possession du corps n'a pas lieu tout d'un coup, mais par degrés. (...) [L]es muscles s'agitent (...). Le visage de l'homme qui médite est immobile ; mais si l'âme s'émeut, le visage devient expressif, la joie le dilate ou la tristesse le contracte (...) Un degré de plus dans l'intensité intérieure, et la langue s'agitiera (...)<sup>2</sup>.

L'inspiration devient un répertoire de marques d'une « folie » éminemment reproductible et prévisible. Comme chez Moreau de Tours, elle devient synonyme d'une possession du corps<sup>3</sup> qui correspond à une crise de manie. La manie dont nous avons parlé plus haut devient ici la vérité de l'« inspiration » artistique et de ses mythes. Dromard écrivait lui aussi que l'inspiration est « foncièrement une crise, un état aigu »<sup>4</sup>. Pour ce médecin comme pour Ribot<sup>5</sup>, l'inspiration est liée

---

<sup>1</sup> R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, pp. 81-82. Les enjeux vertigineux de ces allers-retours entre le spectacle et la maladie, dans l'hystérie fin de siècle, sont étudiés dans le livre de G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, *op. cit.*

<sup>2</sup> V. Egger, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Baillière, 1881, pp. 165-167.

<sup>3</sup> Voir P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain...*, *op. cit.*, pp. 220-230.

<sup>4</sup> G. Dromard, « L'obsession impulsive et l'inspiration dans l'art », in *Revue des idées*, Paris, 15 juillet 1907, repris in A. Antheaume et G. Dromard, *Poésie et folie*, *op. cit.*, p. 19 (ch. « L'automatisme et l'inspiration ») : « Malgré son apparence mystérieuse, l'inspiration répond à des caractères courants qui permettent de la spécifier. Elle se présente comme la synthèse préconçue de l'œuvre définitive ; elle est foncièrement une crise, un état aigu ; enfin elle est spontanée, dépourvue en apparence de préparation et dénuée d'effort ». Ribot notait que, « considérée dans son aspect positif, l'inspiration (...) a deux marques essentielles, soudaineté, impersonnalité » (*Essai sur l'imagination créatrice*, *op. cit.*, p. 43).

<sup>5</sup> Voir T. Ribot, *La psychologie des sentiments*, *op. cit.*, p. 357. Comme le résume Ribot dans un autre passage : « L'inconscient (quelque opinion qu'on professe sur sa nature) produit ce qu'on nomme vulgairement l'inspiration » (*ibid.*, p. 354).

à l'obsession ainsi qu'à l'automatisme ; pour Lombroso elle apparaît comme une crise d'épilepsie<sup>1</sup>. De son côté, le je-artiste de « Nuit de l'enfer » déploie de même devant le lecteur, Satan et les damnés tous les symptômes d'une excitation dans laquelle inspiration, gesticulation et convulsion ne font plus qu'un.

Le poète plein de tics serait donc un agité, un pantin et un gesticulateur. Il n'est pas seulement un saltimbanque mais un véritable bouffon, dont les « convulsions » rappellent celle du Fanciouille de Baudelaire qui « allait, venait, riait, pleurait, se convulsait » : mais l'« auréole autour de sa tête (...) où se mêlaient les rayons de l'art et la gloire du martyr »<sup>2</sup> est traînée dans la boue par le saccage rimbaldien. En tant qu'artiste forain, le je-poète de la *Saison* rejoint le montreur de fantasmagorie : et Sade, déjà, dans ses *Idées sur les romans*, comparait les mauvais romanciers à des projectionnistes de foire, car ils ont en commun avec ces derniers le caractère forcé du *faiseur*, l'exagération cabotine. L'auteur de *Justine* se moque tout particulièrement de la vogue du roman noir, influencé par les romans « gothiques » britanniques, en comparant les effets faciles de cette littérature populaire à la vulgarité des effets auxquels recourent les fantasmagores : « Peut-être devrions-nous analyser ici ces romans nouveaux, dont le sortilège *et la fantasmagorie* composent à peu près tout le mérite, en plaçant à leur tête *Le Moine*, supérieur, sous tous les rapports (...) »<sup>3</sup>. Cependant, Sade remarque vite que, l'horreur et le sang ayant récemment fait irruption dans le réel de l'histoire, le public ne pouvait plus se contenter des histoires monotones qui le divertissaient encore auparavant (« il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes en quatre ou cinq ans, que n'en pouvait peindre en un siècle le plus fameux romancier de la littérature ») : il fallait alors forcer le trait, apporter plus de sang et plus de terreur, et en somme « il fallait (...) appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer »<sup>4</sup>. L'art est donc constamment menacé de tomber dans le spectacle de foire, et lorsque Sade écrit qu'« il fallait (...) appeler l'enfer... », cet « enfer » outré, grandiloquent et postiche, aux couleurs trop vives (on songe ici aux toiles de John Martin<sup>5</sup>) et dont les ficelles sont trop grosses,

---

<sup>1</sup> C. Lombroso, *L'homme de génie*, trad. F. Colonna d'Istria, Paris, Alcan, 1889, pp. 29, 484, etc.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, « Une mort héroïque », in *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 321.

<sup>3</sup> D. A. F. de Sade, *Idées sur les romans*, éd. O. Uzanne, Paris, Édouard Rouveyre, 1878, pp. 31-32, nous soulignons.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>5</sup> Les toiles du peintre romantique anglais John Martin doivent beaucoup au pré-cinéma et aux images foraines. Charles Lamb compara – pour le dénigrer – le *Festin de Balthazar* (*Belshazzar's Feast*, 1834, Victoria and Albert Museum) de Martin à un « diorama ». Aldous Huxley (*Heaven and Hell*, Londres, Penguin, 1959, p. 130) pensait

une sorte d'enfer *kitsch* avant la lettre, résonne pour nous avec l'enfer de pacotille rimbaldien : « Je brûle comme il faut (...) Je réclame. Je réclame ! un coup de fourche, une goutte de feu »<sup>1</sup>. Le Satan de la *Saison* est lui-même un mauvais artiste, ou du moins un faiseur, sorte de décorateur stucateur construisant des ornements factices, ou peut-être un décorateur illusionniste de théâtre : « Satan, farceur, tu veux me dissoudre, *avec tes charmes* », lui lance le sujet surexcité vers la fin de la « Nuit », et dès le début de la section, l'enfer est perçu avant tout comme un dispositif artificiel, théâtral au sens négatif du terme, où tout est conventionnel et fabriqué : « Assez !... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puériles ».

Cette dimension de théâtralité est centrale pour comprendre l'étrange performance ou chorégraphie du sujet lyrique dans « Nuit de l'enfer ». Comme le faisaient les diseurs de monologue moderne<sup>2</sup>, il se présente au public non comme un personnage mais *comme* comédien, bouffi d'amour-propre et faisant sans vergogne l'article de son art. On retrouve par là l'image stéréotypique de l'hystérique du XIX<sup>e</sup> siècle, que le Dr Logre résumera dans les années 1920 en écrivant : « Si l'hystérique crée souvent son rôle comme un auteur, *il le joue toujours comme un acteur*. Ses fictions passent dans ses actes, ses gestes, son corps »<sup>3</sup>. Entre l'art et l'hystérie, il y a comme une identification spéculaire réciproque. Si pour Charcot les hystériques singent les artistes (« J'ai déjà eu l'occasion de vous le dire : les hystériques simulent souvent sans but bien arrêté, *par culte de l'art pour l'art* »<sup>4</sup>), dans *Une saison en enfer* c'est l'artiste qui singe l'hystérique. Mais précisément il le singe dans un jeu de miroir infini, l'hystérie étant toujours déjà le laboratoire de l'art comme artificialité. Théâtre, mais moins au sens du dramatique que du *théâtral*. Charcot, en

---

que Keats et John Martin avaient été influencés, pour leur traitement de l'image, par les lanternes magiques et l'« intense qualité de leurs faisceaux d'images colorés projetés sur la toile blanche d'une salle obscure » (nous traduisons). On pense à l'*eidophusikon* de Louthembourg (ce dernier organisa un spectacle de sons et lumières pour les vingt-et-un ans de Beckford à Fonthill). Sur le rapport entre romantisme anglais et machines optiques, voir A. Hayter, *Opium and the Romantic Imagination*, Berkeley, University of California Press, 1970, pp. 92 *sqq.*

<sup>1</sup> Sur Rimbaud forain et machiniste, faisant défiler les dioramas devant le lecteur médusé, voir M. Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 309 *sqq.* (à propos de la stylistique de ces projections) ; voir aussi W. Fowlie, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 162 et A. Fongaro, « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, Toulouse, P. U. du Mirail, 1989, pp. 196-198.

<sup>2</sup> Sur le rapport entre le cabaret et l'autopromotion, voir F. Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, P. U. R., 2004, p. 241 : « Le personnage masque de plus en plus mal l'acteur, qui exhibe son narcissisme à travers un savoir-faire propre à détruire l'illusion scénique pour ménager sa promotion personnelle ».

<sup>3</sup> Drs Logre et Dupré, *Les délires d'imagination*, Paris, Delarue, 1911, nous soulignons. Voir encore dans les années 1970 ces remarques d'Y. Pélicier dans une introduction à la psychiatrie destinée au grand public : « Le comportement et la personnalité de l'hystérique sont très évocateurs : c'est un sujet impressionnable, fragile, capricieux, instable ; les émotions sont théâtrales mais peu profondes. Le personnage donne l'impression de l'inauthenticité et de l'artifice » (Y. Pélicier, *La psychiatrie compréhensible*, *op. cit.*, p. 159).

<sup>4</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, p. 48, nous soulignons. Voir aussi *ibid.*, p. 109.

parlant de l'histrionisme des hystériques, demande à ses auditeurs : « Le culte de la notoriété n'est-il pas le mobile ? », comme le sujet lyrique de la *Saison* se moque des « célébrités de la peinture et de la poésie moderne » (« Délires, II »), puis dans « Adieu » songe à sa « belle gloire de conteur emportée »<sup>1</sup>.

Rimbaud ne se contente pas de présenter la figure du poète comme vaine ou dérisoire : il la récuse comme étant – à la lettre – ob-scène. Comme les forains de Xavier Forneret qui crient sur la place de Beaune « Lanterne magique ! Pièce curieuse ! »<sup>2</sup>, le poète est bien un bonimenteur : mais chez Rimbaud il est *lui-même* devenu la « pièce curieuse » dont il vante les mérites. Ce qu'il tente de vendre aux lecteurs-spectateurs est moins le spectacle de machines optiques que celui de son propre corps envahissant. Ainsi, des tréteaux de foire – ou des planches du cabaret – à la poésie, ce serait un même cabotinage qui s'exhibe : le bonimenteur rimbaldien opère la liquidation des mirages attachés à une certaine idée traditionnelle de la poésie, que cette dernière soit conçue comme transfiguration alchimique (« je ferai de l'or », qui fait songer au poète-Hermès des *Fleurs du Mal*), magie nordique (« veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? » – récusation par avance des prétentions mythothétiques des futurs symbolistes et de leur wagnérisme pompeux), ou simple agitation de couleurs (« je suis maître en fantasmagories »). La poésie devient une exhibition sordide, un exotisme colonial facile et rance – « Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? »<sup>3</sup> –, orientalisme d'exposition universelle, fabrication clinquante d'un ailleurs de pacotille.

Il s'agit bien d'une *liquidation*, à tous les sens du terme dans la mesure où elle passe, comme dans « Solde », par une vente. Liquidation non par suppression mais au contraire par excès, par une accumulation visant à ce que l'art se détruise lui-même : redoublement (« Veut-on, veut-on ? »), rôle rebattu, mal joué, empilement de feux d'artifice et d'images jusqu'à la nausée<sup>4</sup>. À vendre l'alchimiste, le devin, le prêtre et les autres. En même temps que l'art se trouve réduit à un ensemble de trucs (Lautréamont dirait, de « tics ») facilement imitables – « faisons toutes les

---

<sup>1</sup> R, respectivement 263 (au début de « Délires, II. Alchimie du verbe ») et 279 (première section d'« Adieu »), nous soulignons dans les deux cas.

<sup>2</sup> X. Forneret, « Lanterne magique ! Pièce curieuse ! » (1836), in *Contes et récits*, éd. J. R. Dahan, Paris, José Corti, 1994, p. 123.

<sup>3</sup> Sur cet aspect, voir notamment S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 250 et S. Kassab-Charfi, « Défigurations d'Une saison en enfer : la fiction nègre ou l'inventio rimbaldienne d'une altérité », in Y. Frémy (éd.), *Je m'évade ! Je m'explique ». Résistances d'Une saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 83-105.

<sup>4</sup> Voir M. Davies, *Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud. Analyse du texte*, Paris et Caen, Minard, Archives des lettres modernes, 1975, p. 51.

grimaces » –, le poète lui-même ressemble de plus en plus à un pantin cramponné à sa pauvre panoplie pythique. Henry Miller, déjà, avait relevé ce passage, dans son étude sur Rimbaud, *Le Temps des assassins* :

In this realm he was, of course, a master. (...) Here everything is of equal value and therefore of no value. Do you want me to whistle ? Do you want a *danse du ventre* ? Okay ! Anything you wish. Just name it !<sup>1</sup>

Or ce poète pitre, lorsqu'il se figure en danseuse, semble aussi prendre la pose d'une hystérique, telle Renée, dont Charcot décrit ainsi la période clonique :

Renée (...) se sent mal à l'aise, étouffe, puis, pour le plus léger prétexte, un bruit, un attouchement surtout, elle pousse un cri aigu et la représentation commence ; *elle danse et tord son ventre à la façon des bayadères*, puis elle se roule par terre, exécute des mouvements de bassin bien caractéristiques, elle saute debout sur ses pieds, lève le bras droit en l'air et appuie la tête contre lui en gardant une posture fixe, ou se met à genoux comme pour prier. Au milieu de ces actes, *elle entremêle des cris, un cri rauque, aigu que nous avons comparé faute de mieux au cri du chameau, puis le miaou des chats, l'aboiement du chien*<sup>2</sup>.

La violence de cette mise en cause de l'art a peu d'égaux : lorsque le charlatan s'écrie « Veut-on des chants (...) ? Veut-on que je disparaisse ? Veut-on ? Je ferai de l'or », on pense au « massacrilège » (pour reprendre un mot laforguien) de la poésie chez le Denis Roche du *Mécri* et des *Pourrissements poétiques* : « ... enfin on va pouvoir baver ! Poémons donc ! Poémons ! »<sup>3</sup>. Le pitre rimbaldien met à nu la poésie avec la plus grande brutalité, la montrant comme un misérable étalage de rites compassés (Roche : « Mais vouais, les rites ! Poésie la gâteuse... »<sup>4</sup>), une sinistre « comédie », pour reprendre le mot de Denis Roche cité plus haut en épigraphe :

D'autres comédies s'installent, d'autres sonnent sans le savoir le glas des (...) « principe-d'inspiration-totale ». *Comédie*, c'est qu'ils sont sur des tréteaux, gesticulent, parlent fort, font des pirouettes, c'est qu'ils sont les malins de la foire ; *glas*, qu'ils sont les sacristains d'une église en ruine, quêteurs sourds, matrons des porches humides, derniers curés de la métaphore<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> H. Miller, *The Time of the Assassins* (1946, puis 1955), New York, New Directions Paperbook, 1962, p. 134 ; voir la traduction de F.-J. Temple, Paris, U. G. E., 1984, p. 133 : « Dans ce domaine, il était, certes, un maître. (...) Ici, tout est de valeur égale, donc ne vaut rien. Voulez-vous que je siffle ? Que je fasse la *danse du ventre* ? Bon ! Tout ce que vous voulez. Vous n'avez qu'à le dire ! ».

<sup>2</sup> P. Janet, *L'état mental des hystériques*, t. II (*Accidents mentaux*), *op. cit.*, p. 158.

<sup>3</sup> D. Roche, *Préface aux 3 pourrissements poétiques* (première publication : L'Herne, Paris, septembre 1972), repris dans *La poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 449.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 450. Voir aussi « Lutte et rature », in *Le Mécri*, éd. cit., p. 462 : « Poésie c'est crevé, en petits carrés mangée aux mites, Dieu l'ait ! »

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 450.



Chez Rimbaud comme chez Denis Roche, l'écriture poétique ne pourra donc plus exister que si elle marche main dans la main avec une certaine haine de la poésie – « la poésie est inadmissible ». Les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, au-delà de la poésie proprement dite, entendront ce message rimbaldien, et ne concevront la pratique artistique et performative que mise en tension par une haine de l'art. *Nelken* de Pina Bausch (1982) opère un saccage du ballet classique, de ses codes, de son obscénité et de la mécanique vide de ses prouesses techniques, en particulier dans la séquence où Dominique Mercy interpelle le public, dans une parabase très proche de celui du bonimenteur infernal de Rimbaud :

Sortez ! Sortez ! Alors, qu'est-ce que vous voulez voir ? Un tour de manège ! (*Démarrant le tour, lançant les mots à mesure qu'il effectue les jetés.*) (...) Regardez ! Voilà ! Manège ! Par ici ! Par là ! Regardez ! Voilà, voilà ! Voilà, regardez ! (...) Qu'est-ce que vous voulez voir d'autre ? Je peux vous faire tout ce que vous voulez voir. Tour en l'air ? D'accord. (...) (*Ramassant des éléments de costume par terre et les jetant sur le côté.*) Tour en l'air ! (*Effectuant le tour.*) Là ! Tour en l'air... Et voilà ! (*Applaudissements.*) (...) Quoi d'autre ? Grand jeté ? Vous voulez voir un grand jeté ?... (*Effectuant le jeté.*) Grand jeté, voilà pour vous ! (*Applaudissements.*) Quoi d'autre ? Vous voulez un entrechat 6, je vais vous le faire. (*Se mettant à faire des entrechats, sous les applaudissements.*) Et voilà, regardez ! Entrechat 6 ! Là ! Regardez ! Entrechat 6 ! Combien en voulez-vous ? Combien ? ! (...) Sortez d'ici, sortez tous<sup>1</sup>.

Denis Roche écrit, dans un geste similaire :

Viocques gourmandes, vous les avez voulues vos trolées tendineuses, puantes cadences, dégringoles du reliquaire, anapestueux, chevaliers du perce-marge ! Où est le chat, où est le sceau, où sont les pelles qui enfouiront tout ça, fienteux labeur qui se débat au milieu d'un vaste tissu mental ? Foutez le camp ! Allez au diable ! (...) Foutez le camp ! Mais ça campe encore là-dedans, ça se cramponne, clodos, petits pus sans rien ! Quittez vos langues, petits pères (ma langue, ma langue, merde), mangez vos langues, vieux chiens, pendant qu'il est encore temps<sup>2</sup> !

On peut songer aussi à la performance de Paul Mc Carthy, *The Painter* (1995), où le plasticien déconstruit, par excès et caricature, l'image d'Épinal du « grand artiste » flanqué de son cortège de stéréotypes boursoufflés : inspiration, spontanéité, mouvements impulsifs du génie, etc.

---

1 P. Bausch, *Nelken* (« Œillets »), créé le 30 décembre 1982 à Wuppertal, 120 minutes, transcription et traduction (de l'anglais) nôtres, d'après la captation vidéo apparaissant dans le documentaire de Régis Obadia *Dominique Mercy Tanzt Pina Bausch*, France, 2003, 57 min. Voici la transcription approximative du texte « original » : « *Get out ! Get out ! Okay, you wanna see something ? A tour de manège ! (...) Look ! There ! Manège ! There ! Look ! Here ! There ! There, look ! (...) What else do you want to see ? I can show you anything... you wanna see. Tour en l'air ? Okay. (...) Tour en l'air. There ! Tour en l'air... et voilà ! (...) What else ? Grand jeté ? You wanna see a grand jeté... Grand jeté, there you are ! What else ? You want entrechat 6, I'm gonna show you. Here you are, look ! Entrechat 6 ! Here ! Look ! Entrechat 6 ! How many do you want ? How many ? !* » Dans certaines versions du spectacle, D. Mercy s'exprime en français dans cette scène.

2 D. Roche, *Préface aux 3 pourrissements poétiques*, éd. cit., pp. 452-453.

La poésie ne peut pas ne pas courir ce risque : celui de n'être qu'une gesticulation dérisoire, le pitoyable jeu surjoué d'un poète réduit à faire l'histrion, ou l'hystérique. Elle risque de n'être qu'une simple *extravagance*, terme employé par Pinel pour désigner les crises de l'hystérique<sup>1</sup>.

Pourtant, tout d'un coup, dans le texte d'*Une saison en enfer*, c'est un autre risque qui surgit, et qui menace cette fois l'intégrité du sujet et de son corps même : le danger d'être vaincu par la folie qu'on a voulu investir, ou dont on a voulu qu'elle nous investisse sous les espèces des toxiques, des grimaces et des délires. Athanase Kircher, qui comme le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » était à la fois alchimiste, médecin et montreur de lanterne<sup>2</sup>, nous avait prévenus : on ne joue pas impunément avec les images et les rôles. À force de prendre toutes les apparences – de « faire toutes les grimaces imaginables » (« Nuit de l'enfer » : R, 256) ou de « jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures » (« Vies, I » : R, 295) –, le risque est de sombrer dans une folie sans remède. Certes, grâce aux ressources techniques infinies et littéralement alchimiques de la lanterne magique, « l'homme peut se métamorphoser [*transmutari*] en n'importe quelle forme »<sup>3</sup>. Mais cette métamorphose a un prix :

Il te faut donc savoir qu'il existe des substances naturelles qui, dès qu'elles sont absorbées par la bouche, exerçant leur pouvoir sur l'imagination [*imperium in phantasiam exercentes*], transforment l'homme en ce vers quoi il inclinait par-dessus tout. Ainsi je connais une racine qui, dès qu'elle a été ingérée, transforme en oies ou en canards, non pas selon l'aspect extérieur, mais l'aspect intérieur, de sorte que ceux qui l'ont ingérée se pensent vraiment des oies. Il est d'autres substances qui, une fois absorbées, transforment et transmutent en chats, chiens, loups, selon le même procédé. Mais comme ces choses sortent des limites de notre art, et qu'elles sont telles qu'en raison de beaucoup de maux, qui d'elles peuvent émerger, elles ne doivent ni ne peuvent être publiées, tout en vénérant en elles cette très grande et admirable majesté de la nature, consacrons-les à un total et éternel silence.

---

<sup>1</sup> P. Pinel, *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse, appliquée à la médecine* (an VI [1797-1798]), Classe quatrième, Névroses ; section sur l'hystérie : 5<sup>e</sup> éd., Paris, 1813, t. III, p. 290 : « Une jeune personne d'un teint brun, d'une constitution forte et saine, tombe à l'âge de dix-sept ans, sans aucune cause connue, dans une sorte de manie, ou plutôt dans une suite d'actes d'extravagance qui consistaient à parler seule, sauter, déchirer ses habits, les jeter au feu ».

<sup>2</sup> On se souvient que le « je » de « Nuit de l'enfer » promettait, tout à la fois, de faire « de l'or », « des remèdes » et de projeter ses « fantasmagories ».

<sup>3</sup> A. Kircher, *Physiologia Kircheriana* (Amsterdam, 1680), cité in J. Pigeaud, « Délires de métamorphoses », art. cit., p. 88. La citation suivante est à la même page.

La frontière entre la folie méthodique et la « folie qu'on enferme » est peut-être aussi fine que la « feuille de papier translucide » dont Joyce disait qu'elle séparait l'écriture de la psychose.

## *II. C. Folie et risque*

Poe gouvernait son ivresse ; Hoffmann était mené par la sienne.

(Jules Barbey d'Aureville)<sup>1</sup>

Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.

(André Breton)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Barbey d'Aureville, *Les Œuvres et les Hommes. Littérature étrangère*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p. 398. Voir aussi Arvède Barine, « Essai de littérature pathologique », in *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1895, p. 312 : « Ce n'est jamais par des moyens inoffensifs qu'on appelle à soi les hallucinations. Hoffmann et d'autres avec lui ont eu recours aux poisons de l'intelligence pour voir ce que ne voient pas les cerveaux parfaitement sains (...) ».

<sup>2</sup> A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, premier manifeste (1924), in *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet citée, t. I, p. 313.

Richet posait très directement le problème des hystériques dans un texte sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant : « Au lieu de concevoir un type », écrivait-il, « elles le réalisent, l'objectivent » :

Ce n'est pas à la façon de l'halluciné, qui assiste en spectateur à des images se déroulant devant lui ; c'est comme un acteur, qui, pris de folie, s'imaginerait que le drame qu'il joue est une réalité, non une fiction, et qu'il a été transformé, de corps et d'âme, dans le personnage qu'il est chargé de jouer<sup>1</sup>.

La vieille question platonicienne des dangers de l'imitation reparaît donc – posée à nouveau frais après le *Paradoxe* de Diderot<sup>2</sup> – à l'occasion de l'hystérie, maladie de l'imitation et des transformations. L'hystérie désigne ici le moment du vacillement entre le rôle théâtral et l'identité, la possibilité que l'un et l'autre ne se distinguent plus. On lit dans le « Hamlet » de Laforgue : « Quand on finit par la folie, c'est qu'on a commencé par le cabotinage »<sup>3</sup>. Faire le fou, n'est-ce pas déjà être fou ? Pour Platon, ce *faire* est dangereux en tant que tel, car il est proprement une défiguration de l'être. Pour les médecins de l'époque, la cause est entendue : Hamlet<sup>4</sup>, Baudelaire, Rimbaud, tous peuvent être considérés comme des cas d'authentique maladie mentale si leur mimique de la folie dure *suffisamment longtemps*. C'est ainsi qu'André Antheaume et Gabriel Dromard écrivent en 1908 :

Baudelaire fût-il un simulateur que sa cause n'en serait guère meilleure auprès des médecins. Les psychiatres s'accordent à dire qu'un homme capable de *conserver artificiellement toute sa vie l'attitude d'un aliéné, même en ayant conscience d'être comédien*, n'est pas un homme vraiment sain d'esprit. Le

---

<sup>1</sup> C. Richet, « La personnalité et la mémoire dans le somnambulisme », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 15, 1883 (pp. 225-242), p. 226.

<sup>2</sup> Voir à ce propos l'article d'Alfred Binet, qui s'appuie entre autres sur l'étude citée de Richet : A. Binet, « Réflexions sur le paradoxe de Diderot », in *L'année psychologique*, vol. III, n° 2, 1896, pp. 279-295.

<sup>3</sup> L, II, 399.

<sup>4</sup> Sur le délire de Hamlet et la question de la simulation, le texte le plus célèbre de l'époque est l'article de Brierre de Boismont, « Physiologie. Études psychologiques sur les hommes célèbres. Shakespeare. Ses connaissances en aliénation mentale. Première partie. Hamlet, mélancolie simple, ennui de la vie et folie simulée », in *AMP*, 1868, pp. 329-345. Voir également H. Dagonet, « Aliénation mentale méconnue. Soupçon de simulation », in *AMP*, 1889, pp. 406-418, en particulier pp. 409-410 : « Suivant le Dr Ray, Hamlet était un aliéné simulant la folie. Cette opinion expliquerait mieux, d'après lui, le problème psychologique posé dans cette tragédie. (...) La simulation, pour Krafft-Ebing, n'exclut pas l'aliénation. Les dissimulateurs sont les aliénés qui ont la conscience de leur état d'aliénation et qui parviennent à dissimuler leurs conceptions délirantes pendant un temps plus ou moins long (...) ». Sur la folie et la simulation dans *Hamlet*, voir aussi le texte de Poe que cite Pierre Brunel dans *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 105.

choix d'une telle attitude est à lui seul une preuve de trouble profond. Les personnes *qui simulent avec quelque persévérance* la folie, même dans un but raisonnable, sont presque sans exception des victimes du déséquilibre<sup>1</sup>.

## II. C. 1. Imbécilités

J'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.

(Stéphane Mallarmé)<sup>2</sup>

Lorsque Baudelaire parle de « cultiver son hystérie », le risque qui se joue en contrepartie est d'y sombrer, risque qui effleure le poète sous le nom du « vent de l'aile de l'imbécilité » :

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.

---

<sup>1</sup> A. Antheaume et G. Dromard, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de clinique*, *op. cit.*, pp. 331-332, nous soulignons dans tous les cas. – Notons qu'à partir de prémisses complètement différentes, un psychiatre contemporain comme L. A. Sass conclut lui aussi que folie feinte et folie véritable ne sont pas mutuellement exclusives ; dans la schizophrénie par exemple, il y aurait simultanément délire réel et feinte de la folie : voir *Madness and Modernism*, *op. cit.*, pp. 114-115 : le fou joue au fou, il fait le fou, en rajoute – c'est ce qu'on pourrait appeler l'histrionisme du schizophrène, ou la dimension hystérique de la psychose.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, lettre à François Coppée du 20 avril 1868, in *Correspondance complète 1862-1871*, éd. cit., p. 380.

J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécillité*<sup>1</sup>.

Ce « vent de l'aile de l'imbécillité » correspond à ce qui, dans *Une saison en enfer*, est nommé l'« affreux rire de l'idiot » (R, 245), comme une sorte de limite inférieure de l'humanité<sup>2</sup>. Rire de l'aphasie, le rire de l'idiot est « affreux » en ce qu'il signifie un effondrement (Pierre Brunel parle du « dernier degré d'une chute »<sup>3</sup>) – Esquirol écrivait ainsi que les idiots « poussent quelques sons mal articulés, ou des cris, ou des mugissements prolongés qu'ils interrompent pour écarter les lèvres comme s'ils voulaient rire. S'ils articulent quelques mots, ils n'y attachent aucun sens »<sup>4</sup>. Le rire de l'idiot est une limite, le bord du néant ; comme l'écrit un psychiatre anglais contemporain de Ribot :

Chez l'enfant, l'idiot et le dément, le rire peut se limiter à (...) un phénomène d'automatisme cérébral déterminé par imitation, ou à un simple réflexe. Un tel rire est un phénomène moteur, sans nulle signification psychologique<sup>5</sup>.

Cependant, il faut remarquer que ce « risque » que fait courir la folie<sup>6</sup>, est avant tout un risque poétique : c'est le risque de ne plus pouvoir parler, plus précisément de ne plus pouvoir écrire. Le risque est donc moins psychologique que poétique<sup>7</sup> : « *Je ne sais plus parler !* » (R, 277). La phrase résonne avec celle d'une patiente de Séglas, citée par ce dernier dans ses *Troubles du langage chez les aliénés* : « je perds mes idées. *Je ne sais plus parler... (...)* »<sup>8</sup>. La folie s'identifie ainsi à la perte de la parole. De même chez les hystériques de Charcot, notamment G..., patient hystérique évoqué dans une des *Leçons sur les maladies du système nerveux* :

La fin de l'attaque est chez notre malade souvent marquée par une sorte d'aphasie motrice qui en général ne dure pas plus de huit ou dix minutes, mais

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *[Hygiène]*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 668.

<sup>2</sup> On retrouve cette dimension de limite dans la correspondance africaine : « je vis de façon fort bête » (lettre aux siens, Aden, 10 mai 1882, R, 512) ; « J'espère bien que cette existence-là finira avant que j'aie eu le temps de devenir complètement idiot » (*id.*). « Je trime comme un âne » (*id.*) : dans ces pays « l'on devient bête comme un âne » (19 mars 1883 : R, 524) ; ailleurs Rimbaud parle de « la crainte de devenir peu à peu abruti soi-même, isolé qu'on est et éloigné de toute société intelligente » (lettre aux siens, Harar, 4 août 1888 : R, 657).

<sup>3</sup> P. Brunel, « La folie dans *Une saison en enfer* », art. cit., p. 95.

<sup>4</sup> J. É. D. Esquirol, article « Idiotisme », in *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckoucke, 1818, t. XXIII, p. 515.

<sup>5</sup> B. Hart, « The Hysterical Laughter », recension de l'article de J. Ingegnieros, « Le rire hystérique » (*Journal de psychologie normale et pathologique*, novembre 1906), in *The British Journal of Psychiatry*, vol. LIII, n° 221, avril 1907 (pp. 411-412), p. 411 ; nous traduisons.

<sup>6</sup> Sur les enjeux de ce risque dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, voir J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine*, op. cit., pp. 189 et 205-216.

<sup>7</sup> Plusieurs critiques l'ont fait remarquer, notamment A. Kittang (*Discours et jeu*, op. cit.), ou plus récemment V. Bergen (article « Drogue », in J.-B. Baronian, éd., *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, 2014).

<sup>8</sup> J. Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, op. cit., p. 27.

qui une fois a persisté pendant près de six jours. Alors quand le malade veut parler, quelques sons rauques, inarticulés sortent seuls de sa bouche<sup>1</sup>.

De même, Mallarmé relie folie et aphasie lors de la crise de Tournon : « j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières », « j'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire, et l'hystérie allait commencer à troubler ma parole »<sup>2</sup>. Chez Rimbaud, l'aphasie prend la forme de la stéréotypie, celle d'une prière bégayée et répétée – « je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria* ». Bourneville cite une étude portant sur cette quasi-aphasie des idiots, leur bégaiement ou leurs borborygmes : « Les idiots (...) parlent sans action et sans sentiment, ou se bornent à marmotter quelques sons inarticulés, ou même ne parlent point du tout par défaut d'idées »<sup>3</sup>. La prière du mendiant, dans « *Matin* », est en quelque sorte parente du « *crénom* » de Baudelaire après l'effondrement devant l'église Saint-Loup de Namur, exact symétrique ou prière inversée. Chez Mallarmé au contraire la prière *sauve* de la folie : Henri de Régnier relate que Mallarmé aurait échappé à l'effondrement en récitant mécaniquement des *Pater* pendant toute une journée ; « et c'est à cet effort qu'il attribue son salut »<sup>4</sup>.

La question poétique devient ainsi celle de la ligne de crête entre folie et raison, la mesure du travail que pourront supporter le sujet et le texte sans s'abîmer. « Jouer de bons tours à la folie », c'est toujours prendre le risque que ce soit elle qui se joue du sujet, jusqu'au « dernier *couac* », qui est bien plutôt l'idiotie que l'épisode de Bruxelles, contrairement à ce que les trop fréquentes interprétations biographiques tendent à faire accroire. Ce « dernier *couac* » est *interne* à la problématique de la folie poétique, dont l'aventure est retracée plus tard dans le livre (« *Délires*, II »). Baudelaire le notait déjà à propos de la folie artificielle de Poe, dans le texte que nous cité : si l'ivrognerie est une « méthode de travail », c'est cependant une méthode « mortelle » et en y recourant le poète prenait certes « le chemin le plus direct », mais aussi le chemin « le plus dangereux » :

Il ne pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses ou effrayantes, les conceptions subtiles qu'il avait rencontrées dans une tempête précédente ; c'étaient de vieilles connaissances qui l'attiraient impérieusement,

---

<sup>1</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, leçon 18, p. 277. Voir aussi la dernière leçon de ce troisième volume (leçon 26), consacrée au « mutisme hystérique ».

<sup>2</sup> S. Mallarmé, respectivement lettre à F. Coppée du 20 avril 1868 et lettre à H. Cazalis du 4 février 1869, in *Correspondance complète 1862-1871*, éd. cit., pp. 380 et 423, nous soulignons.

<sup>3</sup> Amard, « Idiotisme », in *Traité analytique de la folie et des moyens de la guérir* : cité par D.-M. Bourneville, *Recueil de mémoires, notes et observations sur l'idiotie*, Paris, Bureaux du Progrès médical et Lecrosnier & Babé, 1891, t. I, p. 19.

<sup>4</sup> H. de Régnier, *Journal*, année 1888, cité in Daniel Oster, *La Gloire*, Paris, P. O. L., 1997, p. 91.

et, pour renouer avec elles, il prenait le chemin le plus dangereux, mais le plus direct. Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué<sup>1</sup>.

Chemin « direct », la folie – folie toxique ici – peut donc conduire à la création mais précisément elle est presque *trop* directe, et le problème de la poésie consisterait en ce sens à *différer* la folie, à emprunter des chemins de traverse pour en suspendre la puissance. C'est ce qui chez Rimbaud prend la forme d'une sorte de distillation de la force toxique : le poète, écrit-il, « épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences » (R, 344). Il y a donc non seulement inoculation, mais inoculation homéopathique, contrôlée : à nouveau, *différance* de l'effet. Le poète est un abstracteur de « quintessence », un alchimiste de la folie, ou, plus précisément, il faudrait dire que c'est son corps même qui doit ici, d'après l'épistolier, devenir la cornue où se subliment délires et toxiques. Ce qui est décrit dans ce passage de la lettre à Paul Demeny, c'est aussi, à la lettre, un mithridatisme poétique (de manière similaire, Flaubert écrivait : « Je tâchais, par l'imagination, de me donner factivement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons »<sup>2</sup>), processus où le poison doit être supporté par le corps de celui qui écrit et peu à peu assimilé jusqu'à ce que n'en demeure que la dimension proprement poétique, à savoir l'écrit comme reste ou trace d'un corps à corps. Épuiser le poison, c'est donc supporter la folie – « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie... ». Comment parvenir à transformer la folie en texte ? Car la folie, identifiée ici au « poison », est proprement comme lui un *pharmakôn*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 315.

<sup>2</sup> G. Flaubert, lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857, in Flaubert, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1980), p. 716.

<sup>3</sup> A. Berger le remarque à propos de Rimbaud dans son article « Petit essai de clinique littéraire : le cas du XIX<sup>e</sup> siècle », in C. Nesci, G. Schultz et al. *L'œuvre d'identité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996 (pp. 9-17), p. 14. Sur Rimbaud et le *pharmakon*, voir le bel article de V. Vivès, « L'usage insurrectionnel des intensités (Quelques remarques sur *Une saison en enfer*) », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., pp. 213-225.



## II. C. 2. Effarement et effondrement

Il faut que le songeur soit plus fort que le  
songe.

(Victor Hugo)<sup>1</sup>

Dès ses premiers textes, Rimbaud pose le problème de la poésie en termes de vision et d'aphasie. L'Ophélie de 1870 est en ce sens l'ancêtre des voyants hébétés et idiots de Deleuze, elle qui ne peut plus parler parce qu'elle a vu quelque chose de trop grand<sup>2</sup> : c'est ce que montre la deuxième section du poème. Ophélie meurt d'une incommensurabilité, celle qui brise la raison du sujet, et que le poème décrit comme une fêlure entre visibilité et dicibilité : « Tes grandes visions étranglaient ta parole »<sup>3</sup>. C'est le personnage romantique par excellence : elle porte en elle jusque dans la mort l'écharde de l'absolu, la violence de ce qu'elle a vu mais qui l'a foudroyée : « Et l'Infini terrible effara ton œil bleu ». Ce dernier verbe, hugolien, se retrouve sous forme adjectivale dans un poème de la même année, « Les effarés ». On trouvait cet adjectif notamment dans un poème des *Contemplations* (VI, 2), « Ibo »<sup>4</sup>, où il s'appliquait au sujet lyrique lui-même, plus précisément au sujet lyrique poète. Ophélie se tient du côté du rêve – « Sur son grand front rêveur

---

<sup>1</sup> V. Hugo, *Promontorium somnii*, reliquat du *William Shakespeare* (1864), éd. D. Peyrache-Leborgne citée, pp. 507-508 : « Donc songez, poètes, songez, artistes, songez, philosophes ; penseurs, soyez rêveurs. (...) Seulement n'oubliez pas ceci : il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte ».

<sup>2</sup> Voir G. Deleuze, *Cinéma, I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 257 *sqq.*

<sup>3</sup> Nous citons la version du manuscrit autographe remis à Paul Demeny en octobre 1870 : R, 46-47.

<sup>4</sup> Poème important pour le Rimbaud de 1870, ne serait-ce que par son titre, *Ibo*, première personne du verbe *ire* au futur que l'on retrouve dans « Sensation » : « Par les soirs bleus d'été, j'irai... ». Sur cet usage romantique du tiroir du futur chez Rimbaud, voir l'article de F. Eigeldinger « Futurs lyriques et futurs prophétiques dans les "Vers" de Rimbaud », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les « Poésies » de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 61-79.

s'inclinent les roseaux », « À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits » –, donc de l'expérience poétique (*rêveur* désigne chez Hugo le poète lui-même, « rêveur sacré »<sup>1</sup>).

Mais l'expérience poétique doit aussi devenir texte, et si Ophélie est bien en un sens le double du poète<sup>2</sup>, en même temps le poète doit parvenir à s'écarter du destin de la jeune fille afin de pouvoir écrire *pour* elle, écrire à sa place puisqu'elle-même ne peut plus parler<sup>3</sup>. Dans *Promontorium somnii*, Hugo écrivait que « pénétrer trop avant » dans l'ombre « *effare* le songeur »<sup>4</sup> « ces empiétements sur l'ombre ne sont pas sans danger. La rêverie a ses morts, les fous ». Aussi incombe-t-il au poète de *dire* ce qui a fait mourir la jeune fille (c'est la section III du poème) : « Et le poète dit qu'aux rayons des étoiles / Tu vins chercher... ». Chez le premier Rimbaud, le rôle assumé par le poète est donc parent de la fonction du poète romantique, ou encore de la figure, chez le premier Hölderlin, du poète recevant la lumière du dieu avant de la transmettre à l'humanité sous une forme médiatisée, qui ne l'anéantisse pas<sup>5</sup>. Cependant, l'aphasie et l'hébétude, *Une saison en enfer* le rappellera avec urgence, menacent aussi bien le poète lui-même. La tâche poétique sera donc de parvenir à voir et pouvoir dire, de persévérer sans laisser comme Ophélie sa « parole » être « étranglée » (il est difficile, pour le lecteur d'aujourd'hui, de ne pas penser ici au spasme de la glotte qui emporta le poète « musicien du silence » de la rue de Rome<sup>6</sup>), et cette tâche se résume alors ainsi : ne pas sombrer, pouvoir encore écrire. C'est également le problème central du « Le

---

<sup>1</sup> V. Hugo, « Fonction du poète », in *Les Rayons et les Ombres* (1840), *Poésie*, éd. J. Seebacher et alii, Paris, Robert Laffont, 1985, vol. I, p. 929. Sur le rapport entre folie et rêve dans le romantisme, voir notre Introduction.

<sup>2</sup> On reviendra sur ces questions au dernier chapitre de ce travail, à propos du rapport entre le sujet poétique et les figures féminines. Sur les rapports entre Ophélie et le poète « voyant », voir J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 23 : Ophélie est le poème de la voyance, « avec les risques d'aveuglement et d'aphasie qu'elle comporte (et la folie, et la mort)... ».

<sup>3</sup> On peut songer ici, de manière analogue, à la différence entre le personnage de Septimus Smith et l'« auteur » du livre dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Patricia Waugh, notamment, y insiste dans un article sur la ligne de crête de l'écriture littéraire et de la folie : P. Waugh, « Creative Writers and Psychopathology : The Cultural Consolations of the “Wound and the Bow” Thesis », in C. Saunders et J. McNaughton (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005 (pp. 177-194), p. 192.

<sup>4</sup> V. Hugo, *Promontorium somnii*, éd. cit., p. 510, nous soulignons. La citation suivante est à la même page.

<sup>5</sup> Voir le poème « Wie, wenn am Feiertage... » (« Comme au jour de fête... ») : *Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt / Die Erdensöhne ohne Gefahr. / Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, / Ihr Dichter ! mit entblößtem Haupte zu stehen, / Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk' ins Lied / Gehüllt die himmlische Gaube zu reichen* (trad. B. Pautrat in Hölderlin, *Hymnes et autres poèmes*, Paris, Payot et Rivages, p. 39 : « Et c'est pourquoi maintenant boivent le feu céleste / Les fils de la terre sans aucun danger. / Pourtant nous appartient à nous, parmi les orages de Dieu, / Ô poètes ! de nous dresse tête nue, / Et le rayon même du père, oui lui, de notre propre main / Le saisir et, enveloppé / Dans le chant, de passer le don du ciel au peuple »).

<sup>6</sup> Sur les rapports entre poésie, folie, aphasie et risque de l'effondrement chez Mallarmé, voir notamment Y. Bonnefoy, « La clef de la dernière cassette », préface aux *Poésies* (éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1992) : Bonnefoy fait remarquer que l'idée de « scruter l'abîme » (p. XXXIV) est très représentée dans les *Poésies* ; mais le corollaire de ce projet est l'« épuisement » dont Mallarmé ne cesse de parler – le corps se brisant dans l'effort. Voir également G. Poulet, *La pensée indéterminée*, t. II, 2, *Du romantisme au début du XXe siècle*, Paris, P. U. F., 1985-1987, ch. sur Mallarmé, pp. 306 sqq.

bateau ivre » : comment résister à ce que l'on voit ? Question qui était déjà présente dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871 : « Et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! ». Voir c'est toujours risquer l'« affol[ement] », l'effondrement. Ce que Rimbaud appelle *s'affaïsser* (« Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaïssé », R, 344), rire du *rire de l'idiot* (R, 245), qui réduit à l'hébétude – « je prenais une expression bouffonne et égarée au possible » (R, 267).

### II. C. 3. Qu'est-ce qu'être « maître en fantasmagories » ?

Au point de vue affectif comme au point de vue intellectuel, la suractivité du dynamisme mental ne saurait dépasser certaines bornes sans devenir un délire réel, identique à celui des aliénés ordinaires.

(Jacques Moreau de Tours)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. Moreau (de Tours), *La psychologie morbide...*, *op. cit.*, p. 400.

Le sujet protéiforme d'*Une saison* affirme, du cœur de la « Nuit » infernale : « Je suis maître en fantasmagories ». Affirmation qu'il faut rapprocher de la formule que l'on trouve dans « Délires, II », « je tiens le système ». Une catachrèse similaire apparaît dans les deux affirmations – « maîtriser », « tenir » : il s'agit bien de *dominer* images et illusions (« Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous »<sup>1</sup>) par l'usage d'une technique, ou d'un savoir. La maîtrise artistique doit permettre de traverser les images sans s'y abîmer. Maîtrise qu'il faut entendre donc en un sens presque physique : la technique, l'art, c'est avant tout la *main*. Ce peut être celle de Victor Hugo par exemple, que Mallarmé dans « Crise de vers » compare à celle d'un forgeron ou d'un titan<sup>2</sup>. C'est toujours la « main d'un maître », telle celle qui orchestre les féeries et transfigure le paysage dans « Soir historique » : « En quelque soir, par exemple, que se trouve le touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques, *la main d'un maître* anime le clavecin des prés ; on joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes, on a les saintes, les voiles, et les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires, sur le couchant » (R, 311, nous soulignons). À l'inverse, le fou est celui qui n'est plus maître des images : Esquirol le décrit se laissant absorber par ces dernières au point de s'y perdre. Qu'est-ce qu'être *aliéné* par les images ? d'abord y adhérer sans plus de retour ni de *jeu* possible. Chez Rimbaud, l'hallucination est aussi possibilité d'adhérer complètement à la vision. De là le danger, qui est brisure de tout rapport au monde (Esquirol écrit des hallucinés que « ces malades n'ont rien à démêler avec le monde extérieur »<sup>3</sup>), brisure dont la hantise est centrale dans *Une saison en enfer*. L'*adhésion* était déjà au centre de la définition célèbre de l'hallucination par Esquirol : « un homme qui a la *conviction intime* d'une sensation actuellement perçue alors que nul objet extérieur (...) n'est à portée de ses sens, est dans un état d'hallucination »<sup>4</sup>. Le Dr Edgar Wolff, tout en confondant sujet lyrique et sujet biographique, donne une description juste de la problématique de

<sup>1</sup> Sur la question du « sophisme », voir A. Cervoni, « Rimbaud sophiste », in *Rimbaud poéticien*, *op. cit.*, pp. 141-150. Baudelaire emploie le même mot à propos de la drogue : *Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 141.

<sup>2</sup> Voir S. Mallarmé, « Crise de vers » : « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. (...) Le vers, je crois, avec respect *attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer* ; pour, lui, se rompre » (in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 205, nous soulignons).

<sup>3</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 95. Voir aussi A.-A. Liébault, *Le sommeil provoqué et les états analogues*, Paris, Doin, 1889, p. 95 : certains artistes « ne sont pas loin d'être de véritables hallucinés ; mais ils ne le sont jamais qu'à demi, parce qu'en même temps qu'il conçoivent avec les tons de la réalité », ils savent fort bien ne pas prendre ce qui est pensé pour ce qui est réel ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. I, p. 80, nous soulignons. J.-L. Cabanès résume ainsi la position de l'aliéniste : « l'halluciné serait victime d'une dynamique mortifère, celle de l'enchaînement de ce qu'on n'appelle pas encore des fantasmes. Il serait à proprement parler "aliéné" par des images » (« Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens... », repris in *Le négatif*, *op. cit.*, p. 182).

l'aliénation dans les images chez Rimbaud : « ... il faut être capable, tout moment, d'arrêter le torrent déchaîné, sous peine de finir comme l'apprenti sorcier, de ne plus pouvoir dompter les charmes magiques »<sup>1</sup>. Nommer l'hallucination, la nommer « hallucination », c'est déjà la mettre à distance, ainsi que le soulignera à nouveau au XX<sup>e</sup> siècle un article célèbre de la revue lacanienne *Scilicet* : « Il suffit en effet qu'un patient dise : je suis halluciné, ou, j'ai des hallucinations, pour qu'on puisse délibérément et avec certitude écarter la psychose et envisager une étiologie toxique ou neurologique. L'expression psychotique du phénomène a pour formule nécessaire et suffisante celle stéréotypée de la méconnaissance : ils me disent que... »<sup>2</sup>.

Cette idée que le fou souffre d'une adhésion sans remède à sa vision est un lieu de la littérature aliéniste. Mais on retrouve les mêmes métaphores et catachrèses dans le métadiscours sur l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, dès qu'il est question d'hallucination artistique, en particulier dans le cadre de comptes-rendus d'expériences de pré-cinéma : lanternes magiques, bien sûr, mais également panoramas. Ainsi le philosophe et théologien protestant allemand Johann August Eberhard écrit-il à propos des panoramas londoniens de Robert Barker exposés à Leipzig en 1807 qu'« il est impossible de se soustraire à la tromperie. Je me sens lié à celle-ci par des lacets en fer. Le contraste entre l'apparence et la réalité me saisit ; j'essaie de m'arracher de la folie de l'illusion trompeuse ; pourtant, je me sens bridé dans le filet d'un monde de rêves (...) »<sup>3</sup>. Or on remarquera qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que la lanterne magique est le plus souvent employée comme une métaphore du monde – en tant que diversité vivante, apparences multiples, progression narrative –, la fantasmagorie est quant à elle plus décidément du côté de l'hallucination et figure donc volontiers la folie<sup>4</sup>. Les premiers spectateurs de fantasmagories insistent sur leur proximité avec les troubles perceptifs qui affectent les aliénés. Cette proximité de la fantasmagorie et de l'hallucination, plus grande que dans le cas de la lanterne magique<sup>5</sup>, vient d'une différence technique essentielle entre les deux dispositifs

---

<sup>1</sup> Dr Edgar Wolff, « Arthur Rimbaud fut-il schizophrène ? », in *AMP*, 114<sup>e</sup> année, t. II, n° 3, Paris, oct. 1956, p. 440. Voir aussi p. 442 : « L'état oniroïde, propice aux trouvailles les plus étranges et les plus imprévues, est chez Rimbaud délibérément cultivé et entretenu. (...) Mais, à force de se rendre fou, on finirait par le devenir pour de bon, et cela, Rimbaud ne le voulut pas » (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>2</sup> École freudienne de Paris, « Introduction critique à l'étude de l'hallucination », in *Scilicet*, n° 1, Paris, premier trimestre 1968, p. 124.

<sup>3</sup> Trad. et cit. S. Bordini, « Sans frontières. La peinture des Panoramas entre vision et participation », in P. Tortonesi et D. Pesenti-Compagnoni (éds.), *Les arts de l'hallucination*, op. cit., p. 78.

<sup>4</sup> D. Pesenti-Compagnoni, « Les machines d'optique comme métaphore de l'esprit », in *Les arts de l'hallucination*, op. cit., p. 117.

<sup>5</sup> La métaphore de la lanterne magique est cependant elle aussi employée pour parler de l'hallucination : voir l'autobiographie de « Mademoiselle L. », que le Dr Régis présente comme « une névropathe hallucinée », et dont le médecin donne tout le récit dans la section « Les aliénés peints par eux-mêmes » de *L'Encéphale* : « Le fait est que toute sa vie passe sous ses yeux comme par une lanterne magique morale ». La patiente parle d'elle à la troisième

optiques : dans la fantasmagorie, la source de projection des images est cachée aux spectateurs<sup>1</sup>. En somme, la lanterne magique est *illusion*<sup>2</sup> – en ce qu'elle réduplique le monde, lui-même étant volontiers conçu comme une illusion d'optique, à la manière du pré-cinéma de la caverne platonicienne, avec son feu et ses marionnettes – alors que la fantasmagorie est *hallucination*<sup>3</sup> : elle fait surgir, depuis le néant, une image à la réalité de laquelle l'esprit n'aurait par conséquent plus le choix d'adhérer ou non, tant sa présence s'impose avec violence<sup>4</sup>. La « fantasmagorie » en vient ainsi, dans le langage même, à devenir un des synonymes de la folie<sup>5</sup>. Dans *Une saison en enfer* et les *Illuminations*, la folie est projection sauvage d'images fantasmagoriques : être « maître en fantasmagorie » signifiera donc aussi bien être maître *des* fantasmagories, et le texte s'écrit toujours

---

personne, comme dans un rapport médical (*L'Encéphale*, vol. I, 1882, p. 194). En 1670, Charles Patin écrivait au Duc de Brunswick que les projections lumineuses fonctionnent comme « un art trompeur qui se joue de nos yeux et (...) dérègle tous nos sens » (*Relations historiques et curieuses de voyages en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bohême, Suisse, etc.*, Lyon, Claude Muguet, 1674, p. 192, cité par D. Pesenti-Compagnoni, art. cit., p. 129, nous soulignons [R. L.-G.]). Sur la lanterne magique et son héritage dans la modernité, voir L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

<sup>1</sup> Comme le rappelle D. Pesenti-Compagnoni, « dans le spectacle de fantasmagorie, la machine de projection était cachée aux yeux du public, contrairement à la lanterne magique, toujours visible » (art. cit., p. 121 ; pour ces définitions techniques, voir également M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, P. U. F., 1982, ch. I, pp. 8-29). La lanterne magique apparaît en 1645 ; en 1729, P. van Muschenbroek invente une lanterne magique où les images peuvent être mises en mouvement ; c'est E. G. Robertson qui met en place la fantasmagorie en 1763). J. Prieur souligne que les deux innovations essentielles introduites par Robertson, et qui définirent proprement la fantasmagorie, sont 1° la mise en mouvement de la lanterne magique et 2° le placement de l'appareil de projection derrière l'écran et non plus parmi ou derrière les spectateurs (« E. G. Robertson le fantasmagore », conférence citée).

<sup>2</sup> Occasionnellement, la lanterne magique peut aussi fonctionner comme une image de la folie. Chez Hoffmann par exemple, elle métaphorise à la fois les pouvoirs de la folie et les pouvoirs de l'écriture littéraire. Voir Hoffmann, « Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre » (*Fantaisies à la manière de Callot*, Bamberg, 1814-1815) – « Avant-propos de l'Éditeur » : « Lecteur bienveillant, il se pourra bien qu'entraîné malgré toi par l'auteur visionnaire dans les régions fantastiques de la magie, tu vois inopinément mille figures étranges venir s'associer à ta vie réelle, et te traiter sans façon aussi familièrement que de vieilles connaissances. Veuille les accueillir avec la même franchise que s'il en était ainsi, et te soumettre absolument à leur influence merveilleuse, sans même t'irriter des petits frissons fébriles que pourraient te causer leurs procédés surnaturels ; je t'en prie de tout mon cœur, lecteur bienveillant ! » (trad. Henry Egmont in *Contes fantastiques d'Hoffmann*, Perrotin, 1840, t. III, p. 2). On voit ici que la lanterne magique fonctionne comme métaphore du récit – fantastique, mais présenté comme vrai – tout aussi bien que comme métaphore d'une folie hallucinatoire contagieuse, se communiquant du texte au lecteur selon le modèle d'une fièvre du corps (les « petits frissons fébriles que pourraient te causer leurs procédés... »). À propos des instruments optiques dans Hoffmann, voir, outre « Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre », les nouvelles « L'Homme au sable » et « La Maison déserte » ainsi que le roman *Princesse Brambilla*. Sur le rapport entre littérature et fantasmagorie, voir le livre de Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, op. cit.

<sup>3</sup> Sur le passage d'un art de l'illusion à un art de l'hallucination dans l'histoire du pré-cinéma voir, dans le livre collectif déjà cité *Les arts de l'hallucination*, les articles de S. Bordini et P. Tortonese.

<sup>4</sup> Dans la littérature du second XIX<sup>e</sup> siècle, la lanterne magique est utilisée comme métaphore de la vie et de sa diversité (voir D. Pesenti-Compagnoni, art. cit., pp. 119-120) alors que la fantasmagorie est décidément du côté de l'irrationnel : visions, onirisme, fantastique (*ibid.*, p. 118) : « Les occurrences les plus répandues du mot "fantasmagorie" dans les textes consultés [du XIX<sup>e</sup> siècle] se trouvent (...) dans des métaphores mettant en évidence (...) la force de persuasion [des images], l'achèvement de la tromperie, la présence presque concrète des objets représentés » (p. 126).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 127.

sur cette bordure entre technique et folie, art de la projection et hébétude de l'imbécillité. Le Dr Max-Simon, dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, insiste ainsi sur les dangers de l'hallucination : les fantasmagories des baraques foraines peuvent à elles seules, selon lui, provoquer des hallucinations qui feront sombrer dans la folie<sup>1</sup>.

## II. C. 4. La nuit et le tourbillon

Après ces nobles minutes, stupidité complète.

(Brouillons de « Délires, II »)<sup>2</sup>

La prolifération et le mouvement des images font vaciller le monde lui-même. La fantasmagorie figure l'hallucination en tant qu'elle fait surgir des images de manière soudaine, mais également en tant qu'elle les fait tournoyer en un vortex qui capte le sujet et sidère son regard : c'est là sa force mais aussi son danger. L'hallucination volontaire est un opérateur poétique mais elle menace à tout moment d'engloutir le sujet et de l'absorber dans la nuit et le silence. Raphaël, le

---

<sup>1</sup> P. Max-Simon, *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique...*, *op. cit.*, ch. « De l'imitation », pp. 15-29.

<sup>2</sup> R, 285 : « Après [*un mot non déchiffré corrigé en ces*] nobles minutes, [*vint corrigé en stupidité*] complète ».

personnage de *La Peau de chagrin* de Balzac, faisait déjà l'expérience de cette dimension vertigineuse de l'hallucination lors de la vision fantastique qui survient dans la boutique d'antiquités :

Il souhaita plus vivement que jamais de mourir, et tomba sur une chaise curule en laissant errer ses regards à travers les fantasmagories de ce panorama du passé. Les tableaux s'illuminèrent, les têtes de vierge lui sourirent, et les statues se colorèrent d'une vie trompeuse. À la faveur de l'ombre, et mises en danse par la fiévreuse tourmente qui fermentait dans son cerveau brisé, ces œuvres s'agitèrent et tourbillonnèrent devant lui.

Sur fond de nuit (« à la faveur de l'ombre »), les images se font « tourbillon » et le sujet y perd son corps et son esprit. C'est une épreuve similaire que fait le sujet lyrique rimbaldien dans « Délires, II », où l'hallucination mène peu à peu à la fièvre et à la démence. L'image du vortex revient dans un avant-texte de cette section d'*Une saison en enfer* : « Les hallucinations *tourbillonnaient* trop » (R, 285). L'adverbe (« trop ») indique ici une évaluation du sujet, tentant alors vainement d'arrêter la machine infernale qu'il a lui-même mise en place lorsqu'il a fait de son corps une machine à produire des images. Flaubert utilise lui aussi le mot de « tourbillon » à propos des hallucinations de la folie, du danger de s'y perdre et de la difficulté d'inventer pour soi-même des gardes-fous :

Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens ; 1° en les étudiant scientifiquement, c'est-à-dire en tâchant de m'en rendre compte, et 2° par *la force de la volonté*. J'ai souvent senti la folie me venir. C'était dans ma pauvre cervelle un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que ma conscience, que mon moi sombrait comme un vaisseau sous la tempête. Mais je me cramponnais à ma raison<sup>1</sup>.

Jean-Pierre Richard insistait, dans « Rimbaud et la poésie du devenir », sur le rapport entre le mouvement courbe et la montée de l'insensibilité dans « Alchimie du verbe »<sup>2</sup>. Or le *tourbillon*, en tant qu'affolement des courbes et des images, est la dernière étape de la folie artificielle des « Délires », entre « hallucinations » qui « tourbillonnaient trop » et « patrie de l'ombre et des tourbillons ». Dans les deux cas, la folie mène à un état ou à une contrée *limite* (« aux confins du monde »), « route de dangers » où le sujet manque sombrer. Cette étape ultime de la folie expérimentale est donc celle où les signes menacent de s'inverser définitivement, et où le sujet se trouve conduit à une insensibilité complète, presque cataleptique : « je n'éprouvais plus rien »<sup>3</sup> –

<sup>1</sup> G. Flaubert, lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857, lettre citée, p. 716.

<sup>2</sup> Voir J.-P. Richard, « Rimbaud et la poésie du devenir », art. cit., pp. 237-238. Voir aussi P. Lapeyre, qui insiste dans son livre (*Le vertige de Rimbaud, op. cit.*) sur la séduction et les dangers du mouvement circulaire – le mot « vertige » vient de *uertere*, qui donne *uertigo*.

<sup>3</sup> La formule se trouve dans le brouillon déjà cité, « *Enfin mon esprit devin[t] ...* » : R, 285.



quasi-catalepsie que l'on rencontrait déjà à la fin de « Nuit de l'enfer », donc au seuil des deux « Délires », où la crise aboutissait à une forme d'anesthésie : « Plus aucun son. Mon tact a disparu ». La disparition du sens du toucher est un symptôme caractéristique de l'hystérie sur lequel Charcot revient souvent, en particulier dans les cas d'hémianalgésie (insensibilité de la moitié du corps) fréquents dans l'hystérie masculine, tels ceux évoqués dans la leçon intitulée « De l'hystérie chez les jeunes garçons »<sup>1</sup>. Lorsque le pseudo-autobiographe de « Délires, II » se souvient, dans un des brouillons d'*Une saison en enfer*, que « les hallucinations tourbillonnaient trop », il évoque un moment où l'« alchimie » vire à une entropie aux marges du chaos<sup>2</sup>.

La folie semble donc, à deux reprises au moins, culminer dans une altération effrayante de « tous les sens » – ne pouvant que rappeler les anesthésies hystériques ou épileptiques –, altération finale que laissaient présager les « tourbillons » des images incontrôlables. Or « hallucination », selon le *Dictionnaire* de Bloch et Wartburg, a pour étymon le verbe déponent *hallucinari* (*alucinari*), quoiqu'au XIX<sup>e</sup> siècle un ensemble de mots de la même famille eussent été forgés directement sur le substantif *hallucinatio*<sup>3</sup>. Dans l'*Expositio sermonum antiquorum*, Fulgence faisait remonter l'origine de ce verbe à *alucita*, qui signifie « moucheron » :

*Alucinare* se dit pour : faire des rêves chimériques ; le verbe vient des *alucitae*, que nous, nous appelons *conopes* [« moustiques »]. Par exemple, Pétrone Arbitre dit : *Nam contubernalem alucitae molestabant*, « En effet c'était mon camarade que les mouchérons importunaient »<sup>4</sup>.

Certes, cette étymologie est unanimement considérée comme fantaisiste ; Ernout et Meillet, dans leur *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, proposent plutôt une origine grecque : ainsi *alucinari*, littéralement « divaguer », viendrait du grec *aluein*, qui – si l'on en croit le *Dictionnaire* de Bailly<sup>5</sup> – signifie « être troublé », puis plus tard « errer çà et là » : nous retrouvons la *divagation*

---

<sup>1</sup> Voir J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, *op. cit.*, t. III, leçon 6. Voir aussi les études de Pitres, à Bordeaux, sur les anesthésies spontanées des hystériques : *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, Paris, Doin, 1891, *passim*.

<sup>2</sup> Yoshikazu Nakaji (« Les lignes de force de “Nuit de l'enfer” », art. cit., p. 243) signale un autre passage à la limite : le moment de l'« opéra fabuleux », où le sujet lyrique deviendrait le jeu de la folie et non plus l'inverse : « “Alchimie du verbe” trace (...) une courbe ascendante vers le point culminant, un “opéra fabuleux”, où l'hallucination jusqu'alors contrôlée par la raison ne l'est plus, où les “bons tours joués à la folie” vont tomber dans une vraie folie et où le poète va devenir, pour emprunter une excellente formule de Pierre Brunel, un “enchanteur enchanté” [P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer* citée p. 76.] ».

<sup>3</sup> O. Bloch et W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, article « Hallucination », Nancy, éd. du laboratoire ATILF (disponible en ligne sur le site du laboratoire [<https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/>], consulté le 1<sup>er</sup> déc. 2015) vol. IV, p. 378.

<sup>4</sup> Fabius Planciades Fulgentius (Fulgence), *Expositio sermonum antiquorum*, trad. et cit. I. Bernard Garneau, mémoire de Maîtrise sur les *Fragmenta incerta* de Pétrone (*Pétrone. Testimonia et Fragmenta incerta. Présentation, traduction et commentaire*, Laval [Québec], Université Laval, 2008, p. 50).

<sup>5</sup> A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1965 (28<sup>e</sup> édition), p. 37.

propre au fou. Pour comprendre la dérivation étrange de Fulgence, certains commentateurs proposent de voir dans le nom *alucita* un sens figuré, l'insecte étant alors la métaphore de l'« image délirante »<sup>1</sup>. La rareté des occurrences du mot dans le corpus latin rend difficile de trancher cette question étymologique. Mais que l'hallucination soit un moucheron tournoyant dans l'ombre avant de s'abîmer dans la lumière sidérante d'une bougie – à la manière des phalènes dont parle un célèbre palindrome de Sidoine Apollinaire (*In girum imus nocte ecce et consumimur igni*) –, cela ne saurait être tout à fait étranger au geste rimbaldien. Le trajet lyrique de la *Saison* dans son ensemble, en tant que confrontation aux images tournoyantes et danger d'y sombrer définitivement, serait ainsi entièrement construit autour de ce passage solaire de « Délires, II » : « Oh, le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache et *que dissout un rayon !* » Hugo prévenait déjà, dans *Promontorium somnii* :

Ainsi est l'homme pris par une démence. Il y a des songeurs qui sont ce pauvre insecte qui n'a point su voler et qui ne peut marcher ; le rêve, éblouissant et épouvantable, se jette sur eux et les vide et les dévore et les détruit<sup>2</sup>.

Le sujet lyrique d'*Une saison en enfer* prétendait, au seuil du livre, avoir « joué de bons tours à la folie ». La suite du texte montre à quel point cette affirmation est réversible. Cinquante ans plus tôt, Esquirol notait que « Mille hallucinations *se jouent* de la raison du maniaque »<sup>3</sup>. Les « élans » de la folie s'abolissent alors en « désastres » – « Mauvais sang » : « ... la folie, dont je sais tous les élans et les désastres » –, possibilité qui recevait d'avance une place dans le programme poétique de la lettre à Demeny, où l'expérience du poète était tendue entre « horizons » et « affai[ssement] » (affaissement qu'on retrouve, couplé à l'« effroi », dans la dernière partie de « Jeunesse »). *Élans* et *désastres* de « Mauvais sang », *bondissement* et *mort* de la lettre du 15 mai rappellent qu'en voulant « jouer [des] tours à la folie », on oublie vite que la folie a elle-même des tours et des détours. De vacillement en tourbillons s'inscrit dans le texte une hésitation, impossible à résoudre, entre folie jouée et jouet de la folie. Comment jouer le jeu de la folie sans en être à son tour joué ? Peut-on jouer des tours à la folie sans qu'à son tour elle se joue de nous ?

<sup>1</sup> Voir en particulier le commentaire d'I. Bernard Garneau, *op. cit.*, p. 87.

<sup>2</sup> Éd. D. Peyrache-Leborgne citée, p. 509.

<sup>3</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, pp. 148-149, nous soulignons.

## Le moi et le sujet

... je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas. Mots qui à toute oreille suspendue rendent sensible dans quelle ambiguïté de furet fuit sous nos prises l'anneau du sens sur la ficelle verbale.

(Jacques Lacan)<sup>1</sup>

Quelle est la nature du rapport entre la folie et le *je* ? Les lectures biographiques se heurtent à ceci, que la folie du sujet n'est pas affaire de biographie de l'individu, ne serait-ce que parce que, comme Rimbaud le dit à Izambard et Demeny, « je » est le nom d'une absence – un « autre ». Pourtant, l'engagement du corps même du scripteur dans l'aventure poétique, de la lettre du 15 mai

---

<sup>1</sup> J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (1957), in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 (pp. 493-528), p. 517.

à « Matinée d'ivresse » et à « Nuit de l'enfer », nous a conduit à rejeter *aussi* les lectures symétriques inverses, à savoir les interprétations purement « fictionnalistes » de la folie rimbaldienne. Selon ces lectures, la folie de « Délires, II » serait une invention littéraire, et le « je » de « Délires, II » une fiction, en somme un simple *personnage*. C'est par exemple la thèse de Michel Murat dans son livre sur Rimbaud :

(...) rien ne nous permet d'affirmer que Rimbaud se considérait comme délirant. *Le délire ici évoqué est une fiction*, l'un des fils principaux de la construction narrative ; dans le livre même le narrateur dit qu'il « joue de bons tours » à la folie et qu'il en « tien[t] le système »<sup>1</sup>.

Yoshikazu Nakaji a récemment reproché, avec raison, à M. Murat de se « limite[r] », dans sa lecture de « Délires, II », à « dissocier la fiction et la vie, le narrateur-personnage et l'auteur », et à « mettre au jour le caractère fictionnel de cette construction autocritique du narrateur (...) »<sup>2</sup>. M. Murat reconnaît lui-même, dans une autre étude, que la *Saison* « pose (...) problème » car « si [la nature globalement fictionnelle de l'œuvre] doit être prise en compte » – qui « interdit d'assimiler le sujet d'énonciation à l'auteur, et plus encore au sujet biographique » –, « il n'en reste pas moins que la substance du livre est *profondément personnelle*, si bien que *l'opposition pragmatique entre fiction et non-fiction est instable*, et peut-être sans grand intérêt »<sup>3</sup>. Il semble par conséquent plus juste de considérer, comme le fait le même critique, que « le délire a été pour Rimbaud un des enjeux de son travail de poète, un risque à affronter et une dimension de l'esprit à explorer »<sup>4</sup>.

C'est cette « exploration » aussi bien que ce « risque à affronter » qui nous ont retenu dans le présent chapitre. Exploration et risque impliquent en effet que, en-deçà de toute biographie mais au-delà d'une pure fiction, la folie poétique concerne le sujet et engage son être même, tant il est vrai que, comme l'écrit Blanchot, « un poème a besoin comme aucune autre œuvre de la présence du poète et, comme aucune autre œuvre, il s'en passe »<sup>5</sup>. On pourrait parler de la folie comme d'une *main* : non plus cette « main » synonyme d'artifice trop concerté que Valéry reprochait à Pascal (« Je vois trop la main de Pascal »<sup>6</sup>), mais la « main de Pascal » telle que la pense Blanchot<sup>1</sup>, cette

---

<sup>1</sup> M. Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 424, nous soulignons. Fiction qui serait doublement métopoétique selon M. Murat, car elle effectue un retour en arrière sur une esthétique dès lors dépassée, mais en outre « en revenant sur ces expériences, (...) en fait une clé conceptuelle de la critique du romantisme » (*id.*).

<sup>2</sup> Y. Nakaji, « Rimbaud autocritique », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>3</sup> M. Murat, « La "puissance d'ironie" de Rimbaud », in *Rimbaud poéticien*, *op. cit.* (pp. 105-117), p. 113, nous soulignons.

<sup>4</sup> M. Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 424.

<sup>5</sup> M. Blanchot, « La main de Pascal » (*L'Arche*, n° 26, avril 1947, sous le titre « Note sur Pascal »), repris in *La Part du feu*, *op. cit.* (pp. 249-262), p. 256.

<sup>6</sup> P. Valéry, *Variétés II*, in *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1957, rééd. 1980), p. 465.

main qui relie l'écriture à l'épaisseur d'une certaine « existence » non biographique – « C'est qu'à la vérité, dans une œuvre faite de paroles, le langage, pour s'accomplir même imparfaitement, a besoin que l'existence lui prête appui »<sup>2</sup>. « Existence » signifie ici « moment critique », de *crise*. La folie, dans *Une saison en enfer*, est un tel moment – dont l'écriture sera, doit être, la trace :

Ce que postulent ou ce qu'exigent les *Pensées*, ce ne sont pas les détails de sa vie [la vie de Pascal] ou les détails de sa sincérité, mais l'existence dans son entier (...), l'existence comme telle. Il n'est pas besoin de recourir à des exposés techniques pour entendre ce qu'implique un tel mot. Le sens courant reconnaît très bien qu'on ne peut commencer à parler d'existence qu'avec certains moments critiques, états d'excès où la violence du fait de vivre submerge la vie, n'en paraît plus dépendre et au contraire la menace et est prête à la sacrifier. L'existence ainsi commence à se révéler lorsqu'elle se met en cause<sup>3</sup>.

Pour Blanchot, qui parle à ce sujet de « la participation de l'existence » à l'écriture<sup>4</sup>, la « main » est l'index d'un réel qui n'est pas la réalité biographique, mais fait signe vers un impartageable, quelque chose d'impossible (la « révélation de l'existence est l'existence elle-même, lorsqu'elle tend à s'éprouver comme impossible (...) Cette révélation est à la mesure de cette impossibilité »<sup>5</sup>), dont pourtant il est question. Or la main rimbalienne est très importante dans la *Saison* – « siècle à mains » (« Mauvais sang », première section : R, 247), « je n'aurai jamais ma main » (*id.*) – et y apparaît comme métonyme de l'écriture : « La main à plume vaut la main à charrue » (*id.*). Parler de la folie comme d'une « main de Rimbaud », c'est faire de la folie une *expérience* radicale, et ce mot d'« expérience » n'a nullement pour fonction ici de réintroduire de manière honteuse une quelconque « expérience vécue » de la personne « Arthur Rimbaud ». La folie dans « Délires II » n'est pas un biographème, et pourtant elle n'est pas non plus neutralisable sous l'espèce d'une fiction métalittéraire, invention d'une aventure romanesque et poétique. Comme « main de Rimbaud », la folie est ainsi le fantôme d'une expérience qui n'appartient pas à l'individu, qui n'est même la propriété d'aucun sujet, mais plutôt ce qui mène le sujet au bord de la dissolution – pour

---

<sup>1</sup> Blanchot reprend en effet l'expression valéryenne pour la retourner contre Valéry : voir M. Blanchot, « La main de Pascal », art. cit.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>3</sup> P. 257.

<sup>4</sup> P. 256. Dans cet article sur Pascal, Blanchot cite, précisément à cette occasion, Rimbaud : « La poésie est (...) le royaume du désastre. À cet instant où le langage est le plus acharné à se vouloir tout et le plus près de tout ensevelir dans son irréalité, on voit les poètes se jeter corps, vie et esprit dans les mots qu'ils suscitent, à la fois pour recevoir de ces mots leur existence de poète et pour précipiter, par cette mort véritable, l'anéantissement dont l'art est le suprême horizon en ce monde. (...) Tel est (dans une certaine mesure) Rimbaud » (p. 256). Pour Blanchot, cela permet de penser une polarité avec Mallarmé : « Mais on voit aussi d'autres poètes s'exclure le plus possible du poème dont ils sont l'origine, non seulement ne pas mêler leur vie à leur chant, mais n'être en face de ce chant qu'une perpétuelle absence, une inexistence oubliée et telle qu'elle feint de n'avoir jamais été pour que l'œuvre puisse se croire par elle seule. (...) Tel [est] (dans une certaine mesure) Mallarmé » (p. 256).

<sup>5</sup> P. 257.

reprendre une expression de Blanchot, elle est le moment où « l'existence est devenue feu »<sup>1</sup>. Si la folie est expérience, c'est une expérience-limite – non pas expérience de l'individu mais épreuve d'un dehors, sortie de soi. Comme le souligne Michel Foucault, alors que l'« expérience » des phénoménologues consiste dans le fait de « ressaisir la signification de l'expérience quotidienne pour retrouver en quoi le sujet que je suis est bien effectivement fondateur, dans ses fonctions transcendantes, de cette expérience et de ses significations »<sup>2</sup>, la notion d'expérience-limite impose à l'inverse au sujet sa propre dissolution<sup>3</sup>.

La folie *insiste*, elle fait que le texte n'est pas une simple construction « littéraire » (au sens des « belles-lettres »). Elle rattache le livre à une expérience cruciale en laquelle l'opposition entre moi biographique et *autre moi* (Proust) n'a plus de sens, justement parce qu'elle n'appartient pas au « moi ». Rimbaud, en ce sens, fait bien disparaître le sujet de l'expérience, comme le souligne dans un autre contexte Laurent Zimmermann<sup>4</sup>, laissant venir un être qui n'est ni le moi biographique ni on ne sait quel personnage de fiction, mais cette sorte d'ectoplasme qui relie *et* sépare sujet biographique et sujet écrivain – ce « monstre », comme l'appelle Vincent Kaufmann<sup>5</sup>, « devenir inhumain », tant il est vrai que l'écriture comporte en son centre « quelque chose de monstrueux »<sup>6</sup>.

Du côté du « sujet » de la folie, et de l'écriture, ce qui se joue dans une telle expérience-limite est le risque d'une perte sans retour. Ce risque est décrit par certains patients aliénés : ainsi une patiente citée par Benjamin Ball en 1882 dans un article de *L'encéphale* (série « Les aliénés peints par eux-mêmes ») tente-t-elle de restituer, par les mots, l'épreuve de cette perte : « Que suis-

---

<sup>1</sup> Art. cit., p. 258 : « L'*Apologie* a consisté à dérouler dans le temps abstrait du discours et à articuler d'une manière dialectique, en la confrontant avec les thèmes d'une croyance, cette expérience d'un instant par laquelle l'existence de Pascal est devenue feu ».

<sup>2</sup> M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » : entretien avec D. Trombadori, fin 1978, *Il Contributo*, 4<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-mars 1980, repris in M. Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », texte n° 281, t. II, pp. 860-915.

<sup>3</sup> Voir J. Revel, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2002, p. 33.

<sup>4</sup> L. Zimmermann le montre à propos de « Matinée d'ivresse » : voir *Rimbaud ou la dispersion*, pp. 130-131. Rimbaud a introduit en poésie une révolution par laquelle « c'est l'idée d'expérience, au sens où un *soi* se trouve nécessairement comptable d'une expérience, à laquelle il faut renoncer » (p. 130) ; ce que L. Zimmermann appelle *la dispersion* est « une forme d'effacement qui conduit à la dissolution du *sujet possible de l'expérience* » (p. 130, nous soulignons). De sorte que « pour se placer à la hauteur des nouveaux enjeux [de la poésie], il fallait un monde où le sujet soit fuyant, introuvable, et donc une toute autre manière d'envisager les rapports de la poésie et de l'expérience » (p. 131).

<sup>5</sup> Dans le contexte de sa réflexion sur l'écrivain comme épistolier. Voir *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minit, 1990, p. 9 : « L'épistolier serait le chaînon manquant entre l'homme et l'œuvre, quelque chose comme le yéti de la littérature », mais il faut alors « l'affecter de l'hypothétique monstruosité généralement prêtée au yéti ».

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

je ? Que sont toutes ces choses faites comme moi ? Pourquoi moi ? qui moi ? »<sup>1</sup>. Texte beckettien avant la lettre, où la perte de soi jaillit d'un doute fondamental jeté sur le langage et l'identité du sujet, identité réduite à cette mince pellicule qu'est le pronom, *je*, « cette putain de première personne » comme dit la voix anonyme de *L'Innommable*. Lorsque cette pellicule se troue – ainsi : « Dire je. Sans le penser », dans *L'Innommable* ; « C'est fini sur moi. Je ne dirai plus je », dans *Malone meurt*<sup>2</sup> –, la disparition de la confiance dans le langage fait éclater la ligne du discours en une multiplicité de questions sans réponse : la patiente citée demande « Pourquoi moi ? qui moi ? », comme la voix de *L'Innommable* commence le livre : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »<sup>3</sup> En reprenant l'énoncé du patient de Krishaber que cite Littré, « Il m'a semblé que je n'étais pas moi-même », il faut alors à présent remarquer ce qui le sépare des formules rimbaldiennes ou becketiennes. Rimbaud en effet n'écrit plus quant à lui « je ne suis pas moi-même », ni même « je suis un autre », mais bien « car *Je est un autre* ». Par cette nouvelle formulation du problème de l'identité, le jeune poète se dégage de toute perspective d'introspection (une telle perspective demanderait : *qui suis-je ?*, *suis-je un autre ?* etc. : c'est la perspective du « Horla », par exemple) au profit d'une mise en cause de l'identité en tant que telle. La formule rimbaldienne met à mal l'idée même d'identité, et non plus le *fait* d'être identique à soi<sup>4</sup>. Aussi ne s'agit-il plus ici – malgré la proximité des formules – de la question, empirique, d'une conscience dédoublée (Félida, les hystériques de Charcot, le Dr Jekyll de Stevenson), d'un autre à l'intérieur du soi (Taine, Maupassant, Janet) ou d'un moi scindé tel qu'il se manifeste dans l'expérience de l'hallucination, du rêve ou du somnambulisme. La formule désigne le clivage du sujet par le langage. Comme le soulignera Lacan, « il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle »<sup>5</sup>. Et chez Rimbaud déjà, « je » est le nom d'un déport et non pas d'une identité, car le sujet de l'énonciation lui-même est entamé par le signifiant. Prenant en compte le fait du langage et de l'écriture comme écharde au cœur du sujet, la poésie affirme ainsi la « désidentité »<sup>6</sup> de ce dernier,

<sup>1</sup> B. Ball, « La folie du doute », in *L'encéphale. Journal des maladies mentales et nerveuses*, vol. II (deuxième année), Paris, 1882, p. 233 (repris in *Leçons sur les maladies mentales*, Paris, 1883, XXXI<sup>e</sup> leçon).

<sup>2</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 7 et *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 183. Voir aussi *L'Innommable*, pp. 113-114 : « je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête ».

<sup>3</sup> *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> J. E. Jackson remarque : « Rimbaud ne dit [pas] “je suis un autre”, ce qui serait simplement transférer le fait de l'identité, non sa structure » (*Souvent dans l'être obscur*, *op. cit.*, p. 151). S. Felman a bien montré comment la théorie et la pratique poétiques de Rimbaud opéraient une destruction radicale de l'identité (voir en particulier *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 105 : « l'identité est altérité »).

<sup>5</sup> J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », art. cit., p. 517.

<sup>6</sup> Nous empruntons le néologisme à É. Grossman : voir la conclusion de *La défiguration*, Paris, Minuit, 2004.

rendue manifeste par la syntaxe de la formule, « Je *est* un autre »<sup>1</sup>. L'étrangeté conviée par l'effet d'agrammaticalité de cette phrase, « je est... »<sup>2</sup>, est à la mesure du déplacement se jouant ici et en indique la violence. Chez Rimbaud, la conscience – et le « Moi » dont se moque le jeune poète dans la lettre du 13 mai à Izambard – ne s'oppose plus à l'*inconscience*, comme chez ses contemporains (abaissement du niveau de conscience, hypnose, dédoublements, personnalités multiples), mais bien à l'*inconscient*, qui n'est pas du tout celui de Hartmann mais s'articule au clivage du sujet<sup>3</sup>.

On pourrait comparer un tel passage, de « je suis un autre » à « je *est* un autre », à celui que Lacan opère lorsqu'il récrit le *je pense* de Descartes<sup>4</sup> en y introduisant une déviation apparemment minime mais qui en bouleverse le sens : « je suis celui qui pense : donc je suis »<sup>5</sup>. Refusant la prétendue immédiateté muette du « je suis », le psychanalyste en met en valeur la dimension linguistique : *je pense* est d'abord un « ça parle ». Dans la seconde *Méditation métaphysique*, Descartes affirmait :

il faut conclure et tenir pour constant que cette proposition, je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce ou que je la conçois en mon esprit (*statuendum sit hoc pronuntiatum, Ego sum, ego existo, quoties a me profertur, vel mente concipitur, necessario esse verum*),

admettant par là la nature langagière (*hoc pronuntiatum*) d'une assertion, nécessairement vocalisée (*quoties a me profertur*) fût-ce intérieurement, et – dans un premier temps du moins – vraie

---

<sup>1</sup> Sur la dimension littérale et langagière de cette fêlure du sujet chez Rimbaud, voir notamment S. Felman, art. cit. ; K. J. Dillman, *The Subject in Rimbaud. From Self to « Je »*, New York, Peter Lang, 1984, *passim* et A. M. Paliyenko, *Mis-reading the Creative Impulse, op. cit.*, pp. 49 (dans la lettre à Demyen, Rimbaud « construit le sujet à partir des structures aliénantes du langage » : nous traduisons) et 64-77.

<sup>2</sup> Dans une lettre à Eugène Azam, le Dr Dufay, de Blois, mentionne le cas d'une patiente, Mlle R. L..., qui « parle nègre », et « us[e] de la troisième personne du verbe à la place de la première » (cité in E. Azam, *Hypnotisme et double conscience*, rééd. de 1893 citée, p. 68). Rappelons qu'Émile Benveniste devait écrire : « le “je est un autre” de Rimbaud fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'aliénation mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive » (« Structures des relations de personne dans le verbe » [1946], in *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 230).

<sup>3</sup> L'inconscience étudiée par Azam, Janet, etc. est affaire de degré, ce qui n'est pas le cas de l'inconscient. Sur les problèmes épistémologiques posés par ces distinctions, voir P.-H. Castel, *La querelle de l'hystérie...*, *op. cit.*, p. 149 et *passim* ainsi que Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, article « Subconscient », Paris, P. U. F., 4<sup>e</sup> éd. 1973, p. 464 (voir aussi les articles « Moi » et « Clivage du moi »).

<sup>4</sup> Lacan critique le Je pense cartésien dans plusieurs textes, notamment dans l'article « L'instance de la lettre dans l'inconscient » (art. cit.) : « ... le *cogito* philosophique est au foyer de ce mirage qui rend l'homme moderne si sûr d'être soi dans ses incertitudes sur lui-même, voire à travers la méfiance qu'il a pu apprendre dès longtemps à pratiquer quant aux pièges de l'amour propre » (p. 517).

<sup>5</sup> J. Lacan, « Je pense : *Donc je suis* », cité par C. Clément in « Le Moi et la “déconstruction” du sujet » *Encyclopedia universalis*, vol. XII, Paris, rééd. 1985 (pp. 464-467), p. 465 a. Remarquons que Lacan cite également la formule rimbaldienne « Je est un autre » – voir la première leçon du *Séminaire II*, consacré au « moi » : « Nous nous en tiendrons pour l'instant à cette métaphore topique – le sujet est décentré par rapport à l'individu. C'est ce que veut dire *Je est un autre* » (*Le Séminaire, livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1978, p. 17).



uniquement lorsqu'ainsi vocalisée<sup>1</sup>. Au cœur même de la prétendue identité s'introduit donc le coin du langage, ouvrant une béance, entre les deux *suis*, à gauche et à droite du « donc » – « Je suis celui qui pense : “donc je suis” » –, et entre les deux sujets, sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé<sup>2</sup>. Dans la réécriture de Lacan comme dans celle de Rimbaud<sup>3</sup>, la prétendue immédiateté de l'identité est déplacée et différée par une mise en avant violente de la place du signifiant au cœur du sujet. L'identité à soi de ce dernier est fêlée : elle est brisée par la langue. Le je = je est défait par l'introduction de l'altérité grammaticale chez Rimbaud – non plus « je suis un autre », mais « “je” est un autre » – de même que chez Lacan l'introduction d'une différence minuscule, cette adjonction de deux points au milieu de l'énoncé cartésien, fait valoir l'incidence du discours – en l'espèce d'une *punctuation* –, et donc du langage, dans le moment en apparence immédiat de l'appréhension du sujet par lui-même : « Je pense : donc je suis » (je suis celui qui pense « donc », qui pense *ergo*). Dans les deux cas, l'identité est traversée par la coupure de la langue.

Pour formuler les choses autrement, on pourrait dire que le sujet n'a pas affaire seulement à *l'autre* en lui – problématique du moi (conscience divisée ou « automatisme psychologique » de Janet) – mais à *l'Autre* en lui – problématique du sujet clivé –, à savoir au langage comme sceau du Signifiant. Chez Janet et ses contemporains, le clivage ne concerne toujours que le moi, c'est un clivage *psychologique*<sup>4</sup>, non un clivage du sujet inconscient. Pour Rimbaud au contraire, il ne s'agit plus de psychologie mais de sujet de l'énonciation. Les « vieux imbéciles [qui n'ont] trouvé du Moi que la signification fausse » sont aussi ceux qui « ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait » (R,

<sup>1</sup> R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, méditation seconde, éd. M. et J.-M. Beyssade citée, p. 73.

<sup>2</sup> Voir C. Clément, art. cit., p. 465 a : « L'identité du sujet pensant et du sujet existant fonde le principe du *cogito* et, au-delà, le principe d'une permanence dans le sujet ; l'opération lacanienne divise radicalement cette identité. Deux sujets, séparés par une *punctuation* qui, en tant que telle, représente la marque inaliénable du *temps de l'inconscient*. Lire le *cogito* avec Lacan, en décalant le sujet de l'énoncé par rapport au sujet de l'énonciation, permet de voir qu'en fait tout le discours philosophique, qu'il soit métaphysique ou psychologique, se tient au niveau d'un sujet de l'énoncé et d'un sujet de l'énonciation, et cherche à unifier ce qui, pour Freud, est justement division ».

<sup>3</sup> Sur Lacan et Rimbaud, voir notamment les remarques précieuses du psychanalyste Kazuhiko Aneha dans son article « “Je est un autre” », in *Rimbaud au Japon*, *op. cit.*, pp. 123-129. Voir notamment p. 123 où le psychanalyste rapproche le « on me pense » de la formule de Lacan distinguant sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation : « je suis où je ne pense pas, je pense où je ne suis pas ». Lacan et Rimbaud critiquent tous deux le Je pense cartésien, et leur critique prend dans les deux cas la forme d'une *réécriture* de la formule de Descartes. Voir également p. 124 : « L'accouplement “on me pense” – “je est un autre” représente l'acuité profonde et périlleuse du poète, incarnant l'inconscient comme discours inversé de l'Autre ».

<sup>4</sup> Pour Janet, fidèle en cela au néo-kantisme de ses maîtres, tout fait psychologique repose nécessairement en dernière instance sur le moi. Les néo-kantiens ont en effet psychologisé le sujet de Kant en faisant une lecture biaisée de la célèbre formule de la *Critique de la raison pure*, « le Je pense doit pouvoir accompagner toutes mes représentations ». Leur interprétation fait du moi une puissance de synthèse. On trouve chez Janet les traces de cette relecture psychologisante de Kant : « nous ne pouvons pas comprendre une sensation sans un moi, parce que *l'idée du moi est la condition de la connaissance* » (*L'automatisme psychologique*, *op. cit.*, pp. 42-43, nous soulignons).

340). Pris au piège du « Moi », ils ne sont pas arrivés au point où le sujet apparaît dans l'abîme qui le fonde.

Or chez Rimbaud cette déviation par rapport à l'énoncé cartésien est aussi le clinamen qui doit fonder la poésie, ce par quoi elle doit advenir comme quelque chose qui fût autre que l'« accumul[ation] » (R, 343) triste et « fadasse » (R, 339) trop souvent appelée poésie. La nouvelle formule proposée, « Car Je est un autre », permet en effet l'ouverture d'une brèche, qui engage aussi à repenser le problème des rapports entre folie et poésie. La folie désigne dès lors une possibilité inscrite au cœur du sujet en tant que celui-ci est traversé par le langage. La folie a lieu dans et par le langage, elle commence lorsque se trouvent perturbées les attaches de la langue, et du sujet au signifiant. Folie et poésie ont en commun d'être une aventure du sujet parlant.



# Chapitre 5. Folie, écrit et écriture : du sens et du non-sens

Et de celui qui ne parle pas selon les règles du langage, les hommes raisonnables que nous devons être assurent qu'il est fou.

(Georges Bataille)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> G. Bataille, « La folie de Nietzsche », I (*Acéphale*, 3 janvier 1939), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I (1970), p. 546, souligné par l'auteur.

# La poésie, aventure du sujet aux marges de l'identité et de la langue

Et puis le voilà qui se met à se promener, en murmurant dans son gosier, quelques-uns des airs de *L'Île des Fous*, du *Peintre amoureux de son Modèle*, du *Maréchal-ferrant*, de *La Plaideuse* (...) Il entassait et brouillait ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille il descendait jusqu'aux enfers, tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs. Ici, c'est une jeune fille qui pleure, et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran (...) ... il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne, s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le mener droit aux Petites-Maisons (...)

(Diderot, *Le Neveu de Rameau*)<sup>1</sup>

Si, comme on l'a vu au chapitre précédent, l'aventure du sujet altéré-aliéné se fonde sur la formule « Je est un autre » (lettres de mai 1871), l'affinité du discours poétique et du délire reposera sur cette autre formule rimbaldienne, plus tardive, « Je devins un opéra fabuleux » (R, 268). « Je » deviens/t un opéra : le pronom lui-même est support d'une fiction (fabuleux, *fabula*) hallucinatoire.

---

<sup>1</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. J. et A.-M. Chouillet, Paris, L. G. F., 1984, pp. 86-87.

Chacun à leur manière, ces deux énoncés, « je *est* un autre » et « je *devins* un opéra fabuleux »<sup>1</sup> récusent et récrivent le *Je pense* cartésien au profit d'une autre pensée du sujet. Dans « Délires, II », la voix du sujet lyrique éclate, se pluralise et l'opéra est la figure de cette pluralisation. Écartelé au sein de ces voix multiples, la poésie a partie liée avec le délire, qui est le nom de la folie dans la langue. Juste après l'affirmation « je devins un opéra fabuleux », Rimbaud avait d'abord prévu<sup>2</sup> d'intercaler un poème de 1872, « Âge d'or ». Les voix composant la petite partition de cette pièce s'y entremêlent jusqu'au délire (« ... ivresse et folie »), brisant l'unité du sujet lyrique :

Ces mille questions  
 Qui se ramifient  
 N'amènent, au fond,  
 Qu'ivresse et folie<sup>3</sup>.

Le sujet se dissémine<sup>4</sup> le long des *ramifications* de sa ritournelle, dissémination soulignée ici par le retour de la voyelle antérieure aiguë [i] (« mille », « Qui se ramifient », « Qu'ivresse et folie »). Les voix ne se totalisent jamais, elles ne font que s'ajouter et proliférer. Il semble qu'il s'agisse d'un collage de voix sociales parlant du sujet ou au sujet, mais il est impossible de rattacher ces voix à des énonciateurs précis. Surtout, elles sont reprises et répétées à l'intérieur de la voix lyrique elle-même, sous la forme d'un entre-tissage – « Je chante avec elles »<sup>5</sup> – que l'on retrouve dans « Honte » à la même époque. Ces voix, en un sens, sont toutes des voix du sujet lyrique<sup>6</sup>. Si l'*objet* du poème est affirmé, « Il s'agit de moi » (*de me fabula narratur !*), en revanche on ne sait pas vraiment *qui parle*. Dans le manuscrit autographe daté, la multiplication des doubles points brouille plus encore la distribution des voix – ainsi, la ponctuation semble faire de « multiples sœurs, voix » une apposition à « moi », le sujet devenant lui-même une pluralité chorale :

Je chante aussi, moi :

<sup>1</sup> Les deux formules sont rapprochées par plusieurs commentateurs, notamment Yoshikazu Nakaji dans « Rimbaud autocritique », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015 (pp. 90-99), p. 98.

<sup>2</sup> Voir l'éd. de S. Bernard : A. Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Garnier, 1960, rééd. revue par A. Guyaux, 2000, p. 514, n. 21.

<sup>3</sup> Manuscrit autographe non daté : vers 5-8, R, 216.

<sup>4</sup> Voir B. Johnson, « La vérité tue : une lecture de "Conte" », in *Littérature*, n° 11, oct. 1973, p. 71. Sur « Âge d'or » et la corrosion de l'identité par la polyphonie, voir J.-L. Steinmetz, « Le chant traverse l'identité », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984 (pp. 39-50), pp. 47-49. P. Brunel parle à propos de ce texte d'un éclatement dionysiaque du Cogito cartésien (« "Âge d'or" ou l'opéra fabuleux », in A. Guyaux, éd., *Lectures de Rimbaud*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1983, p. 84). Bonnefoy parlait de « voix abyssales » à propos du même poème. P. Bonnefis écrit à propos des vers de 1872 en général que « Je est nombreux » (« Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud », in *Littérature*, n° 11, *op. cit.*, p. 48). Sur ce poème de Rimbaud, voir également B. Meyer, *Sur les Derniers vers. Douze lectures de Rimbaud*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 167-195.

<sup>5</sup> Manuscrit autographe daté, vers 16 (R, 217).

<sup>6</sup> Dimension dialogique qui est particulièrement sensible dans la version non datée du manuscrit, avec la variante importante : « Tu dis ? tu t'étonnes ? » (vers 216).

Multiplés sœurs ! Voix  
Pas du tout publiques ! (vv. 38-40 : R, 218)

L'*e* dans l'*o* du mot « sœur » fait entendre, *sous* le texte, le mot « chœur », mais il s'agit d'un chœur où les voix ne se laissent reconduire à aucun unisson : la première et la dernière strophe – de « Quelqu'une des voix » à « Multiplés sœurs ! Voix... » – font résonner la pluralité irréductible de cette polyphonie grinçante, qui s'achève par un « ... etc...., » refusant de conclure la chanson.

On rencontre un similaire éclatement lyrique dans la « Complainte des voix sous le figuier bouddhique » (pièce qui constituait selon Laforgue la « plus importante (...) du volume »<sup>1</sup>). Le choix du figuier s'y explique non seulement par le fait qu'il s'agit d'un arbre sacré dans le bouddhisme, mais également peut-être par la structure même de cet arbre, dont les multiples troncs rappellent l'entremêlement des voix dans le poème : les plus vieux *banians* (figuiers asiatiques géants) peuvent avoir jusqu'à trois cents cinquante troncs et trois mille rejets, et l'on trouve par exemple près d'Ayuthya, ancienne capitale du royaume du Siam (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle), une tête de Bouddha géante enserrée dans les racines d'un tel figuier. Il s'agit donc aussi d'une image métapoétique du système énonciatif de la complainte elle-même, avec ses lignes mélodiques dissonantes « qui se ramifient », pour reprendre le vers de l'« Âge d'or » de Rimbaud.

La folie apparaît ainsi apparentée au dialogisme lorsque ce dernier fait éclater le sujet de l'énonciation. Elle s'enracine dans ces « fugues vraies / Que crie, au fond, ma riche voix », selon les vers de la « Complainte des plaintes » (L, I, 621), fugues qui rejoignent l'injonction métapoétique de la « Complainte des grands pins dans une villa abandonnée » (L, I, 597-598) : « Memmons, ventriloquons ! »<sup>2</sup>. Pierre-André Rieben, dans son livre sur la folie et la littérature romantique, donne du délire une définition inspirée de Bakhtine, proposant d'appeler délire la « mise en scène (...) du dérèglement d'un système de signes par un autre qui le subvertit »<sup>3</sup>. De cette définition, on retiendra que le délire n'est pas d'abord affaire de psychologie mais de textualité.

<sup>1</sup> Lettre à Léon Vanier du 2 mars 1885, L, II, 740.

<sup>2</sup> Sur la question du dialogisme chez Laforgue, voir notamment J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 233-276 ; D. Grojnowski, « Oralité : paroles et poème », in *Les voix de la Complainte*, La Rochelle, La Rumeur des Âges, 2000, pp. 35-50 ; H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, pp. 152-176, « Les voix du poème » (et tout particulièrement pp. 171 *sqq.* : « Polyphonie et répétition ») ainsi que l'article d'A.-M. Lilti, « Des voix et des discours dans les *Complaintes* de Laforgue », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 115-130. P. Hamon (*L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 131) décrit le poème laforguien comme une *chambre d'échos*.

<sup>3</sup> P.-A. Rieben, *Délires romantiques. Musset, Nodier, Gautier, Hugo*, Paris, José Corti, 1989, p. 13.

La folie se marque aussi dans la syntaxe, la logique de la phrase – c’est une « altération » d’abord textuelle. Proust parle dans *Un amour de Swann* de ces « rapports logiques dont l’altération dans le langage dénonce la folie »<sup>1</sup>. Apparenté au monologue du fou, au discours hystérique, à l’incohérence maniaque, le *délire* est alors la forme que prend le discours lorsqu’il sort des gonds du symbolique. Dans son livre sur le délire et la langue<sup>2</sup>, Jean-Jacques Lecercle définit le délire langagier comme une forme de folie contenue dans la langue et que le texte *actualise* sous la pression de la langue elle-même en tant que virtualité de folie. En somme, le texte est, par la langue, soumis à un travail, au sens physique du mot, qui le dérègle. Si la poésie peut s’apparenter au délire, c’est donc dans le sens où elle est un contre-discours qui désorganise les formes de la syntaxe et de la langue. La « langue (...) sans syntaxe presque », ouverte « au petit bonheur des consonances imprévues »<sup>3</sup>, dont parle Laforgue dans le compte rendu qu’il rédige pour *Les Complaintes*, devient le matériau du poème en tant que ce dernier met à mal la grammaire et toute linéarité, transforme la langue de l’intérieur en bouleversant les discours. Autrement dit, si « divagation » ou « délire » ont pu fonctionner ironiquement par rapport aux accusations de folie et par anticipation de la réception (comme on l’a vu au deuxième chapitre), le délire – « maniaque » ou « hystérique » – peut aussi devenir matrice d’écriture, force de déstabilisation du discours. Ce point de vue, littéral et dialogique, sur le délire, permet d’échapper aux « ambiguïtés d’une distinction entre “normal” et “pathologique” ou d’une appréciation purement subjective du délire, liée à son caractère plus ou moins “confus” », comme le précise encore P.-A. Rieben<sup>4</sup>. Écrire le délire, c’est orchestrer une déstabilisation par perturbation, contamination, surdétermination, une pluralité de logiques exerçant simultanément leurs effets sur la phrase et le texte.

La folie, dans les pages qui suivent, sera donc considérée en tant qu’elle relève de l’écriture elle-même – des phrases, de la syntaxe, de l’organisation du discours. « Folie » désigne dès lors un certain fonctionnement du texte lui-même. On propose ici l’hypothèse que la poésie de Rimbaud et Laforgue serait en certains lieux une tentative d’écriture du délire : en tant que poème, la poésie travaille à organiser une perturbation de la langue qui prend la forme d’une désorganisation de tous les niveaux du texte.

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, III, *Un amour de Swann* (1913), in *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1987-1989), p. 211. Voir notre Introduction.

<sup>2</sup> J.-J. Lecercle, *Philosophy through the Looking-Glass. Language, Nonsense, Desire*, Londres, Hutchinson, 1985.

<sup>3</sup> J. Laforgue, compte rendu (anonyme) des *Complaintes*, in *La République française*, 31 août 1885, cité in J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1972, p. 195.

<sup>4</sup> P.-A. Rieben, *op. cit.*, p. 13.



Or le déchaînement de la langue va de pair avec un sujet lui-même dé-chaîné par rapport au signifiant. Le déchaînement est une des figures les plus anciennes de la folie ; ainsi dans les évangiles :

Et aussitôt que Jésus eut débarqué, vint à sa rencontre, des tombeaux, un homme possédé d'un esprit impur : il avait sa demeure dans les tombes et *personne ne pouvait plus le lier*, même avec une chaîne, car souvent on l'avait lié avec des entraves et avec des chaînes, mais *il avait rompu les chaînes et brisé les entraves*, et personne ne parvenait à le dompter<sup>1</sup>.

Le forcené est aussi celui qui dit « mon nom est légion, car nous sommes plusieurs »<sup>2</sup>. La version rimbaldienne de cette « pluralité » se trouve dans la formule citée de « Délires, II », « Je devins un opéra fabuleux ». La folie apparaît au moment où le *je* se déprend de l'unité précaire du sujet de la parole et que surgit l'interrogation joycienne – dans *Anna Livia Plurabelle* : « But howmany plurators made eachone in person »<sup>3</sup>.

Althusser et Lacan, entre autres, ont montré comment l'individu doit être *constitué* en sujet, rabattu sur lui-même par l'opération du signifiant, et d'abord du nom propre : interpellé, le sujet est introduit de force dans la langue. Pourtant, comme l'a rappelé Judith Butler, l'interpellation crée aussi, nécessairement, un reste : elle « rate » toujours un peu. Si l'individu est « mis » dans le signifiant, il y est – si l'on peut dire – mal mis. Toute identification n'est jamais qu'un échec réussi, et il y a toujours de « mauvais sujets », ou plus exactement tout sujet est toujours en quelque façon un mauvais sujet<sup>4</sup>. Un certain jeu est laissé par ce procès d'interpellation : cela joue, bâille, – un espace se trouve creusé entre le sujet et lui-même. Dans la psychose, mais aussi dans l'écriture poétique, un tel écart revient au premier plan : le sujet d'énonciation ne « coïncide » pas tout à fait avec le sujet d'énoncé. Lyotard écrit que l'être humain est celui « à qui manque la coïncidence ». Et Deleuze et Guattari, à propos de la prise du langage sur les sujets : « Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d'énonciation rabattu sur un sujet d'énoncé – sinon tu ne seras qu'un vagabond »<sup>5</sup>. L'écriture sera l'instrument d'un tel vagabondage si en elle le sujet d'énonciation ne se rabat plus sur le sujet d'énoncé. Chez Rimbaud, la découverte de l'autre dans le « je » détermine aussi une certaine errance. Michelet, au premier chapitre de *La Sorcière*, décrivait à propos de l'expérience

<sup>1</sup> *Marc* 5, 2-4, trad. Bible de Jérusalem, nous soulignons.

<sup>2</sup> *Marc* 5, 9 : dans la même traduction, « Et il l'interrogeait : “Quel est ton nom ?” Il dit : “Légion est mon nom, car nous sommes beaucoup” ».

<sup>3</sup> J. Joyce, *Finnegans Wake* (1939), Londres, Penguin, 2000, p. 101.

<sup>4</sup> J. Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* (1997), trad. B. Matthieussent, Paris, Léo Scheer, 2002.

<sup>5</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, Paris, Minuit, 1980, p. 197.

médiévale du diable un tel surgissement d'un autre à l'intérieur de soi : « Jugez, en effet, ce que c'est, de se sentir double, d'avoir foi en cet *autre*, cet hôte cruel qui va, vient, se promène en vous, vous fait errer où il veut, aux déserts, aux précipices »<sup>1</sup>. Rimbaud s'est peut-être souvenu de la fin de cette phrase lorsqu'il écrit dans « Mauvais sang » (détournant le même passage des Évangiles que Michelet<sup>2</sup>) : « Par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : “Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre” » (R, 250). L'*autre* de Michelet était le démon : mais on pourrait penser aussi que ce qui « vous fait errer » est la langue elle-même, dès lors que le « je » se découvre « autre » et troué par le signifiant. Lorsque le sujet d'énonciation n'est plus « rabattu » sur le sujet d'énoncé, le « je » se trouve projeté dans un mouvement de dérive et d'errance.

## I. Folie, langue, mots

... en nous, la possibilité de parler, la possibilité d'être fou sont contemporaines, et comme jumelles, (...) elles ouvrent, sous nos pas, la plus périlleuse, mais peut-être aussi la plus merveilleuse ou la plus insistante de nos libertés.

(Michel Foucault)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J. Michelet, *La Sorcière* (1862), éd. P. Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 48.

<sup>2</sup> *Jean* 3, 8 : « L'Esprit souffle où il veut, et vous entendez sa voix : mais vous ne savez d'où il vient, ni où il va : il en est de même de tout homme qui est né de l'Esprit » (trad. Lemaistre de Sacy).

<sup>3</sup> M. Foucault, « Le langage en folie », émission radiophonique (émission de Jean Doat, *L'usage de la parole*), RTF France III national, Paris, 1963, éd. P. Artières, J.-F. Bert, M. Potte-Bonneville et J. Revel in M. Foucault, *La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris, E. H. E. S. S., 2013, p. 52.

## *I. A. Les amarres de la langue : « Le bateau ivre »*

C'est qu'à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant (...), on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être.

(Jacques Lacan)<sup>1</sup>

... Le monde me paraissait déchaîné et plein d'entrain...

(Friedrich Nietzsche)<sup>2</sup>

On pourrait lire « Le bateau ivre » comme la chronique poétique d'une telle errance. Qu'arrive-t-il lorsque le sujet d'énoncé et le sujet d'énonciation ne se recouvrent pas tout à fait ? Lorsque le sujet erre « aux déserts, aux précipices », aux océans et aux étoiles ?

Il s'agit d'un poème de la folie, annoncée dès le titre, que paraphrase l'expression de *planche folle* à la vingtième strophe : « Moi (...) / Qui courais, taché de lunules électriques, /

---

<sup>1</sup> J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 527.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), trad. G.-A. Goldschmidt, Paris, L. G. F., 1972, troisième partie, « Des vieilles et des nouvelles tables », p. 279.

Planche folle... »<sup>1</sup>. Cette folie apparaît d'abord comme « déchaînement », au sens propre – un contemporain de Rimbaud, W. G. C. Byvanck, écrivait que, dans ce poème, « la folle poésie sort libre des liens qui essaient de *l'enchaîner* dans le cercle des conceptions claires et bien ordonnées »<sup>2</sup>. Tout commence par un certain décrochage : pour reprendre l'expression de Lacan citée plus haut en épigraphe, on touche aux amarres de l'être. « On a touché au vers », annonçait Mallarmé à son public anglais<sup>3</sup> ; l'« attentat » est ici plus profond encore : c'est aux fondements même du symbolique que le poème « touche ». En larguant les amarres, le texte s'ouvre au délire : désamarré, dés-ar-raisonné, il se rend disponible au délire de la langue<sup>4</sup>. La première ivresse du « Bateau ivre » signale ce moment, instant suspendu, entre-deux, où le point de l'attache saute. C'est le point de l'événement premier, celui du passé simple qui brise la continuité de l'imparfait :

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs.

Si délirer signifie littéralement une sortie du sillon (« Ce mot est dérivé de *lira*, un sillon ; de sorte que *delira* signifie proprement s'écarter du sillon, du droit chemin de la raison » écrit James dans son *Dictionnaire universel de médecine*<sup>5</sup>), c'est très exactement une forme de dé-lire que décrit le vers de la seconde strophe : « Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais ». Sortir du sillon, c'est ici sortir du halage, brusquement laissé derrière soi dans une explosion colorée : « Des peaux-rouges criards les avaient pris pour cible / Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs ». C'est s'aventurer au-delà du « sens », à tous les sens du mot : acte insensé, sortie du « sens » commun (le « droit chemin de la raison » dont parle James), mais aussi acte de libération par rapport à toute *direction*<sup>6</sup>, à tous sens préconçu – « descendre où je voulais ». C'est pourquoi cette sortie du sillon a une dimension immédiatement politique : tout sillon est toujours celui du symbolique, le sillon est la loi, la langue, c'est-à-dire la langue *comme* loi. Lacan le rappelle en usant précisément de cette même métaphore agricole, parlant de « l'ordre symbolique constitué par le langage » comme du

<sup>1</sup> Nous citons le seul texte connu, celui de la copie Verlaine (Bibliothèque nationale de France) : R, 162-164.

<sup>2</sup> W. G. C. Byvanck, *Un hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art*, Paris, Didier, Perrin et Cie, 1892, ch. « Paul Verlaine » (pp. 99-143), p. 240, nous soulignons.

<sup>3</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 64.

<sup>4</sup> Sur la notion d'errance dans son rapport à la langue, la littérature et la folie, voir A. Decrusse, « L'enceinte de la langue maternelle », in *Langage et société*, n° 20, 1982, pp. 9-23. Les rapports entre langue maternelle, folie et écriture littéraire ont été étudiés par plusieurs théoriciens, au premier rang desquels J. Kristeva dans *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>5</sup> James, *Dictionnaire universel de médecine*, trad. Paris, 1746-1748, t. III, p. 977, cité par Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 303.

<sup>6</sup> Voir l'étude par S. Felman du préfixe « dé- » dans le corpus rimbaldien : *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 109-111.

« discours universel concret et de tous les *sillons* par lui ouverts à cette heure, où il nous a fallu nous loger »<sup>1</sup>. Le symbolique est aussi l'ordre social, dont le sillon, sous la forme de l'« ornière », marque la dimension d'emprise et de contrainte : « Vous roulez dans la bonne *ornière* », écrivait sarcastiquement le lycéen à son professeur de rhétorique<sup>2</sup> peu de temps avant d'écrire « Le bateau ivre ». Si ce dernier est un poème de l'aliénation, du devenir-autre – Shoshana Felman ou Roger Munier<sup>3</sup>, entre autres, ont montré que le texte repose entièrement sur la transformation du *je* en *autre* –, c'est donc aussi un poème du délire.

L'« ivresse » du titre se présente comme aventure, traversée d'un espace lisse – par opposition à l'espace strié du halage, du sillon et du territoire<sup>4</sup>. Le sillon, vectorisé, du cours d'eau est abandonné au profit de l'océan comme espace de liberté absolue. Plus loin, le texte actualise cette aventure comme une plongée dans l'« ouvert » : « J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles / Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur » (strophe 22). Ce mouvement d'ouverture est d'abord le parcours d'un monde qui, par le décroissement de la langue, se trouve à son tour décroissé. Aussi est-ce le monde lui-même qui est mis en état de délire, comme l'indiquent les perceptions du bateau, des « cieux délirants » aux « clapotements furieux des marées » (« Dans les clapotements furieux des marées / Moi l'autre hiver plus sourd que les cerveaux d'enfants, / Je courus ! [...] ») et aux « vacheries hystériques » (« J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries / Hystériques, la houle à l'assaut des récifs »).

Jaillissement jubilatoire hors de la « rade » des langages apprivoisés – « Des écumes de fleurs ont bercé mes *dérades* / Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants »<sup>5</sup> –, le mouvement libérateur du bateau est à la fois ouverture vers le délire et ouverture au délire. Ouverture *vers* le délire car le texte se précipite vers le délire de la mer-langue : c'est ce que Rimbaud appelle « le Poème / De la mer... »<sup>6</sup>,

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,

<sup>1</sup> J. Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 445, nous soulignons.

<sup>2</sup> Lettre à Izambard du 13 mai 1871 : R, 339.

<sup>3</sup> Voir S. Felman, op. cit., pp. 107-108 et R. Munier, « Le Bateau ivre », in *Sud*, hors-série « Arthur Rimbaud. Bruits neufs », éd. R. Little, Marseille, 1991, pp. 31-46.

<sup>4</sup> Nous empruntons l'opposition conceptuelle du lisse et du strié à Deleuze et Guattari : *Mille plateaux*, op. cit., pp. 592-625.

<sup>5</sup> Nous soulignons.

<sup>6</sup> Sur la dimension métapoétique du « voyage » du « Bateau ivre », voir notamment J.-L. Baudry, *Le texte de Rimbaud* (première parution dans *Tel Quel*, 1968), rééd. Nantes, Cécile Defaut, 2009 (pp. 40-44 et 57) ; S. Felman, chapitre cité ; A. Santolini, « “Le Bateau ivre”, art poétique révolutionnaire », in *Ps*, 2008 (« Hommage à Steve Murphy »), pp. 445-461 ; et S. Sacchi, « Le voyage métaphorique du Bateau ivre », in J.-L. Steinmetz (éd.), *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, Paris, Tallandier, 1992, pp. 97-108.

Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend.

Ouverture *au délire* aussi, au sens où le texte s'entrebâille en un mouvement fortement érotisé par lequel le poème et le bateau laissent entrer en eux l'ivresse :

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,  
L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Et des taches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

L'ivresse est une forme de jouissance. Comme le souligne le psychiatre lacanien Jean-Claude Maleval à propos des phénomènes de délire : « Désarrimé, coupé de son fondement, [le langage] tend à parler de la jouissance »<sup>1</sup>. « Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses / N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau » : l'eau-langue dont le sujet lyrique a soif est la langue océanique, qui fait sauter agrafes et coutures de l'autre langue, celle du langage commun, assujetti au Signifiant. Le sujet-bateau atteint ainsi une jouissance « délocalisée », qui est jubilatoire et terrifiante à la fois. Colette Soler écrit de même, à propos du délire du président Schreber : « au départ du délire, [le sujet] baigne (...) dans la jouissance », il « en est assailli de tous côtés »<sup>2</sup>. « L'eau verte pénétra ma coque de sapin... » Les agrafes qui sautent laissent ainsi dériver le poème – à l'image de ces péninsules, « démarrées »-désamarrées, lointains avatars des îles que l'Antiquité appelait « flottantes »<sup>3</sup> – comme le navire : « Je courus ! Et les Péninsules démarrées / N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants ». Le mouvement de libération sauvage fait éclater la langue des vers – rappelons que la *lira* dont le *délire* s'éloigne est aussi un synonyme de *versus*, le sillon que trace la charrue –, disloquant en même temps le mot et l'alexandrin : « Je courus ! Et les Péninsules démarrées... »<sup>4</sup>. Dans ces « tohu-bohus », rappelant l'espace lisse qui dans la Genèse précède la création et sur lequel plane l'esprit, chaque élément, dés-arraisonné, retrouve une liberté de mouvement et de déploiement. Sans « gouvernail » ni « grappin », le texte peut s'ouvrir à sa propre dérive.

Faire délirer le texte, ce serait ainsi défaire le lien proprement *légal* – en ce qu'il relève du symbolique – qui soude la série des signifiants et celle des signifiés. Ce lien, – qu'on peut appeler

<sup>1</sup> J.-C. Maleval, *Logique du délire* (1997), rééd. Rennes, P. U. R., 2011, p. 140.

<sup>2</sup> C. Soler, *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2002, p. 18.

<sup>3</sup> Voir la note de S. Bernard dans son édition citée : p. 455, n. 5. C. Mouchard parle, au sujet de la littérature du second XIX<sup>e</sup> siècle, d'« images désamarrées » (*Un grand désert d'hommes. 1855-1885, les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, 1991, p. 193)

<sup>4</sup> J.-M. Gleize commente ainsi ces deux vers : « Quand le bateau se libère, on croit entendre craquer la coque de l'alexandrin » (*Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, p. 33).

Loi, Nom-du-Père, etc. – Lacan en parle quelquefois<sup>1</sup> comme du « point de capiton » du symbolique. L’effet de la poésie pourrait alors être défini : « décapitonner » le langage. L’ivresse est une rupture de l’attache qu’est l’ancre ou amarre. On voit à quel point la teneur politique du poème n’est pas du tout réductible à des effets de signifié ou de référence – effets que privilégient les lectures allégoriques, quelque éclairantes qu’elles puissent être<sup>2</sup>, – mais du côté du signifiant lui-même. Car toucher à la langue, toucher à la racine du sens et du discours, c’est toujours toucher à la loi – et en cela la folie est toujours en quelque façon politique. Comme le souligne Judith Butler,

Sortir du domaine du dicible, c’est mettre en danger son statut de sujet. (...) Les « discours impossibles », cela peut-être les divagations de l’asocial ou encore le délire du « psychotique », ces figures produites par les règles régissant le domaine du dicible et par lesquelles elles sont continuellement hantées<sup>3</sup>.

La proximité entre folie et poésie, dans le « Bateau ivre », se situe dans cette brisure. Le poème fonctionne comme un mouvement de décodage sauvage – « dispersant gouvernail et grappin » – qui fait sauter le point de capiton retenant le bateau textuel à « l’Europe aux anciens parapets ». Ce décodage rend possible la danse (« Plus léger qu’un bouchon, j’ai dansé sur les flots »), l’ivresse (« Plus fortes que l’alcool... ») – en un mot : le *délire*, qui apparaît dans la septième strophe sous la forme d’un étrange pluriel :

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires  
Et rythmes lents sous les rutilements du jour,  
Plus fortes que l’alcool, plus vastes que nos lyres,  
Fermentent les rousseurs amères de l’amour !<sup>4</sup>

La *danse* et l’*ivresse*, apparaissant toutes deux dans une structure intensive – « plus léger que », « plus fortes que » –, opèrent ainsi un nouage de l’expérience poétique et de l’expérience de la folie. Le motif de la danse vient sans doute des « Sept vieillards » de Baudelaire (« Et mon âme dansait,

---

<sup>1</sup> Par exemple dans *Le Séminaire*, livre III : *Les psychoses* (séminaire de 1955-1956), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1981, leçon du 6 juin 1956, pp. 293 *sqq.*

<sup>2</sup> Voir en particulier la lecture magistrale de S. Murphy, « Logiques du “Bateau ivre” », in *Littératures*, n° 54 (« Rimbaud dans le texte »), 2006, pp. 25-86. La bibliographie sur ce poème est immense ; les études les plus intéressantes à notre avis sont : F. Jesi, *Lettura del « Bateau ivre » di Rimbaud* (1972), trad. M. Rueff in *Po&sie*, n° 124, automne 2008, pp. 32-45 ; O. Bombarde, « Du “Bateau ivre” aux *Illuminations* », in B. Marchal (éd.), *Rimbaud. Tradition et modernité*, Éditions universitaires, 1992, pp. 127-144 ; S. Sacchi, « Le voyage métaphorique du Bateau ivre », art. cit. ; B. Claisse, « “Le Bateau ivre” ou la traversée du Rubicon poétique (de quelques rimes et rejets comme principes d’écoute) », in *Ps*, n° 12, déc. 1995, pp. 8-15 ; D. Ducoffre, « Trajectoire du “Bateau ivre” », in *Ps*, n° 21, nov. 2006, pp. 28-65 ainsi que les passages ou chapitres consacrés au « Bateau » dans : É. Noulet, *Le premier visage de Rimbaud*, Bruxelles, Palais des académies, 1953 (pp. 189-280) ; J.-L. Baudry, art. cit. et A. Kittang, *Discours et jeu. Essai d’analyse des textes d’Arthur Rimbaud*, Bergen et Grenoble, Universitetsforlaget et P. U. de Grenoble, 1975 (pp. 69-72, 109-111, 173-174 et 217-218).

<sup>3</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* (1997), trad. C. Nordmann et J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 182.

<sup>4</sup> Nous soulignons.

dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ! »<sup>1</sup>), mais ici il ne renvoie plus à l'angoisse d'une agitation convulsive, il est l'expérience même de l'ivresse, celle d'un sujet-navire soudain délivré de la pesanteur. La danse est en quelque sorte le passage à la limite de l'expérience poétique, le franchissement d'un seuil qui fait échapper aux lois du signifiant, et même aux lois physiques – qui en tant que mathèmes sont elles aussi, en dernière instance, du domaine du signifiant –, ici celle de la gravité : « Plus léger qu'un bouchon, j'ai dansé sur les flots ».

L'expression « rousseurs amères de l'amour » est importante en ce qu'elle indique que le navire, en se détachant du Symbolique, ne se lance pas pour autant dans le néant, asymbolie glacée, indifférenciation sans retour. Il possède un *telos*, qui fait que cette expérience de la folie n'est pas une perte de soi dans le rien : ce *telos* est l'« amour », moteur de ce saut dans l'inouï. Dans « Le Forgeron », Rimbaud écrivait déjà : « Citoyen, citoyen, c'était le passé sombre / Qui croulait, qui râlait, quand nous prîmes la tour ! / *Nous avions quelque chose au cœur comme l'amour* »<sup>2</sup> : ce dernier vers, qui se signale par la beauté de sa facture métrique, montre la dimension proprement créatrice de la déliaison et de la révolution chez Rimbaud – l'effondrement (« ...qui croulait, qui râlait... ») et le détachement (« le passé ») se font au nom d'une avidité et d'un désir que le poème appelle, en 1870 déjà, « amour »<sup>3</sup>. Et au milieu de la *khôra* de [R] qui travaille le vers du « Bateau ivre », « Fermentent les rousseurs amères de l'amour », le vaisseau se précipite dans un océan à la fois convulsif (« délires ») et érotisé (« de l'amour »). Alain Badiou, dans sa réflexion sur le rapport entre amour et événementialité, dit que « le cri de l'amour (...) excepte l'existence des lois de l'être »<sup>4</sup>, qu'en somme l'amour fore un trou dans le tissu de l'être : « Moi, qui trouais le ciel... ». Peut-être est-ce à travers un tel trou que se laissent apercevoir les « lichens de soleil » et les « morves d'azur » du « Bateau ivre » :

<sup>1</sup> C. Baudelaire, « Les sept vieillards », *Les Fleurs du Mal*, XC, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1975), p. 88. Sur Baudelaire et « Le bateau ivre », voir notamment Étienne, « Les sources littéraires du “Bateau ivre” », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, été 1947, repris dans Étienne, *Hygiène des lettres, IV*, Paris, Gallimard, 1966 ; C. A. Hackett, « Baudelaire et Rimbaud : “Le Voyage” et “Le Bateau ivre” », in *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 17-28 ; J. Lawler, « Ironie et ambiguïté du voyage », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 67-75 – étude qui prolonge les réflexions antérieures du même critique dans *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1992, ch. « The Poet as Transgressor : “Le bateau ivre” » (pp. 7-40).

<sup>2</sup> Version du manuscrit autographe confié à Paul Demeny en octobre 1870, vers 64-66 : R, 98.

<sup>3</sup> De même, à propos des personnages « délirants » de la littérature romantique – Lorenzaccio, Gilliatt, etc. –, P.-A. Rieben note que « c'est toujours la force d'un désir qui met sous tension le refus du personnage délirant (...) Le délire reconnaît la valeur du désir, non pas comme but en soi seulement, mais comme énergie nécessaire de la libération du sujet » (*Délires romantiques, op. cit.*, p. 221).

<sup>4</sup> A. Badiou, *Logiques des mondes (L'Être et l'Événement, II)*, Paris, Seuil, 2006, p. 394.



Libre, fumant, monté de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur (...)

Dans son jeu de paronomase, « rousseurs amères de l'amour » laisse entendre une allusion à la rime *mer* :: *amer* chère aux classiques, mais fait également référence à l'eros *glukupikron* de Sappho aussi bien qu'à l'*aliquid amari* qui surgit au sein de la volupté selon le poème de Lucrèce : *medio de fonte leporum / surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat*<sup>1</sup>. Ce vers de Rimbaud indique en tout cas la part irréductible de souffrance dans la jouissance<sup>2</sup>. Car la jouissance n'est pas le plaisir. Elle n'est pas représentable – elle est l'irreprésentable même. Par là elle s'apparente à l'éblouissement comme éclipse du visible (« J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies »), au point aveugle de la rétine ou tache de Mariotte, le poème évoquant un point en lequel vue et non-vue se confondent : « J'ai vu le soleil bas *taché d'horreurs mystiques* ». Irreprésentable, au-delà de l'objet, la jouissance défait le sujet ; elle s'apparente à l'effroi. Aussi la volupté n'est-elle jamais complètement séparable de l'angoisse, dans la mesure au moins où elle a partie liée avec la jouissance. La « jouissance délocalisée » (Lacan), dans l'expérience clinique de la psychose, est toujours angoissante. Cette « délocalisation » désigne le fait que le désir n'est plus supporté – étayé, cristallisé, fixé – par l'objet petit *a*, mais au contraire *erre* de manière terrifiante. Seul l'objet *a*, en effet, localise la jouissance, en fixant le désir sur un substitut : délocalisée, la jouissance s'identifiera à l'hallucination, interne et externe. Le désir lui-même fait éclater le sujet :

Pour qui a assumé la loi de la castration, la jouissance se trouve localisée en un objet perdu représenté par le signifiant phallique. (...) Pour le psychosé, (...) elle se trouve dispersée en son corps, en des hallucinations<sup>3</sup>.

Dans « Le bateau ivre », l'objet du désir n'est plus un objet perdu, il se trouve pulvérisé dans le corps du bateau et dans des hallucinations qu'égrène la célèbre anaphore « J'ai vu » : « J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques », « J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses / Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan ! », « J'ai vu des archipels sidéraux !... ». Déconnecté de sa dépendance à l'égard de la chaîne signifiante, l'objet *a* laisse éclater la jouissance en tous sens. L'effet en est une transformation de la réalité dans son ensemble : dans la folie, c'est le monde lui-même qui se trouve bouleversé et se fissure sous la pression du Réel – « Glaciers, soleils d'argent,

<sup>1</sup> Lucrèce, *De rerum natura*, IV, vv. 1133-1134 : « de la source même des plaisirs sourd quelque chose d'amer, qui jusque dans les fleurs apporte l'angoisse à celui qui aime » (nous traduisons).

<sup>2</sup> De même, le vers « Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes *sûres* », qui marque l'inhérence de l'acidité à la douceur, et l'intrication indépassable du déplaisir et du plaisir.

<sup>3</sup> J.-C. Maleval, *Logique du délire*, éd. citée, p. 183.

flots nacreux, cieux de braises ! ». Comme l'écrit Maleval : « L'ordre du monde est troublé. Une faille centrale s'ouvre dans le champ du symbolique »<sup>1</sup>.

L'extase – jusque dans sa violence, la dissolution du sujet, l'éclatement : « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! » – est un autre nom de cette jouissance. De même, le président Schreber communiquait à chaque instant avec tous les « rayons » de Dieu. Le « bateau ivre », quant à lui, éprouve sa propre jouissance intensive : celle du corps plein du vaisseau – « plus sourd que les cerveaux d'enfants », « plus léger qu'un bouchon » – mais aussi bien celle du corps plein de la Terre, motif qui traverse toute la poésie rimbaldienne de « *Credo in unam* » à « Aube » (« et j'ai senti un peu son immense corps »). Le corps sans organes de la Terre apparaît sous la forme de l'océan mondial traversé en tous sens par le corps sans organes qu'est le bateau ivre. Aussi l'océan est-il ici ce qui met en échec, ou du moins en tension, le surcodage de la terre ferme que constitue la langue dite « maternelle », terre qui est aussi celui du territoire quadrillé par le Signifiant paternel – car le symbolique est d'abord *coupure*. « La circulation des sèves inouïes », objet de la vision et du rêve, doit alors être entendue dans son sens le plus littéral : comme « circulation », elle est une libération. Elle est épreuve de toutes les intensités de la nature comme production. En cela on peut la rapprocher – jusque dans la charge sexuelle qu'elle convie – des intensités éprouvées par le « Poète de sept ans » : « Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles / Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or, / Font leur remuement calme et prennent leur essor ! ». La « circulation des sèves inouïes »<sup>2</sup>, c'est donc la nature comme anarchie, renversement de toute organisation, libération rhizomatique : « Contre les systèmes centrés (...), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, *uniquement défini par une circulation d'états* »<sup>3</sup>.

Lacan parle à propos de la folie d'un défaut du « point d'attache » :

Il n'est pas impossible qu'on arrive à déterminer le nombre minimum de points d'attache fondamentaux entre le signifiant et le signifié nécessaires à ce qu'un être humain soit dit normal, et qui, lorsqu'ils ne sont pas établis, ou qu'ils lâchent, font le psychotique. (...) ... [D]ans l'expérience psychotique, (...) le signifiant et le signifié se présentent sous une forme complètement divisée<sup>4</sup>.

Le point de capiton « lâche » avec l'amarre du bateau et la chaîne des signifiants se trouve ainsi déliée de celle des signifiés. Il n'y a plus dès lors qu'une vague *homonymie* entre les mots du poème

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>2</sup> Sur la notion rimbaldienne de « nature », et ce vers du « Bateau ivre », voir O. Bivort, « La circulation des sèves inouïes », in *Europe*, vol. LXXXVII, n° 966, « Rimbaud », oct. 2009, pp. 113-120.

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 32, nous soulignons.

<sup>4</sup> J. Lacan, *Séminaire III*, *op. cit.*, p. 304, nous soulignons.

et ceux du langage de tous les jours – d'où ce vers central du « Bateau ivre » : « Et j'ai vu quelquefois *ce que l'homme a cru voir* ». Anne-Marie Roux écrit de manière similaire à propos de Nodier et de l'écriture d'une folie « ancré[e] dans la chaîne des signifiants » : « Même si nous utilisons, apparemment, la même langue, le même code que les fous, *la relation entre signifiants et signifiés n'est pas la même pour eux et pour nous* et leur parole, familière et inconnue, est l'étrangeté même »<sup>1</sup>. Échappant à la langue commune, la vision, entièrement neuve, entraîne un aveuglement, qu'indique à la strophe suivante l'apparition du lexique de la clarté – « éblouies », « jaune », « phosphores » –, qui fait jaillir du texte comme des trous de lumière :

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,  
 Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,  
 La circulation des sèves inouïes,  
 Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

La langue est poussée au point où elle semble de se déprendre d'elle-même. Le surgissement de l'inconnu sature le signifiant d'allitérations hallucinées – « ... la **nuit verte** aux **neiges éblouies** », « Baiser **montant** aux yeux des **mers** », et surtout « La **circulation** des **sèves inouïes** » –, désarticulant le signifié par télescopage et synesthésies. Ces synesthésies font retentir, en particulier sous l'accent de césure, les adjectifs monosyllabiques de couleurs rimbaldiens : « Et l'éveil jaune et bleu... ». La géologie s'électrise jusqu'à un point d'incandescence lyrique : « ... des phosphores chanteurs »<sup>2</sup>. Les trous de lumière qui percent le texte semblent être ceux mêmes qu'ensuite le sujet lyrique creuse dans la toile du firmament<sup>3</sup> (« Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur / Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, / Des lichens de soleil et des morves d'azur (...) »).

Comment comprendre la fin du poème ? Le mouvement se referme sur sa propre courbe, comme dans une sorte de « pacification de la jouissance »<sup>4</sup>, qui se « relocalise » en quelque sorte sur la terre ferme, sur ses amarres sémiotiques. Les dernières strophes recousent peu à peu le poème au fond opaque de la flaque occidentale : « la flache / Noire et froide », « Un enfant accroupi », « Un bateau frêle comme un papillon de mai ». La lettre du 15 mai 1871 le disait sans ambiguïté :

<sup>1</sup> A.-M. Roux, « Nodier et l'effet de folie », in *Romantisme*, n° 27 (« Déviances »), 1980, p. 34, souligné par l'auteur.

<sup>2</sup> Ces « phosphores chanteurs » rappellent deux autres expressions rimbaldiennes, où la nature semble également devenir instrument de musique : le « pré des sons » de « Faims » (1872-1873) et le « clavecin des prés » de « Soir historique » (*Illuminations*).

<sup>3</sup> A.-E. Berger, à propos d'un poème antérieur de Rimbaud (« Les effarés »), parle de « trou enchanteur, chantant et chanté », et fait remarquer que Rimbaud « est un grand perceur de trous » (*Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 229, appel de la note 71 et la note).

<sup>4</sup> J.-C. Maleval, *op. cit.*, p. 173.

« il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! ». Celui qui a vu « ce que l'homme a cru voir » ne peut qu'être pris d'aveuglement – comme le dit Deleuze dans un autre contexte,

De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympan percés. (...) Ces visions ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les écarts du langage. L'écrivain comme voyant et entendant (...) <sup>1</sup>.

Pourtant « il les a vues », insistait Rimbaud. Rien ne fera donc que cela n'ait pas eu lieu. L'« affol[ement] » du sujet peut le conduire à l'hébétude, mais il ne peut biffer l'expérience dont le texte est l'empreinte<sup>2</sup>. La folie a bien été l'instrument d'une recherche. Pendant quelques instants, ou peut-être « des mois pleins » (strophe 11), le poème est parvenu à abandonner les bords d'un signifiant rivé à la terre.

Julie écrit, dans la lettre VI de la troisième partie de *La Nouvelle Héloïse* : « Cette éternité de bonheur ne fut qu'un instant de ma vie. Le temps a repris sa lenteur »<sup>3</sup>. La « lenteur » est une catégorie essentielle pour lire la fin du poème de Rimbaud. Tout y semble reprendre pesanteur : effacement, ralentissement, *gravité* (qui est aussi un effet de la Terre). Il n'y a plus d'images, plus de danse ; seulement une eau sans reflet et un enfant immobile. Ce qui demeure est alors un certain « sillage » – « Enlever leur sillage aux porteurs de cotons ». « Enlever le sillage » est une locution figée qui signifie *s'inscrire* dans la trace qui apparaît à l'arrière d'un navire en mouvement. Le poème, envisagé comme un tout, trace ainsi une courbe menant du *sillon* au *sillage* en passant par le dé-lire, qui tout à la fois sépare et articule les deux. Le sillage est une trace minuscule – et destinée à l'effacement, comme le « papillon » éphémère –, celle du « bateau frêle comme un papillon de mai » sur la flaque d'eau où s'accroupit l'enfant triste. Le sillage est le contraire du sillon : il ne détermine rien, ne canalise rien. Il faut insister sur la structure mélancolique qui apparaît dans ces

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 14 et 16.

<sup>2</sup> Contrairement à ce qu'affirme toute une tradition critique, la fin du poème n'est donc pas *seulement* un constat d'échec (A. Thiher voit par exemple dans les derniers vers du « Bateau ivre » un « échec de la folie » elle-même : *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, pp. 222-223). (Sur la question de l'échec chez Rimbaud, voir O. Bivort, « Écriture de l'échec, écriture du désir », in *Ps*, colloque n° 2, *Rimbaud à la loupe* (colloque de Cambridge), éd. S. Murphy et G. H. Tucker, 1990, pp. 207-215.) Pour une position différente sur ce poème, refusant de lire les dernières strophes de manière uniquement négative, voir notamment J.-M. Gleize (*Arthur Rimbaud, op. cit.*, pp. 34-35) : « Le lecteur a peut-être un choix : d'un côté les "lunules électriques", de l'autre "Un bateau frêle comme un papillon de mai". (...) Le flash, la flache. Et bien sûr le Poème va de l'un vers l'autre. Il est pour effacer l'aveuglante illusion du bateau ivre au profit de la simple réalité du bateau frêle ». Pour d'autres lectures refusant l'idée d'échec et mettant en valeur les figures de l'enfant accroupi et du papillon, voir notamment : J. A. Lawler, « The Poet as Transgressor : "Le bateau ivre" », art. cit., aux pp. 37-40 et L. Zimmermann, *Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 65 *sqq.*

<sup>3</sup> J.-J. Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), III, 6, lettre « de l'amant de Julie à Mme d'Orbe » : éd. M. Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 232.

vers : la tournure « Je ne peux plus... » frappe le quatrain de négativité, et l'expression « enlever leur sillage » comporte l'idée d'un effacement prochain. L'effet de l'écriture est une trace, mais à la fin du poème c'est une trace fragile, qui demeure un instant. Les « rousseurs amères de l'amour » portaient la quête du bateau et son accession au délire : le « sillage » marque quant à lui la trace laissée par cet événement. Badiou écrit que « l'amour fait vérité du désordre » : « c'est pourquoi il porte ce qu'il y a d'ineffaçable dans l'événement »<sup>1</sup>. Vermersch, que Rimbaud dit admirer dans la lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871 (R, 339), parlait, précisément à propos de la Commune de Paris, de « combat de l'amour » pour décrire la Commune<sup>2</sup>. Un événement a sa temporalité et son apparaître propres : le monde, ensuite, se referme sur lui. « L'être referme ses lois sur ce qui y aura déroqué, le temps d'un éclair » (p. 389). Qu'est-ce qu'un éclair ? Une déchirure éphémère qui ne demeure ensuite que comme image *négative* – au sens photographique –, par persistance rétinienne. Aussi les visions disparaissent-elles peu à peu, au profit d'une simple trace, écrite sur l'eau, *writ on water* tel le nom du poète selon Keats. Bateau frêle, humble bassin, papillon. Tout n'aura été, pour citer à nouveau Badiou, « qu'un passage, une visitation » (p. 389). Si l'événement est *instant*, il n'apparaît « que pour disparaître » (p. 389). Sa « durée véritable ne peut être que celle de ses conséquences » (*ibid.*). « Un disparaître peut ne laisser aucune trace », mais il se peut aussi qu'à l'inverse « la force d'existence dans l'apparaître du site compense son évanouissement » (p. 392). Si le « Bateau ivre » est un poème politique, c'est aussi parce que le « papillon de mai » de la Commune<sup>3</sup> nous renvoie à la résorption de cette dernière dans le « transcendantal » ordinaire du « Monde ». Une telle résorption entame le poème d'une blessure mélancolique qui se lit dans les dernières strophes.

« Enlever leur sillage aux porteurs de coton » : à la fin du poème, ce qui demeure, c'est le désir, désir mélancolique qui demeure tension, suspension sans terme.

<sup>1</sup> A. Badiou, *op. cit.*, p. 397. Les citations suivantes viennent du même ouvrage ; nous indiquons les numéros de page entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>2</sup> E. Vermersch, *Le Grand Testament du sieur Vermersch*, Paris, chez l'auteur, 1868, cité par H. Yuasa, « Lecture de "Délires I" », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, p. 85.

<sup>3</sup> A. Badiou insiste sur le fait que tout événement vaut par la force de la singularité dont il constitue le surgissement, et par la force de ses conséquences : d'un point de vue historique, il se juge par son sillage. « La Commune, proposant à la pensée une règle de l'émancipation (...) est une singularité forte. Car ce qui compte ce n'est pas seulement l'intensité exceptionnelle de son surgissement – le fait qu'il s'agit d'un épisode violent et créateur de l'apparaître –, mais *ce que, dans la durée, ce surgissement, quoique évanoui, dispose comme glorieuses et incertaines conséquences* » (*Logiques des mondes, op. cit.*, p. 396, nous soulignons).

L'aliéniste François Leuret eut un jour un patient rimbaldien. Ce patient, on le comprend à lire la courte pathographie donnée par son médecin, souffrait en effet de ne pas être attaché de manière suffisamment ferme à un *signifiant* – celui de son nom propre. Dupré, du moins est-ce le patronyme qui lui est prêté par Leuret dans le compte rendu des *Fragmens psychologiques sur la folie*, manque d'amarres. Il occupe des identités temporaires et successives, toujours précaires, flottantes ; il semble ne pas pouvoir s'arrimer à son propre *nom* : « Dupré est un nom de convention (...) : son vrai nom, nous le savons bien, c'est Napoléon (...) ». Le sujet-Dupré, comme le je lyrique de Rimbaud ou le Nietzsche des lettres de la folie, veut être « tous les *noms* de l'Histoire »<sup>1</sup> : « Il est Napoléon, Delavigne, Picard, Andrieux, Destouches, Bernardin de Saint-Pierre tout à-la-fois<sup>2</sup> », à la manière du sujet de « Mauvais sang » (« J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte [...] 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 bivouqué sous les nuits d'Allemagne » : R, 248) et d'« Enfance, IV » (« Je suis le saint [...] Je suis le savant [...] Je suis le piéton... » : R, 291)<sup>3</sup>, ou de Dionysos le Crucifié (« Je suis Prado, je suis le père de Prado, j'oserai dire que je suis aussi Lesseps. [...] Je suis Chambige »<sup>4</sup>). On remarque chez Rimbaud, comme chez Nietzsche et comme dans la description de Leuret, cette formulation quasi algorithmique : *je suis le X, le Y, etc.* C'est la grammaire qui délire et opère, par la formule répétée, la diffraction du sujet. Cet algorithme « schizophrénique » – au sens de Deleuze et Guattari –, opérant par disjonction et multiplication dans l'énoncé, on le retrouve chez Nijinski :

Je beugle, mais je ne suis pas un taureau. Je beugle, mais le taureau tué ne beugle pas. Je suis Dieu et Taureau. Je suis Apis. Je suis un Égyptien. Je suis un Hindou. Je suis un Indien. Je suis un Noir, je suis un Chinois, je suis un

<sup>1</sup> Nietzsche écrit à Jakob Burckhardt le 5 janvier 1889 (il s'agit d'une de ses dernières lettres) « *alle Namen der Geschichte bin im Grunde ich* » : « Au fond, tous les noms de l'Histoire, c'est moi ».

<sup>2</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, p. 422.

<sup>3</sup> Sur la diffraction du « je » en de multiples noms et avatars chez Rimbaud, la bibliographie est considérable. Voir notamment les mises au point synthétiques d'A. Guyaux, « Rimbaud et les avatars du moi », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, op. cit., pp. 161-168 et surtout de J. Plessen, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye et Paris, Mouton, 1967, pp. 228-232. Lire aussi les analyses de : C. Zissmann, « Le sujet du triple récit de "Vies" », in *Ps*, colloque n° 2, *Rimbaud à la loupe*, op. cit., pp. 164-171 ; J.-L. Steinmetz, *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990, notamment « Rimbaud et le roman » (pp. 29-42) et « L'anabiographe » (pp. 43-58) ; Yoshikazu Nakaji, « Rimbaud autoportraitiste », in Hitoshi Usami (éd.), *Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*, actes du colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 165-176 ; N. Watteyne, « Les fictions du sujet poétique dans *Une saison en enfer* de Rimbaud », in *Modernités*, n° 24 (« L'irressemblance »), janv. 2007, pp. 129-137 ; M. Collot, « Autobiographie et fiction », in *Rimbaud vivant*, n° 47, 2008, pp. 7-18. Voir également toutes les références que nous avons données dans notre Introduction à propos de la question du sujet éclaté chez Rimbaud (P. Plouvier, J.-L. Steinmetz, M. Jutrin, D. Bandelier, etc.).

<sup>4</sup> F. Nietzsche, lettre à Burckhardt citée : « *Ich bin Prado, ich bin auch der Vater Prado, ich wage zu sagen, daß ich auch Lesseps bin (...)* *Ich bin auch Chambige...* ».

Japonais. Je suis un étranger, je viens d'ailleurs. Je suis un oiseau de mer. Je suis un oiseau de terre. Je suis l'arbre de Tolstoï. Je suis les racines de Tolstoï. Tolstoï est à moi, je suis à lui (...) <sup>1</sup>.

À la fin du récit de sa cure, Leuret trouve à cette étrange maladie une solution que l'on pourrait dire lacanienne avant la lettre. Comme le rappelle le psychanalyste en effet, « le sujet (...) est serf (...) d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à sa naissance, ne serait-ce que sous la forme de son nom propre » <sup>2</sup>. Et en effet, pour faire passer enfin Dupré dans ce que l'auteur des *Écrits* appellera d'une métaphore géologique les « défilés du signifiant » <sup>3</sup>, Leuret lui donna un métier destiné à l'arrimer non seulement à l'ordre symbolique, mais à la facette la plus matérielle de l'ordre du langage : le graphème, sous la forme du caractère d'imprimerie – Dupré devint typographe <sup>4</sup>.

Pourtant, le graphème est également susceptible de tout autres emplois : loin de se réduire à cette fonction normative, il s'ouvre, chez Rimbaud, à des usages littéralement vertigineux. La lettre

---

<sup>1</sup> V. Nijinski, *Cahiers*, trad. C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva, Arles, Actes Sud, 1995, rééd. « Babel », premier cahier, « Vie », p. 75. Voir aussi de telles formulations, également apparentées à la question de la folie, chez Flaubert (notamment : lettre à Louise Colet du 4 septembre 1852 et lettre à George Sand du 29 septembre 1866 – qui peut rappeler « Vies, I » de Rimbaud), ainsi que chez Nerval, par exemple dans ces propos rapportés par Dumas : « (...) moi, j'ai été un des Pelages qui ont bâti Mycène et, quand j'ai vu à Tyrinthe la porte des Lions, je me suis parfaitement souvenu d'y avoir travaillé. Tenez par exemple, hier je me suis souvenu d'un air que j'avais entendu, il y a une centaine d'années, étant le neveu de Rameau. (...) Mais avant d'être le neveu de Rameau, j'ai été le médecin de Louis XIII – vous savez Hérouard (...) » (A. Dumas, *Nouveaux mémoires*, Bruxelles, Complexe, 1990, pp. 178-180).

<sup>2</sup> J. Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 495.

<sup>3</sup> Le *Trésor de la langue française* définit ainsi le mot « défilé » : « Passage naturel, étroit et encaissé, qu'on ne peut traverser qu'en file », et cite à ce propos un passage de l'*Histoire romaine* de Michelet : « Un défilé étroit et profond entre deux rocs à pic » (atilf.fr, consulté le 17 août 2016). Le terme « défilé » vient de « file », et Lacan écrit de son côté que les sujets « prennent la file » du signifiant, autrement dit « modèlent leur être même sur le moment qui les parcourt de la chaîne signifiante » (*Écrits*, *op. cit.*, p. 30). Comme le souligne J.-A. Miller à la p. 894 du même ouvrage de Lacan, « Si le signifiant est constituant pour le sujet, on peut suivre, à travers ses défilés, le procès de la transformation (de la mutilation) qui de l'homme fait un sujet (...) ». Aussi Lacan écrit-il : « Si l'homme vient à penser l'ordre symbolique, c'est qu'il y est d'abord pris dans son être. (...) [C]'est par la voie d'une béance spécifique de sa relation imaginaire à son semblable, qu'il a pu entrer dans cet ordre comme sujet. Mais il n'a pu faire cette entrée que par le défilé radical de la parole » (*op. cit.*, p. 53, nous soulignons). Voir aussi *ibid.*, pp. 468, 618, 628 et 811.

<sup>4</sup> Foucault montre comment le sujet Dupré se trouve ainsi épinglé de force à sa propre histoire (*Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, éd. J. Lagrange, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2003, leçon du 19 décembre 1973, p. 158), épinglé à lui-même par la construction d'une autobiographie : pp. 159-160. Au sujet du métier d'imprimeur, voir p. 161 : « Le métier que Leuret a trouvé pour son malade, et pour le conduire jusqu'à la guérison, c'est-à-dire finalement pour que l'emprise de la réalité soit totale sur lui, c'était d'être correcteur d'imprimerie, de manière qu'il s'insère bien effectivement dans cet ordre du langage contraignant où, là encore, ce n'est pas le langage comme porteur de vérité, dans son utilisation dialogique, mais dans son utilisation impérative. Il faut que ce qu'il lise soit effectivement conforme à l'orthographe statutaire et scolaire ». – Sur la question de la lettre, au sens matériel, dans « Le bateau ivre », voir R. Bourkhis, « Le pouvoir des graphèmes dans “Le bateau ivre” d'Arthur Rimbaud », in *Rimbaud vivant*, n° 38, 1999, pp. 40-48.

servira ainsi de matériau non à une quelconque rêverie, mais à une exploration du vacillement du sens, jusqu'à l'hallucination, jusqu'au délire. « Penser sur la première lettre de l'alphabet », ce peut donc aussi être le premier pas vers la « folie » (R, 346). *A noir*, les deux premiers mots de « Voyelles » (1871), résonnent étrangement avec les deux premiers mots de « Délires, II » (1873) : *À moi*. « A noir », « A moi » : le sujet lyrique, sous la forme du pronom tonique, deviendrait ainsi lui-même couleur (*moi / noir*) et lettre (*A*), embarqué dans une aventure du signifiant au sein de laquelle mot, image, pensée et apparition ne sont plus séparés. La rupture des amarres provoquant un dé-lire littéral, le mot peut devenir l'étoffe de l'hallucination.

### *I. B. D'une hallucination « des mots »*

Mots à vertiges !

(Jules Laforgue, « Complainte à Notre-Dame des Soirs »)

(...) ils s'allument de reflets réciproques  
comme une virtuelle traînée de feux sur des  
pierreries (...)

(Stéphane Mallarmé, « Crise de vers »)



Une des manières de lire l'expression d'« hallucination des mots », célèbre *crux* de « Délires, II. Alchimie du verbe », serait de la prendre, si l'on peut dire, au pied de la lettre : c'est une hallucination *des* mots eux-mêmes, et le morphème d'extraction est à entendre ici comme un *de* d'origine et de matière. Atle Kittang rappelait que la trop fameuse « vision » rimbaldienne est en réalité moins importante que le travail des mots : l'hallucination relève peut-être plus des mots que de la vue, et certainement plus du poétique que du clinique<sup>1</sup>. La lettre à Demyeny du 15 mai 1871 signalait déjà la possibilité que se déploie, au sens propre, une folie *littérale* : « Des faibles se mettraient à penser sur la première *lettre* de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! » (R, 346, nous soulignons). C'est à partir de la lettre, du gramme, que viennent le *rêve*, le surgissement de l'image, mais aussi – peut-être – la folie. Car, pour détourner une expression de Valéry dans *Variété*, tout mot « est un *gouffre* sans fond ». Poe parlait déjà de « gouffres alphabétiques » dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, et Baudelaire, rapprochant drogue et poésie, signalait que sous l'emprise du hachisch, « la grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire... »<sup>2</sup>. C'est la production langagière de cette *évocation* qui préoccupe également Rimbaud. Dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », par exemple, la naissance de l'image repose sur un travail verbal de desserrement du lien entre signifiant et signifié, forme de « jeu » (pour reprendre un terme du vocabulaire de Mallarmé<sup>3</sup>) introduit à l'intérieur du

<sup>1</sup> A. Kittang, *Discours et jeu*, op. cit., pp. 183-196. À la p. 195, le critique note que l'hallucination relève plus des mots que de la vue : la poésie n'est pas une « mimesis de visions ». Il nous semble en revanche que l'explication que donne Kittang de la suite de ce passage – « Je m'habituais à l'hallucination simple... » – n'est pas aussi limpide. Voir aussi Y. Frémy, « *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 324. Dans « Rimbaud et l'hallucination » (in O. Bivort, éd., *Rimbaud poéticien*, op. cit., pp. 151-159), J.-L. Steinmetz affirme que cet aspect strictement verbal de l'hallucination rimbaldienne « n'a jamais vraiment été étudié » (p. 158). On peut penser cependant aux remarques précises de J.-L. Baudry dans « Le texte de Rimbaud » (aux pp. 82-86 dans la réédition en volume déjà citée).

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2000, p. 139. Baudelaire évoqua à plusieurs reprises ce rapport entre écriture et magie, en particulier dans une célèbre *Fusée* : « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire » (éd. C. Pichois citée, t. I, p. 658) ; le hachisch, de son côté, « s'étend (...) sur toute la vie comme un vernis *magique* » (éd. J.-L. Steinmetz citée, p. 139, nous soulignons). Sur la sorcellerie des mots et son rapport avec la magie au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment H. Friedrich, « Magie verbale », in *Structure de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, pp. 65-70 ; Y. Vadé, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, *passim*. Sur l'hallucination des lettres et ses rapports avec la drogue dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, voir G. Scharbert, « *Cognitio animi experimentalis. Hallucinationen aus Buchstaben und/oder Substanzen* », in *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*, Munich, Wilhelm Fink, 2010, pp. 123-134.

<sup>3</sup> Voir les expressions « un jeu courant pianoté autour », au sujet du traitement de l'alexandrin dans le *Faune* (réponse à Jules Huret, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 701), ainsi que ce passage de « La Musique et les

fonctionnement des mots. La quatrième section du poème en particulier (« Dis, non les pampas printaniers / Noirs... »), fonctionne comme le laboratoire de l'image poétique, où cette dernière jaillit à partir d'un travail sur le mot lui-même – à nouveau, en termes mallarméens, une certaine « initiative » « laissée » aux mots<sup>1</sup>. Peut-on parler de « stupéfiant-image » avant la lettre ? Le poème devient en tout cas le creuset d'une multiplication d'images surgissant à partir d'un travail sur les mots eux-mêmes<sup>2</sup> : c'est le signifiant qui devient la matière de la folie raisonnée. La manipulation des éléments langagiers induit l'image, qui est, en ce sens, de nature avant tout verbale.

Suzanne Bernard voyait dans la « rêver[ie] sur la première lettre de l'alphabet » une allusion à la Kabbale<sup>3</sup> : ce qui importe en tout cas, c'est l'idée d'un rapport réglé entre le signifiant et ce qui est à même d'en surgir. La lettre possède une puissance comme telle, en tant que lettre ; elle est chiffre, elle est tout à la fois matérielle et magique<sup>4</sup>. Mallarmé, auteur de « Magie » et de méditations sur la grammaire et le grimoire, appartient bien au même socle épistémologique et poétique que Rimbaud – en poésie, ce qui compte est que tout jaillisse de la lettre. Cela permet de comprendre la place centrale de l'*imprimé* comme matériau de la création chez Rimbaud, et ce dès les romans et journaux des « Poètes de sept ans » : « ... Il s'*aidait* / De journaux illustrés où, rouge, il regardait / Des Espagnoles rire et des Italiennes » (vers 33-35 : R, 126, nous soulignons), « Il lisait son roman sans cesse médité, / Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées, / De fleurs de

---

Lettres » : « ... je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. / À quoi sert cela – / À un jeu » (p. 67).

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers » (éd. cit., p. 211) : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'*initiative* aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase » (nous soulignons).

<sup>2</sup> La bibliographie sur « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » est très fournie. Voir notamment : A. Adam, commentaire de ce poème in A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 906-910 ; Y. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, pp. 54-56, repris in *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, pp. 116-118 et l'article de Bonnefoy, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » (1976), repris in *ibid.*, pp. 231-241 ; A. Rosenstiehl, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, Paris, Gallimard, 1981 (et l'article de la même : « L'air du temps de "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" », in A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy, éd., *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1986, pp. 128-147) ; J.-B. Barrère, « À propos de fleurs : Rimbaud et Banville », in *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique*, Paris, S. E. D. E. S., 1977, pp. 143-153 ; P. S. Hambly, « Lecture de "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" », in *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n° 1, 1988, pp. 41-87 ; J. Bienvenu, « Arthur Rimbaud – Alcide Bava », in *Ps*, n° 12, 1995, pp. 2-5 ; S. Murphy, « "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" ou le Parnasse satyrique », in *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, pp. 137-187 ; A. Guyaux, notice et notes sur ce poème in R, 860-864 ; B. Degott, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 109-121 ; et M. Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, rééd. augmentée 2013, *ad loc.*

<sup>3</sup> Voir A. Rimbaud, *Œuvres*, éd. S. Bernard citée, p. 365, n. 14.

<sup>4</sup> Sur cet aspect des rapports entre kabbale, magie et littérature, voir en particulier Y. Vadé, *L'enchantement littéraire*, op. cit., p. 319, n. 1.

chair aux bois sidéraux déployées, / Vertige, écroulements, déroutes et pitié ! » (vers 58-61). Cet étayage de l'image poétique sur la lettre imprimée se prolonge jusque dans les *Illuminations*, en particulier avec les livres d'histoire qui recomposent l'histoire mondiale pour l'adolescent de « Vies, III » : « Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire » (R, 296). Ainsi, comme les hallucinations de bibliothèque de la seconde *Tentation* de Flaubert<sup>1</sup>, ou les livres de légendes qui feront jaillir les quasi-hallucinations optiques de l'enfant dans *Combray*, les livres rimbaldiens « préparent », pour reprendre le terme d'Étiemble et Yassu Gauclère à propos des mots<sup>2</sup>, l'hallucination poétique.

Aussi tout vient-il d'abord de la lettre. Comme le soulignait déjà Jean-Louis Baudry, la « fonction assignée par Rimbaud à l'hallucination » est celle de « moteur de l'activité scripturale », ou « mode spécifique de la production scripturale », au sens où elle « détruit la fonction expressive et représentative du langage » : l'hallucination, dont la formule est *à la place de* – « je voyais... une mosquée à la place d'une usine » – est en tant que telle « activité scripturale »<sup>3</sup>. Ceci engage à relativiser l'opposition posée par « Délires, II » entre « hallucination simple » et « hallucination des mots »<sup>4</sup>. Parvenir à voir « une mosquée à la place d'une usine », définition de l'hallucination « simple » (R,265), c'est en réalité *déjà* substituer un signifiant à un autre signifiant. Ou mettre un mot pour un autre, définition de la métaphore chez Lacan. Il faudrait dire, pour être plus juste, que c'est là une définition du *trope*. Le trope est une torsion : c'est un mouvement, un déplacement. Comme Derrida le rappelle souvent, la *meta-phora* est avant tout déplacement, littéralement c'est un « transport »<sup>5</sup>. En ce sens il n'y a d'hallucination que des mots<sup>1</sup>, ce qui s'accorde avec la

<sup>1</sup> M. Foucault, « La bibliothèque fantastique » (1964), rééd. in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. 2001, texte n° 20, t. I, pp. 321-354 ; et J.-L. Cabanès, « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert », in *Cahiers de narratologie*, n° 18 (« Littérature et sciences »), 2010, non paginé.

<sup>2</sup> « Le langage n'est plus l'expression de la pensée : il devient un réservoir d'images. Rimbaud ne s'en sert pas pour expliquer, ni même pour décrire, mais pour provoquer des apparitions hallucinatoires. (...) Le plus souvent, les mots préparent à dessein l'hallucination » (R. Étiemble et Yassu Gauclère, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1966, pp. 229-230).

<sup>3</sup> J.-L. Baudry, « Le texte de Rimbaud », rééd. en volume citée pp. 84-85. L'expression « à la place de » est capitale, comme le montre J.-L. Baudry en s'appuyant sur Derrida : contre la « censure » du texte, censure qui « pose dans la transparence du corps de la lettre la présence prochaine de l'«être» », cette écriture « substitue la «supplémentarité» [voir J. Derrida, *De la grammatologie* et « La pharmacie de Platon »] indéfinie de la lettre, la production sans origine du texte – dont la formule pourrait être «à la place de» sans qu'il y ait jamais de terme ultime qui puisse en clore la série » (*ibid.*, p. 84).

<sup>4</sup> Sur cette opposition, souvent commentée, voir notamment : J.-P. Houston, *The Design of Rimbaud's Poetry*, New Haven, Yale U. P., 1963, pp. 176 *sqq.* ; T. James, *Vies secondes* (1995), trad. S. Doizelet, Paris, Gallimard, 1997, pp. 252-260 ; M. Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, *ad loc.*

<sup>5</sup> Voir notamment « Le retrait de la métaphore », in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987 (pp. 63-93), p. 63 : la métaphore est *metaphora*, et en grec moderne *metaphorikos* désigne toujours les transports en commun : « *Metaphora* circule dans la cité, elle nous y véhicule comme ses habitants, selon toute sorte de trajets, avec

méthode d'affolement du langage décrite par Rimbaud à Demeny dans la formule citée plus haut. Un aspect important de ce paragraphe de la lettre du 15 mai 1871 consiste dans le rapport qu'il pose entre langue, dictionnaire et délire :

Trouver une langue ;  
Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! il faut être académicien, – plus mort qu'un fossile, – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! –

Artaud, dans un fragment paru en 1925, s'est peut-être souvenu de ce passage de Rimbaud – du moins reprend-il là la réflexion du jeune poète de Charleville, sur la nécessité d'une nouvelle articulation entre la langue et la folie :

Oui voici maintenant le seul usage auquel puisse servir désormais le langage, un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons, et non pas un DICTIONNAIRE où tels cuistres des environs de la Seine canalisent leurs rétrécissements spirituels.  
ANTONIN ARTAUD<sup>2</sup>.

Il n'est pas jusqu'à l'allusion à la vénérable institution du quai de Conti – « tels cuistres des environs de la Seine » – qui ne fasse signe vers la célèbre lettre de Rimbaud.

Comprendre lien de la langue à la « déraison » permet d'échapper à certaines apories. Les enjeux de l'hallucination poétique deviennent plus clairs si on entend « hallucination des mots » dans le sens proposé ci-dessus : un surgissement d'images qui provienne de la matérialité même du vocable – voire dans certains cas du graphème<sup>3</sup> : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour *vos naissances latentes* »<sup>4</sup>. Ce sonnet est tout entier restitution d'une attention aux images qui peuvent sourdre de la lettre elle-même. Un autre exemple est la formule de « Délires, II », « Un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi » (R, 265). Le verbe « dresser » est rarement commenté. Or il est ici central : d'ordinaire on « dresse », par

---

carrefours, feux rouges, sens interdits, intersections ou croisements, limitations ou prescriptions de vitesse. De ce véhicule nous sommes d'une certaine façon – métaphorique, bien sûr, et sur le mode de l'habitation – le contenu et la teneur : passagers compris et déplacés par métaphore ».

<sup>1</sup> Dans un tout autre contexte – celui d'une interrogation sur la place du scopique et du verbal dans les hallucinations psychotiques –, un article d'EFP souligne, en 1968, l'affinité de l'hallucination avec le mot, proposant une formule lapidaire : « l'hallucination est toujours verbale » (École freudienne de Paris, « Introduction critique à l'étude de l'hallucination », in *Scilicet*, n° 1, premier trimestre 1968, p. 126). Il faut garder à l'esprit que « verbal » ne signifie pas ici « auditif » ; Lacan souligne en effet que « c'est une erreur (...) de tenir [l'hallucination] pour auditive de sa nature, quand il est concevable à la limite qu'elle ne le soit à aucun degré » (« D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Écrits*, *op. cit.*, p. 532).

<sup>2</sup> A. Artaud, « *Oui voici maintenant...* », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, Paris, 15 avril 1925, p. 7.

<sup>3</sup> C'est ce que G. Scharbert appelle l'« hallucination issue des lettres [*aus Buchstaben* : littéralement, « jaillie des caractères d'imprimerie »] » : voir « *Cognitio animi experimentalis...* », chapitre cité.

<sup>4</sup> Manuscrit autographe : R, 167 (nous soulignons).

exemple, un décor (comme pour le spectacle mystérieux de la deuxième « Veillée » – « Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent » [R, 304] – ou pour la « féerie » de « Fairy » : « Et ses yeux et sa danse supérieurs encore aux éclats précieux, aux influences froides, au plaisir du décor et de l'heure uniques » [R, 315]), ou encore des palissades (telles celles d'« Enfance, II » : « Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes » [R, 291]), plutôt que des « épouvantes ». De plus, l'expression « dressait des épouvantes » semble faire d'*épouvantes* une sorte de sous-genre dramatique, comme on dirait : dressait des féeries. L'« épouvante » devient une nouvelle fantasmagorie : plus importante que le vaudeville, dont elle prend littéralement la place ici, l'épouvante fonctionne comme un spectacle de foire, jouant sur l'illusion optique, les pouvoirs de l'image. Cependant ces pouvoirs sont ici relocalisés dans le mot : il faut remarquer en effet que c'est ici le titre lui-même<sup>1</sup> (« un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi ») autrement dit un *mot*, ou quelques mots, qui provoque le théâtre hallucinatoire du sujet lyrique. Le spectacle peut épouvanter, mais que « les épouvantes » elles-mêmes soient dressées par un nom indique un court-circuit entre signifiant et référent, en l'absence de signifié : cette phrase décrit la production d'une image sans signifié qui s'apparente par conséquent au surgissement d'un réel *pur*, c'est-à-dire à une hallucination. On pourrait parler de synecdoque hallucinatoire, le « titre » prenant la place de la chose même. Cette synecdoque engage tout le rapport à l'écrit dans poésie rimbaldienne. Lorsque le poète de sept ans « regardait / Des Espagnoles rire et des Italiennes », il semble que la référence aux « journaux illustrés » se double d'un souvenir des *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset (1830) : tout se passe comme si c'était l'écrit, à nouveau, qui provoquait le surgissement de l'image.

La structure spatiale impliquée par cette phrase de « Délires, II » engage une théâtralité de l'image qui la rapproche aussi du rêve : la précision « devant moi » (« dressait des épouvantes devant moi ») suppose une forme de mise en spectacle qui peut rappeler le théâtre ou le pré-cinéma, tous deux convoqués par Alfred Maury pour parler du rêve. Le théâtre est souvent utilisé comme comparant dans son traité sur *Le sommeil et les rêves*<sup>2</sup> ; dans un cas l'auteur choisit l'image du

<sup>1</sup> Étienne et Yassu Gaucière (« À propos de Michel et Christine », in *Cahiers du sud*, 1936, pp. 927-931 ; voir leur *Rimbaud, op. cit.*, pp. 159-160) ont identifié ce « vaudeville » comme étant *Michel et Christine*, de Scribe, qui donne son titre à un poème de 1872. Dans ce dernier, on assiste à la fois à un déluge destructeur et à un orage *producteur* d'images qui s'enchaînent. Ces images apparaissent successivement, présentées comme une sorte de revue par la voix lyrique, d'où les présentatifs : « voici que mon Esprit vole », « voilà mille loups ». Cette dimension de revue ou de parade (structure énumérative, surgissement progressif des images, etc.) annonce les *Illuminations*.

<sup>2</sup> Voir en particulier les pp. 93, 96, etc. Plus largement, le livre de Maury développe toute une optique de l'esprit, en particulier de la mémoire – voir notamment la métaphore photographique : « Il y a des faits, des mots surtout, qui

panorama : « nous ne sommes pas habitués à voir les images se souder les unes aux autres comme les diverses parties de la toile d'un panorama mouvant »<sup>1</sup>. Or Alfred Maury, avant Freud et avec des enjeux différents, insiste sur l'instance de la *lettre* dans le rêve. Le chercheur donne ainsi de nombreux exemples de rêves reposant sur des assonances, de mots et d'images s'engendrant les uns les autres par l'opération du seul signifiant<sup>2</sup>. En résumé, « [les] mots, (...) ainsi que les images visibles, constituent le fond des rêves »<sup>3</sup>. Dans la mesure où pour Maury le rêve est identique à l'hallucination et analogue à la manie, on peut dire que le rêve est, pour reprendre les termes de Rimbaud, hallucination de *mots*. Le Dr Régis, dans son *Manuel pratique de médecine mentale*<sup>4</sup>, signalait que la manie se caractérise par une « suractivité de l'association des idées, qui déterminent, chez les malades, les rapprochements les plus extraordinaires », et précisait : « Un mot prononcé devant eux, *éveille toute une scène à laquelle ce mot se rattache* »<sup>5</sup>. C'est ainsi que « Le moindre objet, la configuration d'une chambre, d'une fenêtre, *la lecture d'un mot ou d'une seule lettre* deviennent chez eux le point de départ des rêves les plus fantastiques ». On a donc là une expérience littérale du langage dans laquelle le référent n'est plus premier, devient une sorte d'extension de la lettre. On retrouvera cet aspect chez Walter Benjamin, dans les textes *Sur le hachisch*, qui parlent de « représentation optique correspondant (...) aux mots »<sup>6</sup>. L'hallucination des mots désigne une aptitude à cet autre *usage* des mots : le déploiement hallucinatoire des potentialités de la lettre. Le paradigme pourrait en être l'opiomane anglais qui voit littéralement un défilé militaire antique lorsqu'il entend prononcer les mots de *consul romanus*<sup>7</sup>. Une citation latine, en somme, *dressait des épouvantes* devant lui.

---

se gravent dans l'esprit comme à notre insu, avec la rapidité du rayon solaire impressionnant la plaque photographique » (p. 124).

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>2</sup> Voir *ibid.*, pp. 115-116, notamment (« Voilà trois idées, trois scènes principales qui sont visiblement liées entre elles par les mots : *pèlerinage, Pelletier, pelle* [...] »).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>4</sup> E. Régis, *Manuel pratique de médecine mentale* (1885), Paris, Doin, deuxième éd. revue, 1892, p. 158.

<sup>5</sup> *Ibid.*, nous soulignons. La citation suivante se trouve à la p. 159 (nous soulignons également).

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Sur le hachisch*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 76. Voir pages 10 et 11 en particulier pour des exemples (la remarque cratylienne sur le mot « longtemps », puis le mot « gingembre » transformant le bureau en une boutique de fruits).

<sup>7</sup> T. De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater* (1821), éd. R. Harrison, Oxford, Oxford U. P., 2013, p. 69 ; ce passage est cité au chapitre VII d'*À rebours* de Huysmans. Sur les rapports entre l'expérience de la drogue et cette autre expérience du langage, voir M. Milner, *L'imaginaire des drogues, de Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, p. 142. Voir aussi le chapitre « Consul romanus » dans le roman d'Alfred Jarry, *Les Jours et les Nuits* (I, 6) ; M. Milner note que, si « rien n'indique que ce rêve de Sengle, couché sur un lit de camp, soit consécutif à une prise d'opium, (...) ce titre même suggère que son déroulement se produit selon le même rythme et revêt le même sens gratifiant qu'un rêve provoqué par la drogue » (*op. cit.*, p. 220). Voir aussi Milner, « Drogues, hallucinations et décadence », in P. Tortonesi et D. Pesenti-Compagnoni (éds.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 70 à l'appel de la note 39.

## II. Écrire le délire

Ce qu'indiquait déjà *Le Neveu de Rameau* (...), c'est la réapparition de la folie dans le domaine du langage.

(Michel Foucault)<sup>1</sup>

« Le bateau ivre », « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », etc., ont en commun l'organisation d'une certaine folie littérale, la tentative de desserrer la langue, de libérer à l'intérieur des mots une forme de délire ou de dérive – dérive que le long poème maritime saisit sous la forme du désamarrage et l'art poétique anti-parnassien adressé par Alcide Bava à Banville sous la forme de la prolifération.

On a vu comment le délire pouvait désigner le moment où le monologisme de la grammaire se heurte au dialogisme qui parcourt le texte, perturbe son système, déplace les formes. Or ce dialogisme prend volontiers la forme du *monologue*. Il ne s'agit nullement d'un paradoxe, et la notion de « monologue dialogique » – que l'on avancera ici pour tenter de comprendre la nouveauté de certaines pièces de Laforgue et de certaines sections d'*Une saison en enfer* – n'est pas un

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), rééd. Paris, Gallimard, « Tel », p. 638.

oxymore. En effet, alors que le monologue est affaire de *situation* d'énonciation, le dialogisme concerne la texture de l'énonciation elle-même, dans son impossible unité, sa nécessaire surdétermination par des voix multiples et des logiques multiples. C'est cette surdétermination qui provoque des effets d'agrammaticalité, lorsque l'anormal vient perturber la norme. On étudiera donc à présent les relations entre le dialogisme (sous la forme du monologue dialogique) et la folie, en envisageant d'abord la question de l'écriture maniaque comme discontinuité, puis le fonctionnement de l'hystérique comme théâtralité polyphonique au sein du discours.

## *II. A. Discours maniaque et discontinuité*

On observe fréquemment alors le mécanisme intime de l'association vicieuse des idées [dans la manie] ; un mot, une consonance amènent un autre mot, une nouvelle idée.

(Henri Legrand du Saulle)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> H. Legrand du Saulle, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris, Delahaye, 1879, ch. VIII, § 2 « La manie », p. 253.



## II. A. 1. Laforgue : une écriture de la dérive maniaque

Nous sûmes vaguement que, revenu de son évanouissement, il était tombé dans une fièvre accompagnée d'un délire plein d'incohérences bizarres.

(Jules Laforgue, *Stéphane Vassiliew*)<sup>1</sup>

L'écriture du délire est d'abord une écriture désarticulée, « désyntaxiée » pour reprendre l'adjectif d'Henri Scepi<sup>2</sup>. Face aux belles périodes organiques, la folie compose des textes troués, que grève une fondamentale discontinuité. Laforgue admirait chez Baudelaire le sens de la *brisure*, par exemple sous la forme de ces « comparaisons crues, qui soudain dans l'harmonie d'une période mettent en passant les pieds dans le plat » (L, III, 164). Ce qui importe, c'est que cette rupture de ton baudelairienne est pour Laforgue quelque chose de plus qu'un simple stylème : c'est une *excentricité*, autrement dit une « manière » – l'indice d'un rapport intime du sujet à la langue<sup>3</sup>.

Allure large et harmonieuse, semée çà et là de petites crispations : minutieux accès colériques, bizarres et sans raison, – comme de menus oasis – comme des déviations de tendresses subtiles et raisonneuses et inexplicables d'ivrogne. (L, III, 165)

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Stéphane Vassiliew* (1881), ch. XV : L, I, 474.

<sup>2</sup> À propos du « travail de la décomposition » à l'œuvre dans la poésie laforguienne, H. Scepi écrit : « La déliaison, la juxtaposition heurtée, l'enchaînement sans suite semblent bien constituer la base structurelle, instable et aléatoire, qu'un discours désyntaxié est en droit d'offrir » (*Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, E. N. S.-Éditions, 2008, pp. 160 et 163). Ailleurs, H. Scepi parle au sujet de Laforgue d'« esthétique de la discontinuité » (*Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, p. 255). Dans la présente section, on poursuivra de telles analyses en les recentrant autour de la question d'une folie du discours.

<sup>3</sup> Sur la notion à la fois esthétique, éthique et anthropologique, de manière, et ses rapports au sujet, voir G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004. Dans *La manière folle* (Houilles, Manucius, 2010), G. Dessons étudie les rapports entre « manière », « maniérisme » et « manie ».

Si cette « allure » est une véritable *manière*, c'est dans la mesure où en elle s'indique une fabrique du sujet dans et par le discours. C'est le sujet-du-poème<sup>1</sup> Baudelaire qui est ici décrit par Laforgue. Or ce sujet est articulé par le poète et critique à une forme de déviance qui l'apparente à la folie, ainsi que l'indique l'emploi des termes « crispations », « accès », et surtout « ivrogne » – ce dernier mot semblant apparenter la manière baudelairienne à une forme de tremblement, de démarche titubante. L'écriture est nécessairement une dé-viation : elle est en cela apparenté au délire. Ce sont de telles « déviations », elles aussi tout à la fois « raisonneuses » et « inexplicables », que l'on voudrait étudier à présent dans la production laforguienne elle-même.

## II. A. 1. a. « À huit heures et demie (...) commença le délire »

C'était simplement déplacer la question que faire venir ce médecin de la Faculté de Paris...

(Jules Laforgue, « Complainte du faux convalescent »)

Le sujet laforguien n'est pas indemne de ces percées de jouissance délocalisée qu'on a étudiées plus haut dans « Le bateau ivre ». Lui aussi semble bien souvent en proie au délire, suspendu entre sens et non-sens – ainsi, son double Lord Pierrot :

---

<sup>1</sup> Voir H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, ch. XII et *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, *passim*.

Et je me sens, ayant pour cible  
Adopté la vie impossible  
*De moins en moins localisé !<sup>1</sup>*

On trouve aussi, dans le corpus laforguien, plusieurs textes qui se présentent explicitement comme des morceaux de discours délirant. Ainsi, cette page des *Mélanges posthumes* :

Complainte du faux convalescent. – Copie conforme. – À huit heures et demie, montre en main, commença le délire.

Il disait que :

Ça lui convulsait la santé, laquelle il tenait en dépôt sacré de sa sainte mère, que, grâce à cette regrettable histoire de canapé, la conversation eût alors pris une autre tournure, et qu'il y avait une chose qu'il ne lui pouvait pardonner, bien que ce fût pas sa faute, hélas ! c'est qu'on eût pris justement ce prétexte pour contrarier, du moins en apparence, le cours de sa vocation et que c'était sous toutes latitudes une chose digne de remarque qu'il est malaisé de juger la conduite de son semblable ; donc que c'était là enfin des procédés exorbitants.

Il continua que :

C'était simplement déplacer la question que faire venir ce médecin de la Faculté de Paris, alors qu'il était prêt à réintégrer les traditions de sa famille, que c'était une individualité sans mandat de droit divin, que pour un observateur impartial on l'avait, lui, Pierre, pris en traître et que d'ailleurs avant de s'ériger en juge d'une situation on ne peut plus contagieuse il allait faire preuve d'un charme effréné, quitte à inventorier ensuite la chose qu'est la chose, dès que sur cette province triste comme un bureau d'expédition, le temps se remettrait au beau-fixe, élevé à la hauteur d'un principe.

Ses adolescences ayant été insuffisantes, sa rare faculté d'assimilation lui aurait du moins permis dès le début d'enrayer les foules et les sergents, puisqu'on y tenait et qu'il aurait vite atteint le nommé Bien-Être ; qu'en tout cas le souvenir de ses yeux, malgré leurs lacunes bleues, lui serait, où qu'il allât, un oreiller d'indulgence pour toutes les créatures, et qu'il était depuis la veille décidé à jouer son va-tout, en d'autres termes puisqu'on l'absolvait sans l'entendre de l'accusation d'être trempé pour l'accomplissement de grandes choses, à aller s'enquérir de certaines histoires aux Environs de l'au-delà.

À huit heures quarante, montre en main, ce n'était plus du délire, mais un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue, comme dit Marmontel de Pompignan, surtout dans notre belle langue française, cette « gueuse fière » comme a dit Voltaire, notre maître à tous.

Il s'agit, comme le titre l'indique, d'une « complainte » en prose, morceau de poésie urbaine paradoxale. Le texte se présente comme le compte rendu, pseudo-scientifique – comme l'indiquent les précisions : « Copie conforme », « montre en main », etc. –, d'un « délire ». Ce délire est celui d'un presque anonyme, dont seul le prénom est donné (« Pierre »), comme dans les comptes rendus des aliénistes. Le délire se présente comme une transcription : tout délire est d'abord un texte, ou

---

<sup>1</sup> « Complainte de Lord Pierrot » (L, I, 585, nous soulignons). Sur ces vers, voir H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 57 et *Poésie vacante*, op. cit., p. 200 ainsi que P. Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., pp. 56 sq.

plutôt d'un flot de mots<sup>1</sup>. Certains enchaînements rappellent la désarticulation du discours schizophasique : « que, grâce à cette regrettable histoire de canapé, la conversation eût alors pris une autre tournure, et qu'il y avait une chose qu'il ne lui pouvait pardonner, bien que ce fût pas sa faute, hélas ! c'est qu'on eût pris justement ce prétexte pour contrarier, du moins en apparence, le cours de sa vocation ». On pense par exemple à la patiente Marcelle C., citée par le jeune Lacan dans un article de 1933 sur la « schizographie » :

J'ai appris toutefois que le médecin de mon cas, à force de lenteur t'a mis en garde contre la chose grotesque et je vois qu'il a, sans plus soif d'avatars, mis les choses en parfaite voie de mieux éclairci et de plus de santé d'État.  
Daigne intercepter les sons de la loi pour me faire le plus propre de la terre sinon le plus érudit. Le sans soin de ma foi fait passer Méphisto le plus cruel des hommes mais il faut être sans doux dans les mollets pour être le plus prompt à la transformation. Mais il est digne d'envie qui fait le jeu de la manne du cirque<sup>2</sup>.

Dans cette page des *Mélanges posthumes* de Laforgue, on remarque en particulier à quel point les liens logiques et syntaxiques sont maintenus, et même artificiellement insistants (participes présents, connecteurs logiques, adverbes d'énonciation, effet de conclusion dans un style journalistique ou administratif : « et donc que c'était là enfin des procédés exorbitants »). De manière similaire, chez Marcelle C, les auteurs de l'article remarquent que « la construction syntaxique est presque toujours respectée. L'analyse logique formelle est toujours possible »<sup>3</sup>.

Cette page de Laforgue fonctionne ainsi sur le mode d'un affleurement du sens, qui apparaît et disparaît comme par éclipses : on comprend qu'il est peut-être question (comme ce sera le cas dans « Arabesques de malheur », puis dans « Solo de lune » et « Sur une défunte »<sup>4</sup>) du souvenir d'un échec amoureux – « cette regrettable histoire de canapé », « le souvenir de ses yeux » –, ou encore d'une crise d'hypocondrie – l'expression de « faux convalescent », la référence au « médecin de la Faculté de Paris » –, mais toute référence comme tout effet de narration demeurent inchoatifs, et en dernière instance opaques. Chaque morceau de phrase pourrait avoir un sens, mais dans leur juxtaposition et leur accumulation les segments semblent s'annuler les uns les autres et empêcher toute signification de se stabiliser.

---

<sup>1</sup> Sur la pensée du délire comme flot verbal au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, thèse d'Histoire, Paris, Université de Paris VII-Denis Diderot, 1986, ch. « Une prolifération de mots », pp. 195-305.

<sup>2</sup> J. Lévy-Valensi, P. Migault et J. Lacan, « Écrits inspirés : schizographie », in *AMP*, 1931-2 (pp. 508-522), rééd. in J. Lacan, *Travaux psychiatriques (1926-1933)*, publication sans nom de lieu et sans date, p. 78.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85. Les auteurs précisent : « L'analyse logique formelle est toujours possible à cette condition d'admettre la substitution de toute une phrase à la place d'un substantif ».

<sup>4</sup> Voir L, II, pp. 253, 320 et 333.

Cette « Complainte du faux convalescent » trace aussi un parcours vers l'innommable : elle conduit du discours indirect (adoptant du reste les marques du discours direct : les deux points et le retour à la ligne) à sa disparition dans le discours narrativisé (« Il disait que : », « Il continua que : », « À huit heures quarante [...], ce n'était plus du délire... ») lorsque la parole touche à « un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue »<sup>1</sup>. Écrire engage ici un procès d'altération du sujet et du discours, et la mise en crise du discours rationnel au contact d'une autre logique, inconnue – c'est une véritable interférence, qui nous fait retrouver la définition dialogique du délire proposée plus haut. La parole du fou deviendrait alors le modèle, ou plus précisément la matrice, d'une écriture autre<sup>2</sup>, écriture qui serait à même (pour reprendre une expression du texte) de « convulser la santé » de la littérature.

Or, et c'est ici le plus important, le fonctionnement délirant du discours de « Pierre » dans cette page n'est pas isolé ou accidentel dans le corpus laforguien. À bien des égards on a ici comme une exacerbation, un passage à la limite de la poétique des *Complaintes* elle-même. Il ne faut pas s'étonner en ce sens que Laforgue ait eu recours au même mot et à la même construction syntaxique (« *Complainte de xxx* ») pour désigner cette page étrange et chacune des pièces de son premier recueil publié. Cette communauté de titre indique bien entre cette page posthume et le livre de 1885 une parenté générique, au-delà de l'opposition entre prose et vers<sup>3</sup>, ainsi qu'une convergence esthétique : *Les Complaintes*, avec leurs sauts et brisures qui désarticulent le discours lyrique et l'empêchent de se refermer sur une description, une confession, voire tout simplement une expression, fonctionnent elles aussi comme un affolement du discours. Comme on l'a vu dans notre premier chapitre, ce sans-suite et cette dimension incohérente rattachaient ces textes, aux yeux des contemporains, au discours des fous. Beaucoup de ces lecteurs furent en effet frappés par cette discontinuité du discours poétique dans le recueil de Laforgue, par exemple le critique de *Paris*

---

<sup>1</sup> On trouve la même formule à la fin du premier chapitre du « Miracle des roses » dans les *Moralités légendaires* (L, II, 404). Il ne s'agit pas d'une citation de Marmontel, comme feint de le croire le « narrateur » de cette petite complainte en prose, mais d'une formule de Tertullien désignant le cadavre, formule que Bossuet cite dans un passage de l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.

<sup>2</sup> On pourrait aussi rapprocher cette page de Laforgue d'un court texte pré-surréaliste d'Henri-Pierre Roché paru en 1904 dans *L'Ermitage*, sous le titre « Papier d'un fou » (fév. 1904, quinzième année, n° 2, vol. 29). Il s'agit d'un poème en prose présentant, sous forme de journal intime, le récit du délire d'un aliéné. Comme l'écrit Anouk Cape : « La disposition graphique du texte (des lignes sautées, des paragraphes entiers composés de points, un jeu sur les majuscules) fonctionne autant comme indice d'écriture psychotique (on trouve tous ces symptômes soigneusement énumérés dans les manuels de psychiatrie) que comme marqueur de poéticité » (*Les frontières du délire, op. cit.*, p. 143). On peut penser également au premier texte publié de Michaux, « Cas de folie circulaire » (septembre 1922), in *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour et Y. Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1998), pp. 3-8.

<sup>3</sup> Et même cette opposition doit être nuancée, puisque la « Grande Complainte de la ville de Paris » n'est pas écrite en vers mais en « prose blanche ». Cette pièce est également, on le verra, un poème de la folie.

*illustré* qui parlait d'« un recueil de poésies bizarres (...) où les vers étrangement enchevêtrés se suivent et où les membres de phrase paraissent avoir été tirés au sort et assemblés au hasard »<sup>1</sup>.

L'écriture du décousu et de la rhapsodie – la rhapsodie étant à la fois couture *et* discontinuité<sup>2</sup> – conduit parfois jusqu'à une véritable dérive folle des mots, par exemple dans la « Complainte des formalités nuptiales » (L, I, 577-580). Ici ce n'est plus seulement le sens et la syntaxe qui sont affectés par l'écriture du délire, mais la langue des vers. Le délire ne se contente plus d'altérer la logique de la langue (grammaire), mais gagne la logique du vers (métrique) : le dialogisme s'introduit dans la versification elle-même. Ainsi le poème passe-t-il du dialogue – entre « Lui » et « Elle » – à des sortes de stances (vv. 35-42), puis de ces stances à un véritable éclatement de la strophe à la fin du poème (vv. 69-81). L'alexandrin, traité d'abord en stichomythies, laisse à deux reprises place à des vers mêlés, au sein d'un soliloque tenu par « Lui », jusqu'à une dernière strophe moins boiteuse qu'amétrique (ou quasi amétrique) dans la mesure où elle mêle six « mètres » différents en l'espace de neuf vers (8/12/9/8/8/5/4/3/4). La capacité métrique du lecteur s'en trouve mise à l'épreuve – pour ne pas dire pulvérisée :

Ô défaillance universelle !  
Mon unique va naître aux moissons mutuelles !  
Pour les fortes roses de l'amour  
Elle va perdre, lys pubère,  
Ses nuances si solitaires,  
Pour être, à son tour,  
Dame d'atour  
De Maia !

Alléluia !

Comme le souligne Benoît de Cornulier à propos de la notion de vers en général, lorsque l'on « mélange tous [l]es mètres dans un même sac, il ne (...) reste qu'une bouillie rimée (...) » : ainsi, « Faute d'un équivalent contextuel, [les] “vers” ne sont pas des vers »<sup>3</sup>.

L'échange encore réglé de la parole au début de la « Complainte » laisse place à une dérive lente<sup>1</sup> où la parole « masculine » semble se clore sur elle-même, et proliférer, comme prolifèrent les

---

<sup>1</sup> Article non signé du 1<sup>er</sup> oct. 1885, cité par H. Scepi, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Gallimard, 2000, p. 219.

<sup>2</sup> Voir l'expression « Instaure un lexicon mal cousu de ratures », dans les « Préludes autobiographiques » (vers 23 : L, I, 546). Dans le poème introductif des *Complaintes*, cette expression désigne le sujet lyrique, qui est lui-même un texte, mais un texte rhapsodique : « mal cousu ». Les « ratures » renvoient à ce qu'H. Scepi appelle au sujet de Laforgue le « désécrivit ». Plus largement, les références à la rhapsodie sont fréquentes dans le recueil, notamment dans la « Complainte des pianos... » : « Défaire et refaire ses tresses, / Broder d'éternel canevas » (vers 12 : L, I, 557) – vers dans lequel l'allusion à la Pénélope de *L'Odyssée* se double d'une dimension métapoétique jouant de l'image du texte comme tissu ou tissage et de l'écriture comme ressassement.

<sup>3</sup> B. de Cornulier, *Art poétique, op. cit.*, p. 75.

objets dans les étranges listes qu'elle dresse : « J'ai de gros lexicons et des photographies, / De l'eau, des fruits, maints tabacs... ». L'interaction est remplacée par l'inflation d'un discours de plus en plus intransitif, qui se présente explicitement – pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Bertrand – comme un « délire (au sens étymologique) verbal »<sup>2</sup>. On passe du dialogue à un monologue dialogique :

Et que mes yeux sont ces vases d'Élection  
Des Danaïdes où sans fin nous puiserions !

Des prairies adorables,  
Loin des mufles des gens ;  
Et, sous les ciels changeants,  
Maints hamacs incassables !

Dans les jardins  
De nos instincts  
Allons cueillir  
De quoi guérir...

Cuirassés des calus de mainte expérience,  
Ne mettant qu'en mes yeux leurs lettres de créance,  
Les orgues de mes sens se feront vos martyrs  
Vers des cieus sans échos étoilés à mourir !

Cette parole délirante est marquée par les métaphores incongrues, les coqs-à-l'âne, les brusques changements de ton.

Ainsi, à l'*union* que faisait attendre le sème des « noces » contenu dans le titre (« formalités nuptiales »), le poème oppose une irrémédiable *désunion* – conformément au vocatif du vers 73, « Ô défaillance universelle ! » Cette dernière expression rappelle celle de « déhiscence » qui apparaît dans « Lohengrin, fils de Parsifal » (*Moralités légendaires*), autre récit de « formalités nuptiales » mises en échec. Mais cette désunion ne concerne pas seulement le couple : elle entame la texture même du dire. La déhiscence gagne en effet tous les niveaux du poème : énonciatif, sémantique, pragmatique, métrique. L'*insémination* prévue (« ... l'Unique Loi veut que notre serment / Soit baptisé des roses de ta croix nouvelle... », « pour naître aux moissons mutuelles, / Je

---

<sup>1</sup> Voir le commentaire de cette complainte par J.-P. Bertrand (*Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, pp. 202-220), qui insiste, à propos de la construction pragmatique de l'échange conversationnel dans le texte, sur le passage du dialogue au soliloque (p. 214), et la tension vers le « délire verbal » (p. 215), etc. Voir aussi J.-P. Bertrand, « Négation et négociation dans la "Complainte des Formalités nuptiales" », communication à la journée d'études *Les Complaintes*, Poitiers, 14 oct. 2000, non publiée. De son côté, Henri Scepi (*Poétique de Jules Laforgue, op. cit.*, pp. 148-149) commente dans ce texte les vers mêlés et le traitement des voix multiples qui font éclater la forme poème.

<sup>2</sup> J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 215.

dois te caresser bien singulièrement ») laisse place à son envers : une *dissémination*, où l'on n'entend plus que le « brui[ssement] » de la nuit :

Ô Nuit,  
Fais-toi lointaine  
Avec ta traîne  
Qui bruit !

## II. A. 1. b. *Pierrot fumiste* de Laforgue : Pierrot maniaque

[Le maniaque] fait tout à contre-sens.

(Jean Étienne Dominique Esquirol)<sup>1</sup>

Un autre texte où la discontinuité dans la chaîne parlée et écrite confine à un véritable discours maniaque est la petite pochade dramatique intitulée *Pierrot fumiste*. Laforgue construit le personnage de Pierrot comme une sorte de Neveu de Rameau fin de siècle, dont certaines répliques constituent un délire maniaque en miniature, traversé de coqs-à-l'âne, d'associations sauvages, de

---

<sup>1</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, deux volumes, t. II, p. 157.



glissements et de sauts énonciatifs<sup>1</sup>. Dans la scène III (« 4 heures [du matin] »)<sup>2</sup> du second tableau, par exemple, le discours éclate en une multitude d'associations et de déports :

Non, je ne puis m'endormir ; mon cerveau travaille et vous devinez quelle fièvre y bouillonne. Comme mes tempes battent. Ô mon ange gardien ! Comme la chair est faible ! J'y suis ! je vais réciter l'ode sur la prise de Namur, car je la sais par cœur ! Ou un pari que j'avais fait il y a trois mois. Et, comme ça se rencontre, Boileau était eunuque : il doit y avoir des vertus insoupçonnées dans cette ode. Mais avant encore un coup d'œil. *Il se retourne et la contemple longtemps*. Bah ! après tout elle est toujours la même chose, toutes les femmes se ressemblent ; nous les voyons à travers les vieilles lunettes de la mère Maïa, j'allais dire Mayeux. Donc allons-y de notre Boileau. Namur. Tiens c'est en Belgique. Mons, Namur, dix minutes, buffet. J'ai même eu à Namur une aventure ruisselante de croustillance, d'épatance. *Il se perd dans ses souvenirs et sa songerie. Pierrot fait la roue contre le long de la pièce*.

La référence à la fièvre lance d'entrée la tirade du côté d'un discours de la surexcitation, ce que confirme la succession d'énoncés exclamatifs ensuite. La fièvre du désir sexuel (« vous devinez quelle fièvre y bouillonne » – ce second tableau s'intitule « Nuit de noces ») conduit Pierrot, dont la jeune épouse s'est endormie, à chercher un dérivatif – qu'il va trouver tout naturellement... dans la poésie : « je vais réciter l'ode sur la prise de Namur ». L'ode pindarique de Boileau (1693) sera ici un morceau d'autant plus approprié à la situation que « Boileau était eunuque ». Cette affirmation – qui fait référence à la légende littéraire selon laquelle Boileau aurait été émasculé par un dindon dans son enfance<sup>3</sup> – est comique : elle réunit précisément les deux facettes du comique que Freud appelle « tendancieux », le caractère scabreux de la référence (parties honteuses) et l'attaque dégradante d'une figure d'autorité (Boileau, l'auteur *classique* par excellence). Cependant, le passage d'une phrase à l'autre se fait aussi par un autre intermédiaire – littéraire –, intermédiaire qui, dans la mesure où il n'est pas explicité, laisse le lecteur devant un saut brutal. La référence au siège de Namur convoque en effet un autre siège de la même ville (celui de 1695 et non plus de 1692) à travers l'hypotexte du *Tristram Shandy* de Sterne (1759-1767), et plus particulièrement l'interrogation – cruciale aux yeux de la voisine, la veuve Wadman – quant à la perte éventuelle par l'oncle Tobie de ses organes génitaux lors de cet épisode militaire de sa jeunesse, depuis devenu une obsession pour Tobie... De là aussi, par association d'idées chez Pierrot, la référence à la castration. Le passage d'une phrase à l'autre est donc surdéterminé par des liens (référence à une

<sup>1</sup> Sur les coqs-à-l'âne, brisures, etc., dans le discours des aliénés au XIX<sup>e</sup> siècle, voir J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 217-223.

<sup>2</sup> L, I, 509.

<sup>3</sup> Légende accréditée notamment par Helvétius dans *De l'esprit* (discours III, ch. 1, note a), que cite par exemple l'édition des *Œuvres* de Boileau-Despréaux par M. Amar au XIX<sup>e</sup> siècle : voir *Œuvres de Boileau*, Paris, Didot, 1800, p. 3.

légende de l'histoire littéraire, allusion à un personnage de roman) qui n'apparaissent pas en surface, de même que chez les maniaques, d'après Lombroso, « l'association d'idées exagérées (...) *supprime les passages intermédiaires*, propres à expliquer et à compléter la pensée de l'auteur »<sup>1</sup>. Érigée en principe d'écriture, cette disparition des médiations logiques (« intermédiaires ») fait de la réplique de Pierrot une véritable tirade maniaque. Le fait que ces associations sauvages se fassent autour du nom de Boileau est d'autant plus plaisant que Boileau était l'ennemi de toute déliaison dans l'écriture, critiquant par exemple La Bruyère pour avoir composé un livre fait de morceaux *détachés*, ce qui pour l'auteur de *l'Art poétique* est une véritable contradiction dans les termes. Pascal Quignard le rappelle, « Boileau estimait que le plus difficile de l'art consistait dans la liaison, et dans tous les genres de transition », et pour cette raison tenait avec Racine que *Les Caractères* n'étaient pas un véritable *livre*, leur auteur n'étant « pas capable du plus difficile de l'art »<sup>2</sup>. La déliaison fait planer sur le texte le spectre du *fragmentaire* : or, en régime classique le fragment n'est jamais très éloigné de la folie, qui surgit sous la forme du spasme, de la crise nerveuse : « En grec le fragment, c'est *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque »<sup>3</sup>.

Au début de la tirade, une certaine logique est maintenue. Certes le hasard ou pseudo-hasard est souligné par Pierrot – « comme ça se rencontre » – mais une certaine structure, fût-elle cachée, demeure sous-jacente (légende de Boileau castré ou roman de Sterne) et règle malgré tout la progression. Les deux raisons alléguées pour réciter l'« Ode » de Boileau (qui ne sera en fait jamais récitée – « La loquacité du fou, notait Alfred Maury, ne lui laisse achever aucune [phrase] »<sup>4</sup>) sont cependant, l'une absurde – « car je la sais par cœur » –, l'autre pseudo-logique : elle « doit avoir des vertus insoupçonnées » en matière de chasteté. Plus tard, même cette pseudo-logique (parodique) disparaît : dans la seconde partie de la tirade de Pierrot, la progression se fait uniquement par ruptures et brisures<sup>5</sup>, voire par raccords assignifiants. Le discours joue dans certains cas sur la simple proximité phonique, passant de Maïa – figure indienne et schopenhaurienne de l'illusion du désir,

<sup>1</sup> C. Lombroso, *L'homme de génie*, trad. F. Colonna d'Istria, Paris, Alcan, 1889, p. 308, nous soulignons.

<sup>2</sup> P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>4</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves* (1861), 3<sup>e</sup> édition, Paris, Didier, 1865, p. 104.

<sup>5</sup> H. Scepi a montré précisément la manière dont le poème laforguien « se fonde sur un fonctionnement erratique, assujéti à une énonciation faite de discontinuités et de heurts, de bifurcations et de soubresauts » (« Jules Laforgue et le poème monologue », in *La Licorne*, n° 85 [« Monologuer. Pratique du discours solitaire au théâtre »], 2009 [pp. 155-168], p. 157) : et c'est la manière propre à Pierrot qui « donne lieu (...) à un monologue fait de brisures, de sauts et de pirouettes » (*ibid.*, p. 162).

liée ici, comme toujours chez Laforgue, à la femme comme leurre de l'instinct, piège de la reproduction – à Mayeux. Ce personnage fictif de l'époque de Louis-Philippe, illustré par Grandville et Traviès et évoqué notamment par Baudelaire à la fin de « Quelques caricaturistes français » (1857), est lui aussi un personnage maniaque, rappelant à certains égards le Neveu de Rameau : cousin de Monsieur Prudhomme, Mayeux est, exactement comme le maniaque des aliénistes, l'incarnation même de la discontinuité et de la métamorphose<sup>1</sup>.

Alfred Maury notait l'importance de ces liens asignifiants – c'est-à-dire reposant sur une proximité purement matérielle entre les mots – dans les propos des maniaques<sup>2</sup>. Leurs associations, indiquait-il, sont plus sauvages que celles qui régissent le discours ordinaire :

Prenez la peine, ainsi qu'on l'a fait quelquefois, de coucher par écrit les paroles sans suite, les discours incohérents d'un maniaque, rapprochez les uns des autres les mots et les phrases qu'il articule dans son délire, et vous pourrez souvent saisir le lien secret qui rattache entre elles ces phrases en apparence si éloignées les unes des autres. Tantôt c'est l'assonance des mots qui conduit la pensée le fou associera certains mots, et, par suite, les idées qui s'y rattachent, parce que ces mots commencent de même ou ont la même désinence. Les mots une fois rapprochés par une analogie indépendante de leur sens, le fou en composera des phrases qui seront nécessairement incohérentes. Tantôt ce sera la similitude, l'identité de mots ayant cependant des sens différents qui servira de principe d'association<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Baudelaire : « Traviès est le créateur de *Mayeux*, ce type excentrique et vrai qui a tant amusé Paris (...) En ce temps déjà lointain, il y avait à Paris une espèce de bouffon physionomane, nommé Léclair, qui courait les guinguettes, les caveaux et les petits théâtres. Il faisait des *têtes d'expression*, et entre deux bougies il illuminait successivement sa figure de toutes les passions [nous soulignons, R. L.-G.]. C'était le cahier des *Caractères des passions de M. Lebrun* (...) Cet infortuné possédait une telle puissance objective et une si grande aptitude à se grimer qu'il imitait à s'y méprendre la bosse, le front plissé d'un bossu, ses grandes pattes simiesques et son parler criard et baveux. Traviès le vit (...) Mayeux fut créé, et pendant longtemps le turbulent *Mayeux parla, cria, pérorait, gesticula* [*id.*] dans la mémoire du peuple parisien » (« Quelques caricaturistes français », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 562). Mayeux et le Pierrot de Laforgue ont donc en commun cette dissemblance permanente (de même que le narrateur diderotien dit du *Neveu de Rameau* que « rien ne dissemble plus de lui que lui-même »). Sur le maniaque comme figure protéiforme, voir Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*, 1<sup>re</sup> édition, Paris, 1800, p. 22 ; Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 16 et P. Max-Simon, « L'imagination dans la folie : étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », in *AMP*, 5<sup>e</sup> série, t. XVI, 1876, p. 368 (repris ensuite en volume : *L'imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*, Paris, imprimerie E. Donnaud, 1876).

<sup>2</sup> Lacan et les deux autres auteurs de l'article cité plus haut notaient que, chez Marcelle C., il arrive – fût-ce rarement – que « le lien syntaxique [soit] détruit » et que « les termes forment une suite verbale organisée par l'association assonantielle du type maniaque » (art. cit., p. 86).

<sup>3</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 104, nous soulignons.

Dans *Pierrot fumiste*, le principe généralisé de la dissemblance affecte la chaîne du discours au point que les associations d'idées font sans cesse bifurquer les tirades. Legrand du Saulle notait que, dans la manie<sup>1</sup>,

Les pensées délirantes (...) s'enchaînent avec une rapidité qui va jusqu'à l'incohérence. (...) Tantôt deux idées voisines ont entre elles quelques connexions, mais la seconde s'éloigne du but et ne vient plus concourir à l'ensemble du raisonnement ; tantôt deux pensées se suivent sans l'intermédiaire d'aucun lien logique<sup>2</sup>.

La fin de la réplique se déroule précisément selon cette « logique » paradoxale, ou volontaire absence de logique. Le rythme s'y accélère : « Boileau » fait revenir « Namur », qui convoque la référence géographique (« Tiens, c'est en Belgique ») puis l'énoncé ferroviaire « Mons, Namur, dix minutes, buffet ». Dans ce dernier cas, les mots surviennent comme automatiquement, selon un fonctionnement à nouveau indiqué par Maury à propos du maniaque : « Il se hâte d'abandonner chaque parole qu'il a commencée, pour courir après celle qu'évoque dans son esprit un mot offrant avec le précédent une affinité de sens, d'idée ou de son »<sup>3</sup>. Les derniers mots de la tirade de Pierrot, enfin, s'apparentent (avant la lettre) à la néologie symboliste ou décadente, en particulier par leur traitement de la dérivation morphologique et la multiplication des noms abstraits féminins en *-ance* (« croustillance », « épatance »), le texte semblant gouverné par la logique asignifiante de la suite vocalique en nasales : « aventure ruisselante de croustillance d'épatance ». L'accumulation des formes en *-ant* est par ailleurs considérée par Anatole Claveau, quelques années plus tard, comme caractéristique du style maniaque – le critique parle à propos de l'accumulation de ces formes de « névrose hyperaiguë »<sup>4</sup>.

Au fur et à mesure qu'avance la tirade, tout se fait donc de plus en plus « sans raison », pour reprendre l'expression de Laforgue à propos de Baudelaire citée plus haut (« Il peut être cynique, fou, etc. [...] Minutieux accès colériques, bizarres *et sans raison* »). La scène s'interrompt enfin au profit du silence – « il se *perd* dans ses souvenirs » (nous soulignons) – et de la pantomime : « Pierrot fait la roue contre le long de la pièce ». Tout finit toujours, avec Pierrot, par une pirouette.

---

<sup>1</sup> À vrai dire, la manie étant une maladie sans fièvre, il faudrait parler de frénésie dans cette scène de Laforgue, car Pierrot insiste sur la « fièvre [qui] bouillonne » dans « [son] cerveau ». Cependant, les deux affections ont en commun les mêmes symptômes par ailleurs, en particulier pour ce qui est de l'altération de la chaîne du langage.

<sup>2</sup> H. Legrand du Saulle, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, op. cit., p. 253.

<sup>3</sup> A. Maury, op. cit., pp. 104-105.

<sup>4</sup> A. Claveau, *La Langue nouvelle. Essai de critique conservatrice*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1907, p. VI. La suite du texte de Claveau propose même une sorte de pastiche de cette écriture « artiste » qui abuse, selon lui, des participes présents et adjectifs verbaux. Plus loin dans le même ouvrage, Claveau revient sur cet abus des formes en *-ant*, et parle à propos de Zola de « consommation exagérée des adjectifs et des participes présents qui sont – tous les stylistes l'ont remarqué – le plus pondéreux des bagages » (*ibid.*, p. 103).

« Faire la roue », dans le contexte matrimonial de cette pochade théâtrale, est une manière pour Pierrot de tourner en dérision l'idée de parade nuptiale, en l'animalisant et en la rendant dérisoire dans un geste d'humour grinçant qui n'est pas si loin de la déconstruction grotesque des rituels sociaux régissant les rapports entre les sexes qu'opèrera Ionesco dans *Jacques ou la soumission* (1955). Dans la *Complainte* commentée plus haut, les « formalités nuptiales » étaient également malmenées : Laforgue expose dans leur artificialité compassée les conventions associées à l'union légale des sexes et les fait apparaître comme une pantomime ridicule<sup>1</sup>. Historiquement, la pirouette est également associée au traitement de la folie : le « pirouettement » fut un temps une médication de la mélancolie par l'emploi du fauteuil rotatoire, également appelé « tourniquet à secousses »<sup>2</sup>. Peu à peu abandonné dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ce procédé, consistant à utiliser la force centrifuge pour provoquer chez le patient un vertige supposé bénéfique, est repose sur un principe paradoxal<sup>3</sup> : guérissant le mal par le mal, il implique en quelque sorte de surimposer un délire à un délire (on lutte contre la folie en utilisant le vertige). Or surimposer un délire à un délire pourrait également être une description de la poétique des *Complaintes* : la langue s'y voit poussée jusqu'au point où elle sort de ses gonds, ou de son sillon – « délire ». Aussi pourrait-on dire de cette poésie ce que Deleuze écrivait de la prose : « Le problème d'écrire : l'écrivain (...) entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer* »<sup>4</sup>.

D'un point de vue dramatique, cette scène III de *Pierrot fumiste* reproduit en miniature le trajet des *Complaintes* : la désintégration de la communication conduit à l'effondrement du discours en tant qu'ordre logique, avant que la parole ne disparaisse pour de bon, relayée par la pirouette. Le « fou » de la « Complainte-Épithaphe » qui « s'avance / Et danse » est ici incarné par le maniaque Pierrot dont la « roue » est l'emblème. Dans une lettre à Gustave Kahn, Laforgue parle des livres

<sup>1</sup> Le fait de faire la roue peut aussi être lu comme une référence au paon, animal que Laforgue affectionne : or le paon est lui-même lié à l'idée de métamorphose et de discontinuité. Voir à ce propos R. Lejosne-Guigon, « De l'Arlequin au Protée. Hystérie et "lunatisme" chez Jules Laforgue », King's College London, colloque de la Society of Dix-Neuviémistes, « Change and Exchange in Nineteenth-Century French Literature », 15 septembre 2012.

<sup>2</sup> Voir J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie* (1959), rééd. in *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, pp. 106-109 : description donnée par Cox, *Observations sur la démence*, trad. L. Odier, Genève, 1806, pp. 52 sq.

<sup>3</sup> L. Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, rééd. « Folio », ill. 34 (fauteuils rotatoires, gravure publiée dans Joseph Guislain, *Traité sur l'aliénation mentale et les hospices des aliénés*, Paris, 1826, t. I, pl. V, p. 379). Un autre procédé paradoxal, le « fauteuil trépidant », fut un temps utilisé dans la cure clinique de l'hystérie : il consiste également en une médication *similia similibus*, dans la mesure où la « trépidation » désigne un mouvement rythmique irrépessible (le plus souvent des pieds ou des jambes) qui affecte fréquemment les épileptiques et les hystériques.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 9, souligné par l'auteur.

« où l'on fait la roue avec le non-être »<sup>1</sup> : ce pourrait être aussi une définition de la poétique laforguienne, une danse des mots par laquelle le texte joue de la pirouette et du néant. On se souvient de l'impératif du Lord Pierrot des *Complaintes* : « Tournons d'abord sur nous-même, comme un fakir ! / (Agitez le pauvre être avant de s'en servir.) » (L, I, 584). La « roue du non-être » est la mise sens dessus-dessous du sens lui-même. C'était précisément la définition du maniaque chez Esquirol : il change incessamment « de ton, d'idée et de langage », écrit l'aliéniste, et fait « tout à contre-sens »<sup>2</sup>. À *contre-sens* : le maniaque met à mal le sens, il est une insulte au bon sens comme à la progression sémantique réglée du discours ordinaire. Lord Pierrot fait même de ce « contre-sens » un principe de vie :

Jonglons avec les entités,  
Pierrot s'agite et tout le mène !  
Laissez faire, laissez passer ;  
Laissez passer, et laissez faire ;  
Le semblable, c'est le contraire. (L, I, 585)

Cette « Complainte de Lord Pierrot » – qui elle aussi passe de la parole au silence (lorsque Pierrot se retire piteusement de la scène<sup>3</sup> : « Oh ! De moins en moins drôle ; / Pierrot sait mal son rôle ? ») – propose une mise à sac de la logique : chaos érigé en règle (« Laissez faire, laissez passer ; / Laissez passer, et laissez faire »), destruction de tout principe d'analogie (« Le semblable, c'est le contraire »), remplacement des catégories ontologiques par la jonglerie du bouffon (« Jonglons avec les entités »). Proclamation, en somme, d'une mise sens dessus-dessous généralisée, qui n'est pas si éloignée des contorsions carnavalesques de la « Parade » de Rimbaud : « Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes (...) » (R, 293). Pierrot réclame le règne de l'anarchie dans la langue : « Brouillez (...) les dictionnaires », demande-t-il, comme Beckett, dans *Watt*, proposera dans un bref aphorisme : « changer tous les noms »<sup>4</sup>.

La dimension protéiforme gagne tous les niveaux du texte, qui ne cherche pas à construire une unité, mais à actualiser une dispersion du dire poétique, jusque dans la typographie qui exhibe

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Kahn du 28 mars 1885, à propos de Moréas : « ... dans un volume où l'on fait la roue avec le non-être, on ne va pas faisant le cafard en parlant de *péché* » (L, II, 744). Sur cette dimension métapoétique de la correspondance avec Gustave Kahn, voir H. Scepti, « La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn », in *Revue de l'Aire*, n° 31 (« Lettre et poésie »), Paris, Champion, 2005, pp. 95-105.

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 157, nous soulignons.

<sup>3</sup> Nous renvoyons ici au commentaire de cette pièce par H. Scepti : « Pierrot récite plusieurs parties en variant les registres et les sujets », il « exécute sa pantalonnade et adopte successivement le ton de la chansonnette, de la raillerie, de la confidence lyrique, du didactisme philosophique... » ; enfin, « après sa piteuse prestation, Pierrot quitte la scène » (*Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 107).

<sup>4</sup> S. Beckett, *Watt*, trad. de L. et A. Janvier et l'auteur, Paris, Minuit, 1968, rééd. « Double », p. 267.

l'éclatement du poème et l'instabilité du mètre : les vers, dans l'édition originale<sup>1</sup>, connaissent pas moins de cinq justifications différentes selon les strophes et le nombre métrique, créant ainsi chez le lecteur une oscillation constante du regard, et sur la page une sorte de poésie typographique avant la lettre. On trouve une même dimension instable du côté de l'énonciation. Disjonctions et soubresauts sont exhibés : « Tiens ! », « Bah ! », etc. Le poème joue du dialogue – en particulier dans le jeu des tirets : « – Tout cela vous honore, / Lord Pierrot, mais encore ? » – mais aussi du dialogisme – citations, adresses, intégration de différents interlocuteurs dans la chaîne du discours. Pierrot change sans cesse de ton, de registre, de propos, sans crier gare. Ainsi érigées en principe de (dé-)composition, les ruptures de ton font du Pierrot des *Complaintes* un cousin du Pierrot maniaque qu'est le *Pierrot fumiste*. Il exécute une « pantalonnade » de la métamorphose (« Hop ! Enlevons sur les horizons fades / Les menuets de nos pantalonnades »), qui passe ainsi de la chanson populaire (réécriture du « Au clair de la lune » puis d'une célèbre chanson de Fabre d'Églantine : « Voici qu'il pleut, qu'il pleut, bergères ! ») à la prière hartmannienne (« Inconscient, descendez en nous par réflexes »), de la confession intime (sous la forme d'un pastiche baudelairien en mineur : « J'ai le cœur chaste et vrai comme une bonne lampe ») à l'invitation gaillarde (« Corybanthe, aux quatre vents tous les draps ! / Disloque tes pudeurs, à bas les lignes ! / En costume blanc, je ferai le cygne, / Après nous le déluge, ô ma Léda ! »).

« Pierrot s'agite et tout le mène » : n'est-ce pas là la définition même du maniaque ?

Henri Scepi remarque que la « Complainte de Lord Pierrot » généralise un principe de décomposition – on songe bien sûr à la célèbre définition du « style de décadence » par Bourget – attaquant tous les niveaux : sens, syntaxe, discours. Le dire, entraîné dans un « procès de (...) discontinuité », y « bifurque sans arrêt »<sup>2</sup>. Cette notion de « bifurcation » apparaît également centrale chez Rimbaud, dans le contexte de la prose poétique cette fois : c'est la fourche de l'ironie, et le cœur de la rhétorique satanique de la *Saison*.

<sup>1</sup> Voir les pages 74 à 76 du volume publié par Vanier : *Les Complaintes / par / Jules Laforgue*, Paris, Léon Vanier, 1885.

<sup>2</sup> H. Scepi, *op. cit.*, p. 107.

## II. A. 2. Rimbaud et les bifurcations du discours

Le démon tirait la langue en leur langue ; et  
riaït ou niaït.

(Arthur Rimbaud)<sup>1</sup>

Vous êtes atterrés parce que je vous hais au  
point que je vous voudrais tous sauvés.

(Marcelle C)<sup>2</sup>

Dans sa thèse de 1923 sur Rimbaud, le Dr Lacambre propose au sujet du poète le diagnostic d'« état maniaque constitutionnel »<sup>3</sup>. Conformément à la tradition médicale, le médecin entend ici par l'idée de manie, outre l'illusion de toute-puissance et l'excitation anormale des facultés, la prévalence de la discontinuité, à la fois thymique et discursive. Or cette discontinuité est en effet un des aspects les plus immédiatement évidents de l'écriture rimbaldienne. Lacambre parle d'une

---

<sup>1</sup> Paraphrases johanniques, R, 241.

<sup>2</sup> Patiente citée par J. Lacan, art. cit., p. 81.

<sup>3</sup> Dr Jean-Henri Lacambre, *L'instabilité mentale à travers la vie et l'œuvre littéraires de Jean-Arthur Rimbaud. Essai de psychologie pathologique*, Lyon, La Source, Neveu et C<sup>ie</sup>, 1923, p. 37. Plus loin, le psychiatre convoque une autre étiquette : « psychopathe constitutionnel » (p. 41).



pensée par « sauts » : « Nous sommes tous plus ou moins inégaux. Mais, tandis que l'activité cérébrale de l'homme normal sort peu de ses limites données, celle de Rimbaud procède par sauts et par bonds »<sup>1</sup>. Tout ce qu'entreprend le maniaque est creusé par ces étranges lacunes. Alors que la manie est d'ordinaire une affection aiguë, Lacambre semble considérer qu'elle est devenue chez ce poète un état permanent (d'où cette quasi-alliance de mots entre « maniaque » et « constitutionnel »). Il faut reconnaître que beaucoup de textes de Rimbaud peuvent donner à la première lecture une telle impression d'incohérence, tant ils sont construits sur le principe de la discontinuité<sup>2</sup>. William Frohock proposait de lire un véritable « style maniaque » de Rimbaud dès la lettre à Demeny du 15 mai 1871, et comparait l'écriture de cette lettre à la parole du *Neveu de Rameau*, marquée par l'inchoatif et le staccato<sup>3</sup>. Bertrand Marchal souligne cependant une différence majeure avec le dialogisme de Diderot : « la *Saison en enfer* (...) fait entendre cette altérité qui ne fonctionne pas sur le mode policé du dialogue intérieur (...); qui n'oppose pas discours à discours mais travaille la phrase même (...), une phrase désaccordée par la voix double, principe de dissonance ou de tension »<sup>4</sup>. Déjà, Antoine Adam parlait de ce « mouvement que Rimbaud a renouvelé souvent dans *Une Saison* : deux phrases dont la seconde anéantit, pour ainsi dire, la première, et sans que rien indique cette volte-face »<sup>5</sup>.

C'est ainsi dans *Une saison en enfer* que cette dimension-là apparaît le plus nettement. Une grande part de l'« illisibilité » de ce texte tient justement à cette écriture de la discontinuité<sup>6</sup>. Les contradictions de « Nuit de l'enfer », la multiplication des revirements dans « Mauvais sang », la

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>2</sup> Sur la parataxe et la juxtaposition comme brisure de la phrase chez Rimbaud (rappelons que cette décomposition de la phrase est, pour Paul Bourget, une caractéristique du « style de décadence »), voir notamment J.-P. Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, P. U. F., 1980, pp. 159-160, où « Voyelles » est considéré comme une première ébauche de la grammaire associative et dissociative des *Illuminations* (en particulier « Fleurs » ou « Angoisse »). Voir également le dernier chapitre de P. Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983. Sur les enjeux de la discontinuité en général dans les *Illuminations*, voir S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, I<sup>e</sup> partie, ch. 2, « Rimbaud et la création d'une nouvelle langue poétique », pp. 152-213 et surtout la thèse d'A. Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985.

<sup>3</sup> W. M. Frohock, *Rimbaud's Poetic Practice*, Oxford (Royaume-Uni) et Cambridge (Massachusetts), Oxford U. P.-Harvard U. P., 1963, pp. 76-77.

<sup>4</sup> B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 81.

<sup>5</sup> A. Adam, édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 953.

<sup>6</sup> A. Vaillant y insiste dans un article de 2009 consacré à la question de l'ellipse chez Rimbaud (« L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer* », in S. Murphy, éd., *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*, op. cit., pp. 265 sqq.). A. Vaillant critique les thèses de Todorov à propos du paradigmatisme, de l'éclatement des liens syntaxiques et de la juxtaposition nominale chez Rimbaud (« Une complication de textes : les *Illuminations* », in *Poétique*, n° 34, Paris, 1978, pp. 241-253) et montre comment c'est la pratique syntaxique de l'ellipse qui produit l'obscurité chez Rimbaud (voir notamment p. 275, sur Rimbaud et *Louis Lambert*).

brisure du texte par les tirets et les « mais » énonciatifs dans « L'impossible », sont conçus pour donner au lecteur l'impression d'un texte écartelé par le délire. Nous avons vu dans notre chapitre II que « Délires, II » était construit en partie comme un « récit de crise » au sens médical, avec l'alternance de temps forts et de rémissions, la cyclicité fébrile, la guérison (problématique) qui se fait jour à la fin. Or la totalité de la *Saison* fonctionne comme l'écriture d'une crise, crise à la fois poétique, morale et idéologique<sup>1</sup>. Cette crise s'incarne en particulier dans le délire maniaque du sujet écrivant. De cette crise, « Nuit de l'enfer » est certainement l'acmé, de même – on l'a vu – que la partie la plus *spectaculaire*. Ce n'est pas seulement les mouvements du corps et les mises en scènes de soi du sujet lyrique qui sont perturbées, mais le fil même de sa parole.

Michel Murat suggère avec vraisemblance que l'écriture du délire<sup>2</sup>, chez le damné, est ici calquée – que Rimbaud ait ou non eu une connaissance directe de ces textes – sur celle de cas de démonomanies décrits par les aliénistes<sup>3</sup>. Ainsi lit-on chez Esquirol ces propos d'une patiente démonomane de quarante-neuf ans : « Je brûle, mon haleine exhale le souffre (...) je ne sens rien, on me mettrait dans le feu que je ne brûlerais pas »<sup>4</sup>. On trouve ici certains stylèmes de la prose maniaque de la *Saison*, en particulier de « Nuit de l'enfer », en particulier ce procès de la contradiction qui travaille la phrase de l'intérieur – « je brûle... On me mettrait dans le feu que je ne brûlerais pas ». Au point de vue thématique et phénoménologique, on retrouve jusqu'à la transcription des symptômes de la crise, le « je ne sens rien » de la patiente d'Esquirol trouvant son écho dans l'affirmation du damné à la fin de « Nuit de l'enfer » : « mon tact a disparu ».

Ce n'est pas seulement la démonomanie, mais plus largement la manie, le délire maniaque, qui fournissent l'infrastructure stylistique du texte dans cette troisième section de la *Saison*<sup>5</sup>. Chez le maniaque, les pensées comme la parole sont extrêmement rapides. Comme sa silhouette et son

---

<sup>1</sup> On envisagera cet aspect au chapitre 6.

<sup>2</sup> À propos de « Délires, II », Yoshikazu Nakaji parle de véritable « poétique de la folie » (« Rimbaud autocritique », in O. Bivort, éd., *Rimbaud poéticien*, op. cit. [pp. 91-103], p. 98 sq.), en se référant à la place de la folie dans le processus de création. Si on prend l'expression de *poétique de la folie* dans un sens plus littéral encore, celui d'écriture du délire, on pourrait appliquer la formule à « Nuit de l'enfer ».

<sup>3</sup> M. Murat, *L'art de Rimbaud*, éd. citée, pp. 446 sq. A. Cervoni souligne aussi cette dimension : « «Nuit de l'enfer» [constitue la] parodie (...) un accès de démonomanie » (« L'atelier d'Une saison en enfer. Étude des "brouillons" » in A. Guyaux, éd., *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, op. cit. [pp. 213-238], p. 217). – Notons par ailleurs que, d'après un conservateur de la bibliothèque de Charleville que cite le colonel Godchot, Rimbaud aurait lu le livre de Bodin, *De la démonomanie des sorciers* (1581) : voir *Rimbaud ne varietur, I. 1854-1871*, Nice, 1936, p. 256. M. Matucci, quant à lui, rapproche la tirade du damné de deux soliloques du saint Antoine de Flaubert (« Ma chair brûle ! J'ai faim ! J'ai soif [...] » etc.) : *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, p. 97.

<sup>4</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, chapitre « De la démonomanie », cité par M. Murat, op. cit., p. 447.

<sup>5</sup> Pour Yann Frémy, « Nuit de l'enfer » est plutôt « la manifestation d'une crise d'hystérie » (« *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer*, op. cit., p. 248) ; comme on l'a vu plus haut au ch. 2, Y. Nakaji parle quant à lui de « crise épileptique » à propos de cette même section de la *Saison* (*Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 228).

visage qu'on a évoqués au chapitre précédent, son discours et son écriture mêmes sont convulsifs<sup>1</sup>. Esquirol explique : « De même que les pensées se présentent en foule à son esprit, se pressent, se poussent pêle-mêle, de même les mots, les phrases s'échappent de ses lèvres sans liaison, sans suite, avec une volubilité extrême »<sup>2</sup>. Le discours y subit l'épreuve d'un véritable désassemblage : les maniaques « prononcent des mots, des phrases incohérentes »<sup>3</sup>. Brierre de Boismont, on l'a vu, définissait la manie une « agitation effervescente »<sup>4</sup> : l'expression convient parfaitement à la pulsation fébrile de l'écriture dans « Nuit de l'enfer », écriture marquée par les tressautements du style éruptif – « Tais-toi, mais tais-toi ! (...) Assez ! (...) Pitié ! Seigneur, j'ai peur ».

On peut donc bien lire ce texte comme une tentative d'écriture du délire<sup>5</sup>, comme un effort pour (nous reprenons les termes célèbres de « Délires, II ») « fixer » le « vertige » de la folie dans des mots. L'idée de *fixation* renvoie à l'effort de maîtrise exigé par l'écriture, cependant que le *vertige* exprime la dimension de perturbation qui est au fondement du délire défini comme interférence sémiotique. Les deux aspects, délire et inscription, vertige et fixation, doivent toujours être maintenus, dans un équilibre précaire mais nécessaire. Du point de vue de cette écriture du délire, on pourrait comparer la *Saison* à *L'Immaculée Conception* de Breton et Éluard<sup>6</sup> : « Nuit de l'enfer », en tant qu'écriture du délire, serait alors un *essai de simulation de l'excitation maniaque* avant la lettre.

<sup>1</sup> Voir J.-B. M. Parchappe, « Symptomatologie de la folie », in *AMP*, 2<sup>e</sup> série, t. III, 1851, p. 251. Sur le discours maniaque, voir aussi « Excitation maniaque », citation d'écrits d'un patient de Sainte-Anne par le Dr. Régis, in « Les aliénés peints par eux-mêmes », *L'encéphale*, t. I, 1882, pp. 547-564. On peut songer à ce propos au thème critique du « style hyperbolique », inventé par Moreau de Tours dans une remarque sur Gautier, dans *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (Paris, Fortin et Masson, 1845, p. 20) : « l'éclat du style, et peut-être aussi un peu d'exagération dans la forme » (voir aussi p. 71 : « poétique exagération »). Sur cette question, voir J. Rigoli, « Aux sources de la folie : Moreau de Tours et l'"observation intime" », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 73-96), en particulier p. 89 sur la contamination du style de Moreau lui-même par l'« exagération » qu'il prête à Gautier. Toujours sur la question de l'exaltation au sujet de la manie, voir le même article de Rigoli, pp. 89-95 : pour Moreau, une « excitation » trop grande est cause de la manie (voir la réflexion sur l'« agitation maniaque » dans *Du hachisch...*, *op. cit.*, p. 344). Rigoli note que l'« excitation maniaque » devient « un paradigme pour Moreau de Tours, comme la manie intermittente avait pu l'être pour Pinel » (art. cit., p. 90). F. Gros rappelle de son côté que pour Moreau – qui reprend et transforme par là la vieille équation de la folie et de la poésie – la manie est l'essence même du génie littéraire (*Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P. U. F., 1998, pp. 101 *sqq.*).

<sup>2</sup> J. E. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 151.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>4</sup> A.-J.-F. Brierre de Boismont, « De l'interdiction des aliénés et de l'état de la jurisprudence en matière de testaments dans l'imputation de démence », in *AHPML*, vol. XLVII, Paris, 1852, p. 125.

<sup>5</sup> Sur l'écriture du délire dans « Nuit de l'enfer », voir aussi C. A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 11-15, qui compare cette section de la *Saison* à l'agonie du père Goriot dans le roman de Balzac.

<sup>6</sup> D'autres critiques proposent le même rapprochement : voir par exemple M. Murat, « L'histoire d'une de mes folies », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*, *op. cit.*, pp. 310-311.

Un tel « exercice » (brouillons de « Délires, II ») de simulation de la folie aboutit, dans la *Saison*, à une mise en péril de la textualité elle-même, c'est-à-dire de la possibilité pour le texte de « faire texte » : elle porte le texte au bord de l'éclatement. Le linguiste allemand Harald Weinrich, que Danièle Bandelier cite dans son important commentaire de la *Saison*, note à propos de la notion de cohérence textuelle que « la prédominance relative des transitions homogènes est l'une des conditions de la textualité »<sup>1</sup>. Autrement dit, un texte dont le système temporel – tiroirs et aspects – est « chaotique » a tendance à devenir illisible<sup>2</sup> :

Les transitions, dans les textes, sont en général plus homogènes qu'hétérogènes (...). Les transitions homogènes garantissent la consistance d'un texte, sa textualité. Cet aspect est déterminant pour la constitution du texte comme tel ; c'est à partir de lui seulement qu'il devient possible de s'interroger sur le sens du texte<sup>3</sup>.

Or c'est précisément cette « homogénéité » qui est pulvérisée par le style maniaque. La manie, en effet, se caractérise d'abord comme un certain chaos, le désordre des mots reflétant celui des idées et des sensations : Esquirol souligne que le maniaque

ne peut fixer son attention sur les objets extérieurs qui font une impression trop vive, et qui se succèdent trop rapidement ; il ne peut distinguer les qualités des corps, en saisir les rapports ; emporté par l'exaltation des idées qui naissent de ses souvenirs, il confond les temps et les espaces ; il rapproche les lieux les plus éloignés, les personnes les plus étrangères<sup>4</sup>.

La parole et l'écriture maniaques de la *Saison* reposent elles aussi sur une pratique généralisée de la rupture : passage du présent au passé, du récit au discours, du constat à l'exclamation :

– La peau de ma tête se dessèche. Pitié ! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif ! Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait douze...* le diable est au clocher, à cette heure. Marie ! Sainte Vierge !... – Horreur de ma bêtise.

---

<sup>1</sup> H. Weinrich, *Tempus*, Stuttgart, 1964, trad. M. Lacoste, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973, chapitre 10, « La crise du Passé simple », p. 304 (dans la suite de ce paragraphe, nous indiquons entre parenthèses les références de pages pour les citations de cet ouvrage). D. Bandelier convoque les analyses linguistiques de Weinrich dans *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, p. 97. Nous poursuivons ici une des pistes ouvertes par cette étude de D. Bandelier.

<sup>2</sup> H. Weinrich, *op. cit.*, p. 304. Commentant un récit oral (pp. 303-304), Weinrich montre comment les « transitions homogènes » de temps sont la condition de la lisibilité d'un texte (sur l'idée de transition temporelle, voir *ibid.*, pp. 199 *sqq.*, en particulier p. 202 sur le couple homogène-hétérogène). En s'éloignant d'une telle homogénéité, un texte se rend de plus en plus illisible. Weinrich définit la transition hétérogène comme le passage d'une « dimension » du temps textuel à une autre (trois aspects sont à distinguer dans ces dimensions : le couple récit-commentaire ; l'opposition rétrospection-prospection-perspective zéro ; et enfin la question de la mise en relief) : le type même de la transition hétérogène est donc le passage d'un temps narratif à un temps commentatif (pp. 202 et 204).

<sup>3</sup> *Ibid.*, ch. 7, « Transitions temporelles », p. 204, souligné par l'auteur.

<sup>4</sup> Esquirol, *op. cit.*, t. II, p. 148, nous soulignons.

Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent du bien... Venez...  
J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, ce sont des fantômes.  
Puis, jamais personne ne pense à autrui. Qu'on n'approche pas. Je sens le roussi,  
c'est certain. (R, 256, souligné par Rimbaud)

Ces effets de perturbation ne se cantonnent pas à « Nuit de l'enfer », mais gagnent les autres sections<sup>1</sup>, tout particulièrement « Mauvais sang » et « Délires, I »<sup>2</sup>. La brisure de l'« homogénéité textuelle » prend différentes formes. Elle est parfois temporelle : « Je suis veuve... – J'étais veuve... », « Je le suivais, il le faut ! » (« Délires, I ») ; d'autre fois, énonciative : ainsi, lorsque le texte change brutalement de plan énonciatif, dans « Mauvais sang » ou « Nuit de l'enfer » ; ailleurs encore, il s'agit d'une brisure logique : lorsque le sujet pose simultanément un énoncé et l'énoncé contraire : « je suis caché et je ne le suis pas ». Le texte s'applique ainsi à se rendre illisible<sup>3</sup> ; le sens devient problématique, comme « réservé » pour reprendre un terme rimbaldien (« je réservais la traduction »), disséminé : le travail de non-cohérence fait vaciller la textualité au profit d'une mise à nu des bifurcations pulsionnelles du discours. Ces bifurcations se marquent en particulier dans le texte, de manière presque physique ou en tout cas visuelle, par les points de suspension ou encore l'accumulation de tirets<sup>4</sup> marquant des voltes énonciatives sans que – contrairement aux tirets qui ouvrent les répliques d'un dialogue de roman – aucun des énoncés puisse être rattaché de manière certaine à tel énonciateur (par exemple, « Rimbaud », ou au contraire les « cibles » du sarcasme) :

La charité est cette clef. – Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! (prologue sans titre, R, 245)

---

<sup>1</sup> L. Zimmermann a montré de son côté comment, dans certains textes en vers de 1872, Rimbaud travaillait également sur une telle hétérogénéité temporelle, qui est un des aspects de ce que ce critique appelle la « dispersion » rimbaldienne. Le critique parle de « montage disjonctif » à propos de « Michel et Christine » : le poème, écrit-il, « ne s'ancre pas dans une époque déterminée, mais met en jeu une pluralité des temps, et une pluralité qui ne se présente pas sous l'aspect d'une linéarité mais au contraire sous celui, plus heurté, du montage disjonctif, avec des sauts d'une époque à l'autre, et des collages qui se succèdent » (*Rimbaud ou la dispersion*, op. cit.).

<sup>2</sup> À propos de « Délires, I », D. Bandelier note « l'impressionnante variété des transitions temporelles [hétérogènes] » (op. cit., p. 96).

<sup>3</sup> D. Bandelier (op. cit., p. 7) a raison en ce sens de dire que la *Saison* s'attache à « donner un mode d'emploi inutilisable à peu près ». Voir *ibid.*, pp. 78-79 sur l'usage agrammatical des prépositions, et pp. 71-72 sur les collocations impossibles. M. Murat, lui, cherche à minorer cet aspect de la prose de Rimbaud, affirmant qu'elle « ne se singularise pas en son style » et que « les catégories qui l'organisent relèvent de l'usage le plus général de la langue » (*L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 429). Voir aussi O. Bivort, « Rimbaud agrammatical ? », in S. Sacchi (éd.), *L'alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, actes du colloque de Turin de 1991, publ. Alessandria (Piémont), Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 39-55.

<sup>4</sup> Sur la pratique rimbaldienne des tirets, et plus largement sur la stylistique du dialogisme chez Rimbaud, voir notamment O. Bivort, « Le tiret dans les *Illuminations* », in *Ps*, n° 8, sept. 1991, pp. 2-8 et A. Guyaux, « Mystères et clartés du guillemet rimbaldien », in *ibid.*, pp. 26-34.

Marie ! Sainte-Vierge !... – Horreur de ma bêtise (« Nuit de l'enfer », R, 256)

– Et dire que je tiens la vérité, (...) je suis prêt pour la perfection... Orgueil. –  
(*ibid.*, 255)

Mon esprit, prends garde. (...) Exerce-toi ! – Ah ! la science ne va pas assez vite  
pour nous !

– Mais je m'aperçois que mon esprit dort. (« L'impossible », R, 272)

Une telle mise à nu aboutit parfois à une véritable torsion du *logos* contre lui-même. Le Dr Fréret note à propos de Rimbaud : « Il n'a pas achevé une phrase qu'il a déjà changé d'avis »<sup>1</sup>. Changer sans cesse d'avis, dire une chose et son contraire, c'est bien le propre des patients maniaques, – qu'Esquirol décrivait déjà comme en proie à des oscillations si rapides qu'ils défont les principes les plus élémentaires de la logique. Dire A et non-A dans un même énoncé est une véritable perversion du discours comme *logos*. Hermann Wetzel, dans un article crucial, a montré comment le style formulaire de la *Saison* opérait une corrosion logique et idéologique par laquelle les pseudo-proverbes font constamment entendre plusieurs positions simultanées<sup>2</sup>. Cette instabilité de la position d'énonciation et d'autorité dans la pratique de la maxime parodique est un des aspects de la « modernité » de la *Saison*, modernité qu'on pourrait rapprocher sur ce point de celle qui se déploie, avec tout autant d'énergie et de violence, dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse. Pour ne prendre que deux exemples, tous deux tirés de la sixième section de « Mauvais sang » : « La richesse a toujours été bien public » (R, 251) ; « La nature n'est qu'un spectacle de bonté » (*id.*). Cette pratique de la maxime défait le sujet de l'énonciation et entraîne la mise à mal non d'une idée reçue ou d'une idéologie, mais de toute idéologie en général.

Cette mise à mal prend la forme d'un clivage, d'une ironie opérant par disjonction. Pour cette raison, lorsque le sujet lyrique de « Mauvais sang » s'interroge « Mais ! qui a fait ma langue

---

<sup>1</sup> J. Fréret, *L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust*, Paris, Janin, 1946, p. 127 ; voir aussi p. 128. C'est ce que L. Forestier a analysé à l'aide du concept d'« ambivalence » (« Rimbaud et l'ambivalence », in M. Eigeldinger, éd., *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 45-60).

<sup>2</sup> H. Wetzel, « Les "points d'ironie" dans *Une saison en enfer*, in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer*, op. cit. (pp. 117-126), p. 124. Le problème du dialogisme dans *Une saison en enfer* est très bien posé dans cet article de H. Wetzel, qui montre comment l'ironie post-romantique qui scinde l'énonciation conduit à un véritable éclatement du locuteur (sur les enjeux de l'ironie dialogique post-romantique chez Rimbaud, voir également M. Murat, « La "puissance d'ironie" de Rimbaud », in O. Bivort, éd., *Rimbaud poéticien*, op. cit., pp. 105-118). P. Brunel, dans son édition de la *Saison*, parle à ce propos – en reprenant une expression de Barthes – de « décentrement du sujet » du discours (*Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 56). Sur le dialogisme de la *Saison*, voir aussi l'approche lacanienne et bakhtinienne d'A. Paliyenko, *Mis-reading the Creative Impulse. The Poetic Subject in Rimbaud and Claudel, Restaged*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois U. P., 1997, pp. 49 sq. et 54-57.

perfide tellement qu'elle ait guidé et sauvegardé jusqu'ici ma paresse ? » (première section : R, 247), il faut entendre dans cet adjectif « perfide » l'idée d'une parole double, qui mêle les contraires. Le modèle de cette langue pourrait être celle, duplice, du *serpent* : la langue « perfide » est d'abord une langue *bifide*, qui à tout moment nie ce qu'elle affirme et affirme ce qu'elle nie. « Le démon tirait la langue en leur langue ; et riait ou niait » (paraphrase de l'évangile de Jean, R, 241). C'est là le cœur de la rhétorique satanique de la *Saison* : la langue du sujet lyrique est une langue fourchue. L'écriture « perfide » est une pratique littéralement diabolique – si l'on entend dans *diabolus* celui qui « désunit » – de la bifurcation.

## II. B. *Écriture hystérique et monologue*

L'hystérie ! Pourquoi ce mystère  
physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf  
d'une œuvre littéraire ?

(Charles Baudelaire)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert » (1857), in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 83.

## II. B. 1. De la manie à l'hystérie : Laforgue et la « logique insensée » du poème monologué

Un pas lointain qui se perd. Un fiacre  
sommolent. Un ivrogne qui fait des  
monologues.

(Jules Laforgue, « Tristesse de réverbère »)<sup>1</sup>

Habillez de bizarrerie, de fantaisie, de naïvetés  
grosses comme des maisons l'idée fondée sur  
la raison et l'observation (...) C'est un  
mélange de (...) niaiserie baroque et de  
logique insensée qu'il faut mettre dans [un]  
monologue.

(Coquelin Cadet)<sup>2</sup>

On a vu au chapitre précédent que manie et hystérie étaient apparentées par leur caractère spectaculaire et chorégraphique, entre organisation rythmique et gesticulation chaotique. Or elles sont également liées en tant que toutes deux altèrent la parole, plus précisément la chaîne du discours, en la faisant tressauter, en y introduisant une discontinuité qui la dissout : Pierre Janet note

---

<sup>1</sup> « Tristesse de réverbère », *La Vie moderne*, 1881 (« Je suis un réverbère qui s'ennuie. Oh ! vous devez m'avoir remarqué. Vous savez ? à l'angle des rues Mouffetard et du Pot-de-fer ») : L, I, 245.

<sup>2</sup> C. et E. Coquelin, *L'art de dire le monologue*, Paris, Ollendorff, 1884, p. 84.



à propos des discours hystériques que les patientes emploient « le langage télégraphique des maniaques dont parlent M. Falret et M. Magnan »<sup>1</sup>. En effet, les délires de l'hystérique<sup>2</sup> en commun avec les éruptions verbales du maniaque de procéder par suppression des liens logiques, coqs-à-l'âne (comme le fameux syndrome de Ganser, cité comme modèle poétique par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*), altération de la structure du discours. L'hystérique produit de longs discours troués, sans suite apparente, discours qui s'interrompent et se relancent sans cesse.

À la discontinuité maniaque de la syntaxe cependant, l'hystérie apporte, du côté de l'énonciation, un supplément de théâtralité. Si le maniaque joue, l'hystérique surjoue, impose un excès de jeu, de corps et de présence. À la limite, on pourrait dire que le maniaque serait satisfait s'il pouvait déployer son flot de mots pour lui seul : en effet, même lorsqu'il impose ses facéties gesticulatoires et ses discours impossibles à des interlocuteurs plus ou moins captifs (« Moi » dans *Le Neveu de Rameau*, Colombinette et sa famille dans *Pierrot fumiste*, le lecteur du livre dans « Nuit de l'enfer »), il est tellement pris dans le cercle de sa propre toute-puissance que les spectateurs de son délire ne viennent jamais que *de surcroît*. L'hystérie, au contraire, est fondamentalement et par essence théâtrale. L'hystérique construit toujours son petit théâtre, l'emmène partout, le reconstruit sans cesse : « Quand elle a visité l'hospice, elle a demandé *qu'on l'enferme dans l'une des salles*, et là, dit-on, *elle a mimé une scène de furie et d'exaspération mentale (...)* », écrit un journaliste en 1887<sup>3</sup>. De même la langue hystérique est-elle une langue hyper-théâtralisée : pour Anatole Claveau, l'hystérie dans le langage – que le critique appelle l'« hystérie stylique » – se manifeste avant tout par une théâtralisation outrancière, une enflure cabotine de la phrase. Claveau stigmatise ainsi dans *La langue nouvelle* ce qu'il appelle la « parade » du style<sup>4</sup>. Ce qui est pointé du doigt avec ce mot de « parade », c'est le caractère

---

<sup>1</sup> P. Janet, *L'état mental des hystériques*, Paris, Rueff, t. II, *Les accidents mentaux*, 1894, p. 237.

<sup>2</sup> Sur les rapports entre hystérie et psychose, et le problème du délire dans l'hystérie, voir en particulier J.-C. Maleval, *Folies hystériques et psychoses dissociatives*, Paris, Payot, 1981 et K. Libbrecht, *Les délires de l'hystérique : une approche historique*, trad. D. Faugeras, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2001.

<sup>3</sup> H. Lavedan, « Paris le Matin », in *Paris illustré*, 24 janv. 1887, cité in R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2001), trad. par l'auteure, Rennes, P. U. R., 2013, p. 52. D'une autre hystérique, Janet note qu'après sa crise, elle salue les médecins telle une comédienne : « Elle a été chanteuse dans un café-concert et elle se croit probablement sur les planches, car elle nous chante de petits airs fort drôles » (*L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889, p. 50).

<sup>4</sup> A. Claveau, *La langue nouvelle*, *op. cit.*, p. 29. L'hystérie serait liée à une sur-individuation dont la conséquence est la destruction de la langue, bien commun. Pour de nombreux critiques de l'époque, il s'agit là d'une pathologie – « hystérie stylique » dit Anatole Claveau (*La langue nouvelle*, *op. cit.*, p. VI). Voir à ce propos J.-L. Cabanès, « L'écriture artiste : écarts et maladies », in S. Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Champion, 2000, pp. 367-393. Lemaître parle quant à lui de l'« effort un peu maladif [des frères Goncourt] pour se faire une langue » (*Les contemporains*, III<sup>e</sup> série, Paris, 1894, pp. 72-73). Ce datif, « se faire une langue », a pour nous des

inacceptable d'une écriture qui refuse de s'effacer, qui s'interpose sans cesse et fait de cette interposition un usage constamment outré : prose qui « s'affuble », insupportable « costume »<sup>1</sup>.

Par son monopole de la parole et son inflation constante, la parole hystérique tend toujours au monologue. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la catégorie de monologue est fréquemment associée à la folie. Ainsi en particulier dans le métadiscours sur le monologue de cabaret : on lit dans le journal *L'Illustration*, en 1881 que « le monologue est à l'esprit ce que le saut de carpe d'un clown est à la gymnastique hygiénique. (...) On se demande si tant d'excentricité ne pousse pas plus avant les bonnes gens sur le grand chemin de Charenton »<sup>2</sup>. Les frères Coquelin relient le genre monologue à une certaine « logique insensée »<sup>3</sup>, à la folie, et plus précisément à l'hystérie, évoquant dans *L'art de dire le monologue* un art des « soubresauts » et du « fou-rire »<sup>4</sup>. De même dans « Salomé » de Laforgue, les trois clowns hartmanniens (la Volonté, l'Idée et l'Inconscient) proposent un numéro de cabaret qui obtient « un succès de fou rire » (L, II, 441) : tout rire est toujours en quelque manière « fou-rire » – Spencer, que Laforgue avait lu, expliquait justement dans *The Physiology of Laughter* en 1865 qu'il n'y avait pas de différence physiologique entre le rire intellectuel et le fou-rire irréprouvable. Baudelaire notait déjà que : « le rire est généralement l'apanage des fous »<sup>5</sup>. Le rire a toujours quelque chose du rire de l'hystérique. Ludovic Dugas écrit quelques années plus tard, dans *La psychologie du rire* : « Les poumons crachent des spasmes (...) en cris stridents. Mais quelle est cette maladie, ce cas d'épilepsie, (...) [c]es nerfs détraqués ? C'est le Rire ». Ce dernier est donc en tant que tel une forme de folie ; c'est de plus une folie contagieuse : « involontaire, irrésistible », le rire est « contagieux [et] se propage comme le bâillement, par l'action réflexe »<sup>6</sup>.

---

résonances rimbaldiennes (« ... je travaille à me faire voyant ») : l'expression de Lemaître fonctionne comme la contamination de deux formules rimbaldiennes, *se faire voyant* et *trouver une langue*.

<sup>1</sup> *Ibid.* Sur cette rhétorique de l'hystérie, et la question du « style hystérique » au XIX<sup>e</sup> siècle, voir à propos du naturalisme L. Kheyar Stibler, « Réflexions autour de l'« hystérie stylique » dans les années 1880 », in *Les cahiers naturalistes*, n° 86, septembre 2012, pp. 115-128. À propos de l'écriture de « Mauvais sang », en particulier des brouillons qui nous sont parvenus, A. Guyaux écrit que « le narrateur parle (...) d'autant mieux qu'il est acteur de son propre jeu, qu'il se met en représentation. Il raconte et il joue. Il est dans son petit théâtre hystérique » (*Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1991, p. 22).

<sup>2</sup> Cité par L. Abélès, « La froide fantaisie du monologue », in *Humoresques*, n° 10 (« L'humour graphique fin de siècle »), 1999 (pp. 67-80), p. 72.

<sup>3</sup> Ernest Coquelin (dit Coquelin cadet), *L'art de dire le monologue*, *op. cit.*, p. 84. Voir les sous-titres pseudo-génériques donnés à leurs monologues par les écrivains de monologues fumistes : « Insanité », « Folie-monologue », « opéra folie », « comédie folie » etc. : cités par F. Dubor, in *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, P. U. R., 2004, pp. 290-291.

<sup>4</sup> *L'art de dire le monologue*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>5</sup> C. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, II, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 527.

<sup>6</sup> L. Dugas, *La psychologie du rire*, Paris, Alcan, 1902, respectivement pp. 122, 24 et 36 ; cité in R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, pp. 40-41.

Cela explique le rapport de ces monologues modernes à la folie et à la maladie nerveuse : C.

Coquelin explique que le monologue moderne est

Une espèce de vaudeville à un personnage, mêlé de fantaisie et de satire, avec un peu d'énormité, comme dans la fable rabelaisienne, mais d'un tour moderne, qui, précisément dans ce qu'il a de détraqué, correspond à l'état de nos nerfs<sup>1</sup>.

Et E. Coquelin précise de son côté :

La chansonnette était d'un comique tranquille (...); le picrate américain qui est caché dans le monologue, sa *furia*, son imprévu, ses déhanchements et ses soubresauts répondent absolument aux besoins de notre époque<sup>2</sup>.

Ces « déhanchements » sont bien ceux du corps hystérique lui-même<sup>3</sup>, avec ses poses paradoxales, ses « attitudes illogiques » (Charcot, P. Richer), sa démarche claudicante. Le public, lit-on dans le livre des frères Coquelin, veut aujourd'hui « des œuvres (...) d'une gaieté (...) nerveuse, (...) saccadée, folle, si vous voulez »<sup>4</sup>. Dans *Le monologue moderne*, en 1881, on lit qu'un bon monologue est « plein de heurts et de soubresauts inattendus »<sup>5</sup> : dans la liberté de forme et de ton qu'ils impliquent, ces « heurts et soubresauts » sont une version fin de siècle des « sauts et (...) gambades » de l'« essai » montaignien, mais infléchie du côté du soliloque et de l'insenséisme hystérique. Les hystériques déploient en effet des « culbutes », des « sauts de carpes », etc. « particulièrement acrobatiques »<sup>6</sup>.

Françoise Dubor a montré comment le monologue fin de siècle se fait volontiers soliloque<sup>7</sup> : même lorsqu'un interlocuteur est présent, il s'efface, se réduit à une figure muette condamnée à *subir* la parole monologuée. Un soliloque est par définition un discours proféré devant un auditoire : théâtralité fondamentale, hystérie du soliloque. Souvent, chez Laforgue, c'est le poème lui-même qui prend la forme d'un soliloque, faisant entendre une parole à la fois adressée et solitaire, parole vide, mais abondante et protéiforme – comme l'annonce de manière métapoétique « Au large » :

Au-delà des cris choisis des époques,  
Au-delà des sens, des larmes, des vierges,  
Voilà quel astre indiscutable émerge  
Voilà l'immortel et seul soliloque<sup>8</sup> !

---

<sup>1</sup> *L'art de dire le monologue*, op. cit., p. 75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>3</sup> Voir à nouveau R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot*, op. cit., ch. III (sur le « corps déchaîné », l'hystérie au cabaret et la « gestuelle épileptique »).

<sup>4</sup> *L'art de dire le monologue*, op. cit., p. 86.

<sup>5</sup> E. Coquelin, *Le monologue moderne*, Paris, Ollendorff, 1881, p. 25.

<sup>6</sup> P. Richer, *L'art et la médecine*, Paris, Gaultier, Magnier et Cie, s. d. [1902], p. 149.

<sup>7</sup> F. Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire*, op. cit., p. 202. Dans *L'art de dire le monologue*, Ernest Coquelin parle à propos du monologue moderne de « soliloque comique » (op. cit., p. 84).

<sup>8</sup> L, II, 76 (nous soulignons).

Le *soliloque* devient *locution* dans les « Locutions des Pierrots » (L, II, 89-97), mais c'est toujours une même parole, en apparence adressée, mais en réalité de plus en plus intransitive. Dans « Pierrot. Scène courte mais typique » (qui se termine par la didascalie shakespearienne « *Exit.* ») et dans « Pierrot. On a des principes », la parole se théâtralise. Ces deux poèmes sont à leur manière des versions nouvelles du *Pierrot sceptique* de Huysmans et Hennique (1881)<sup>1</sup>, en même temps que des monologues modernes sous forme de poèmes hystériques en mineur. Daniel Grojnowski a insisté sur l'influence du cabaret sur la polyphonie des *Complaintes* ; la scène du recueil est « traversée par une farandole de personnages qui, le plus souvent, parlent à la première personne » et semblent venus tout droit d'un café-concert parisien<sup>2</sup>. Henri Scepi a proposé de penser le poème laforguien comme un « poème-monologue »<sup>3</sup>, forme en quelque sorte médiane où le dire se tend vers une oralité théâtralisée et rhapsodique. Si, par cette dislocation des formes et ces trous qu'il fore dans le discours, le monologue s'apparente à l'hystérie, symétriquement l'hystérie est intrinsèquement liée à l'idée de monologue, non seulement dans le cabaret – comme Rae Beth Gordon l'a montré<sup>4</sup> – mais également dans la poésie. Le poème-monologue est le poème du sujet hystérique. La « Complainte des journées », sous-titrée « monologue, s. v. p. » et non reprise dans le volume des *Complaintes*, en est un bon exemple, avec sa mise en scène du narrateur-sujet lyrique en malade<sup>5</sup>, sa répétition désespérée d'un refrain prosaïque (« *Et je n'étais pas le seul !* ») martelé sept fois tel le tic d'un narrateur de Charles Cros, et son finale à la fois résigné et « furieux » :

Enfin, dévêtu, je me suis, acte peu subtil  
Réintégré entre mes draps. – Que de choses ! j'y rêve....  
Pourtant l'Humanité ne peut se mettre en grève  
N'est-ce pas ? Alors, quoi ? quoi ? rien (*furioso*) – Ainsi soit-il. (L, I, 630)

<sup>1</sup> Sur le rapport entre Laforgue et ce *Pierrot sceptique*, voir H. Scepi, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>2</sup> D. Grojnowski, « Laforgue et le “monde changeant des phénomènes” », *Modernités*, n° 8 (« Le sujet lyrique en question »), Bordeaux, 1996 (pp. 129-143), p. 133. D. Grojnowski souligne le fait que « le modèle dont s'inspire Laforgue est celui du cabaret » ; il a en effet « fréquenté les Hydropathes et, exilé à Berlin, il vit dans la nostalgie des soirées auxquelles il ne peut assister au Chat Noir » (*id.*).

<sup>3</sup> H. Scepi, « Jules Laforgue et le poème monologue », *art. cit.*, pp. 155-168. Sur les rapports entre poème et monologue chez Laforgue, voir aussi trois articles de D. Grojnowski : « Poétique des complaintes », in *Revue des sciences humaines*, n° 178, Lille, 1980 (pp. 15-37), pp. 22 *sqq.* ; « Le monologue intérieur de Laforgue à T. S. Eliot », in *Détours d'écriture*, n° 15, 1991, repris dans *Les voix de la Complainte*, *op. cit.*, pp. 65-70 et « Oralité : paroles et poème », in *ibid.* (pp. 35-50), pp. 36-37. – Plus largement, sur le monologue chez Laforgue, voir A. Holmes, *Laforgue and Poetic Innovation*, Oxford, Oxford U. P., 1993, ch. VI à X ; F. Scarfe, « Eliot and Nineteenth Century France », in G. Martin (éd.), *Eliot in Perspective*, Londres, 1970 ; E. Howe, *Stages of Self. The Dramatic Monologues of Laforgue, Mallarmé and Valéry*, Ohio U. P., 1990 ; et D. Grojnowski, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », in *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1996, pp. 85-98.

<sup>4</sup> Voir R. B. Gordon, « Le café-conc' et l'hystérie », in *Romantisme*, n° 64 (« Raison, dérision, Laforgue »), 1989, pp. 53-67, et *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Voir à ce propos notre chapitre 6.

Au seuil du texte, le personnage-comédien « arrive, reste une minute profondément absorbé, tire un flacon de sels de son chapeau claqué, l’hume convulsivement à sept reprises, puis commence (...) ». Il est impossible pour le spectateur ou le lecteur de déterminer avec certitude si la respiration des sels est ici curative – il s’agit évidemment d’une référence à la médication de l’hystérie, et plus largement de toutes les « vapeurs » auxquelles les femmes étaient réputées être en proie –, ou s’il s’agit plutôt d’une intoxication initiale lançant le long soliloque.

Certains textes de Laforgue mettent en jeu, à travers la catégorie para-générique du monologue, une véritable rhétorique de l’hystérie. Les poèmes-monologues sont marqués par l’illogisme, les exclamations, les brisures : une parole attaquée par la suspension et l’entropie. « Je ne puis quitter ce ton : que d’échos », lit-on dans « L’hiver qui vient » (vers 61 : L, II, 298) : la parole est vouée non seulement à la répétition mais aux mouvements compulsifs du corps et de l’inconscient. Le poème comme monologue fait du texte un équivalent verbal des tics, grimaces, mouvements saccadés de marionnettes et autres déplacements en zigzags des patients hystériques. Les « tics », aussi bien verbaux que physiques, constituent également la matière de nombreux monologues de cabaret, ainsi chez Charles Cros (« L’obsession »), Henri de Noussanne (« Le tic »)<sup>1</sup> ou Félix Galipaux (« Un monsieur qui a un tic »)<sup>2</sup>.

Dans la « Salomé » des *Moralités légendaires*, Laforgue a remplacé la célèbre danse de l’Ancien Testament par un discours que la jeune fille adresse aux invités d’Hérode, devenu Émeraude Archétypas. Salomé n’est plus une danseuse mais une « vocératrice »<sup>3</sup>. Son discours est une variation sur le genre du monologue moderne. En effet, le palais d’Hérode se transforme peu à peu en une sorte de cabaret<sup>4</sup>, voire de music-hall<sup>5</sup> : la scène de l’Alcazar (c’était aussi le nom d’un établissement du Faubourg Poissonnière), avec son atmosphère de café-concert Second Empire à décoration mauresque, voit défiler différents numéros plus ou moins absurdes. Le narrateur insiste, par l’anaphore, sur la structure sérielle de cette étrange *théorie* (le texte parle de « procession ») de numéros : « Puis une procession de costumes (...) Puis les intermèdes horizontaux (...) Puis les clowns musiciens (...) Puis des virtuoses du trapèze-volant » (L, II, 441). Au sein de cet ensemble

---

<sup>1</sup> 1895.

<sup>2</sup> 1905, écrit avec Charles Samson, et plus tard adapté au cinéma par Albert Capellani (1911).

<sup>3</sup> Voir notamment l’article de Mireille Dottin, « La danseuse bavarde (À propos de la *Salomé* de Jules Laforgue) », in *Mélanges offerts à M. le Professeur André Monchoux*, numéro spécial de *Littératures*, Annales de l’Université de Toulouse, t. XIV, 1979, pp. 283-294.

<sup>4</sup> Voir les précisions de l’édition Grojnowski-Scepi, p. 240, n. 20.

<sup>5</sup> Le music-hall anglais influence de plus en plus les établissements parisiens dans le dernier quart du siècle, ainsi que l’ont montré différents historiens dont R. B. Gordon résume les apports (*De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 82). Voir également J.-C. Lebensztein, *Chahut*, Paris, Hazan, 1989.

de petites performances, la harangue de Salomé est bien un monologue de cabaret, lancé comme il se doit depuis la posture de la parabase : « Et elle vint se poser, en face, sur l'estrade *devant le rideau tiré* de l'Alcazar » (L, II, 442, nous soulignons). Ce monologue s'apparente aussi au délire hystérique : commençant par un « petit rire toussotant » (rire et toux sont tous deux considérés comme des symptômes hystériques, chez Charcot, Janet ou Lasègue notamment, et plus tard chez Breuer<sup>1</sup>), la jeune fille donne un soliloque composite qui n'est autre qu'un collage, halluciné et délirant, de souvenirs de Hartmann<sup>2</sup>, de Spinoza, de Lavoisier, de Darwin ou de Molière, mêlés à des jeux de mots, altérations de citations célèbres, coqs-à-l'âne, associations absurdes :

Oui, théosophes hydrocéphales, comme douces volatiles du peuple, tous groupes quelconques de phénomènes sans garantie du gouvernement d'au-delà, redevenez des êtres atteints d'incurie, broutez-moi, au jour le jour, de saisons en saisons, ces Deltas sans sphinx, dont les angles égalent quand même deux droits. (...) L'Inconscient *farà da se*.

Et vous, fatals Jourdain, Ganges baptismaux, courants sidéraux insubmersibles, cosmogonies de Maman ! lavez-nous, à l'entrée, de la tache plus ou moins originelle du Systématique ; que nous soyons d'avance mâchés en charpie pour la Grande Vertu Curative (disons palliative) qui raccommode les accrocs des prairies, des épidermes, etc. – *Quia est in ea virtus dormitiva*. (L, II, 444)

Le tout compose une rhapsodie étrange, que décrirait bien une expression employée par le narrateur quelques paragraphes plus loin : « fugue sans rapport » (L, II, 444). La tirade de Salomé fait en particulier songer aux monologues de la voyante dans le court récit de Charles Cros portant le titre – desnosien, ou michaldien – de « L'évocation des endormis »<sup>3</sup>. Ces passages monologués parodient ou plutôt font délirer le discours savant : la médium de la rue Beaubourg produit notamment, de son « écriture automatique »<sup>4</sup>, des phrases telles que : « Les prodromes et le pronostic de cette diathèse ont été rapprochés à juste titre de l'éléphantiasis sub-aigu qui décimait

<sup>1</sup> Sur le rire et la toux hystériques, voir Janet, *L'état mental des hystériques*, op. cit., t. I, 1892, p. 92 : « Une des malades que nous avons étudiées, Mich., présentait un bel exemple de ce spasme, qui nous semble pouvoir être rangé parmi les tics. Pendant plus de six mois, elle a toussé toute la journée, elle ne s'interrompait que la nuit dans le sommeil le plus profond ; sa toux est d'une régularité merveilleuse (...) Le hoquet, le rire, le sanglot sont trop connus pour que j'en rapporte des exemples ». Sur le rire, voir aussi É. Deschamps, *Le rire hystérique*, thèse de médecine, Bordeaux, 1905 et B. Hart, « The Hysterical Laughter », *The British Journal of Psychiatry*, vol. LIII, n° 221, avril 1907, pp. 411-412. Sur la toux, voir également C. Lasègue, « De la toux hystérique », in *Études médicales du Professeur Charles Lasègue*, Paris, Asselin, t. II, 1884, pp. 1-24, et dans les *Études sur l'hystérie* de Freud et Breuer, le cas Anna O (Bertha Pappenheim). La Dora des *Cinq psychanalyses* (« Fragment d'une analyse d'hystérie ») souffre elle aussi de quintes de toux, qui durent parfois plusieurs semaines.

<sup>2</sup> Sur cet aspect, voir P. Bonnefils, « Entre Hartmann et Schopenhauer : le monologue de Salomé », in *Lendemain*, n° 49, 1988, pp. 57-69 et M. Guy, « Construction auto- et intertextuelle du vocéro dans "Salomé" de Jules Laforgue », in *Romantisme*, n° 163, 2014, pp. 101-114.

<sup>3</sup> Monologue publié pour la première fois dans la revue « hydropathe » *Tout-Paris*, n° 12, 13 juin 1880. H. Scepi et D. Grojnowski citent ce texte à propos de « Salomé » : *Moralités légendaires*, éd. cit., p. 291.

<sup>4</sup> Nous utilisons à dessein cette expression ici, qui n'est nullement anachronique dans la mesure où elle n'a pas été inventée par les surréalistes mais par Pierre Janet, à propos de certains de ses patients hystériques.

aux âges paléolithiques les formateurs de *Kjoekkenmoeddinger* ou débris de cuisine ». Cette écriture faisant sortir de ses gonds le discours scientifique semble annoncer la célèbre tirade de Lucky dans *En attendant Godot* :

Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa (...) ... on ne sait pourquoi bref enfin peu importe les faits sont là et considérant d'autre part ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave qu'à la lumière la lumière des expériences en cours de Steinweg et Petermann<sup>1</sup> (...).

Lucky, dans sa vocifération délirante – la dernière didascalie de la tirade indique « Lucky pousse encore quelques vociférations » –, est un lointain descendant de la « petite vocératrice » laforguienne.

Or, l'effet sur le public du monologue de Salomé relève également de la pathologie : « L'assistance *intoxiquée* s'essuyait les tempes » (L, II, 445). Jean Lorrain parlait à propos de l'influence des spectacles de café-concert sur la Belle Époque parisienne de « ville *empoisonnée* ». Rae Beth Gordon remarque que « la répétition des mouvements nerveux, convulsifs et mécaniques [des artistes de café-concert] produisait chez les spectateurs un état qu'on peut qualifier de simulacre de pathologie et qui mériterait le nom de quasi pathologique »<sup>2</sup>. Ici ce sont les convulsions du discours lui-même qui abasourdissent l'assistance. « Un silence d'ineffable confusion passa » (L, II, 445) : le monologue de Salomé laisse lui aussi le public littéralement *stupide*, c'est-à-dire en état de mutisme et de « stupeur » – notion liée à l'imbécillité. L'historienne américaine rappelle que la *stupor*, qui est également l'état conclusif des crises d'épilepsie, est une catégorie mobilisée dans la description des réactions du public au café-conc' : ainsi, à propos de la chanteuse Polaire, dont on supposait qu'elle provoquait dans l'assistance une quasi-crise d'hystérie – « La salle, figée de stupeur, oublie d'applaudir », note Jean Lorrain<sup>3</sup>. Louis Veuillot, dans *Les Odeurs de Paris*, décrit le public des cafés-concerts du Second Empire comme de véritables magnétisés, recherchant dans ces spectacles une décharge électrique ou épileptique : « La physionomie générale de l'auditoire est une sorte de *torpeur troublée*. Ces gens-là ne vivent plus que de secousses ; et la plus grande raison du succès de certains "artistes", c'est qu'ils donnent une secousse plus forte. Elle passe vite, *l'habitué retombe dans sa torpeur* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 37.

<sup>2</sup> R. B. Gordon, *op. cit.*, p. 113.

<sup>3</sup> J. Lorrain, *La Ville empoisonnée. Pall-Mall Paris* (1936), cité par R. B. Gordon, *op. cit.*, p. 120.

<sup>4</sup> L. Veuillot, *Les Odeurs de Paris* (1867), cité par R. B. Gordon, *op. cit.*, p. 77 (nous soulignons, R. L.-G.).

Salomé est donc à la fois une figuration du poète – elle tient une lyre (une « petite lyre noire » au lieu de la harpe d'Hérodiade dans le conte de Flaubert), attribut d'Orphée – *et* un personnage d'hystérique, dont elle imite jusqu'au déhanchement étrange : « délicatement campée sur le pied droit, *la hanche remontée*, l'autre jambe infléchie en retard » (L, II, 443, nous soulignons). À l'époque de Laforgue, certains artistes de cabaret en faisaient de même, s'inspirant directement de la démarche heurtée et saccadée des patientes de la Salpêtrière – comme plus tard Sarah Bernhardt ou certains comédiens du cinéma muet<sup>1</sup>. À propos des œuvres de Degas représentant des danseuses de café-concert, Huysmans parle de chanteuses « *se déhanchant* et beuglant dans ces *ineptes convulsions* qui ont procuré une quasi-célébrité à cette poupée épileptique, La Bécat »<sup>2</sup>. Émilie Bécat fut en 1875 la créatrice du genre de la Chanteuse épileptique : Salomé, avec sa petite lyre, sa posture contorsionnée et sa tirade incompréhensible, s'inscrirait dans ce genre alors en vogue, genre parent de celui du Comique idiot.

## II. B. 2. Rimbaud et le monologue hystérique

À moi.

(Arthur Rimbaud, « Délires, II »)

---

<sup>1</sup> Voir à nouveau l'ouvrage de R. B. Gordon, *op. cit.*

<sup>2</sup> J.-K. Huysmans, « L'Exposition des Indépendants en 1881 », in *Écrits sur l'art (L'art moderne, Certains, Trois primitifs)*, éd. J. Picon, Paris, GF-Flammarion, 2008 (pp. 199-220), p. 199, nous soulignons.



## II. B. 2. a. Le genre « Délire » et la poésie comme numéro

C'était, sur la scène de l'Alcazar :  
La jeune fille serpent, fluette, visqueusement  
écaillée de bleu, de vert, de jaune, la poitrine  
et le ventre rose tendre (...)  
Puis une procession de costumes  
sacramentellement inédits, symbolisant chacun  
un désir humain. Quel raffinement !  
Puis des intermèdes d'horizontaux cyclones de  
fleurs électrisées, une trombe horizontale de  
bouquets hors d'eux-mêmes !...  
Puis des clowns musiciens (...)  
Puis des virtuoses du trapèze volant, aux  
ellipses presque sidérales !... (...)  
Et ce fut clos par une théorie de tableaux  
vivants...

(Jules Laforgue, « Salomé », *Moralités  
légendaires*)

Comme on l'a vu, le texte d'*Une saison en enfer* est placé sous le signe de la « folie », mot qu'on trouve à plusieurs reprises dès le prologue sans titre et « Mauvais sang ». Les deux sections centrales sont étiquetées comme des « délires », la seconde se présentant explicitement comme l'« histoire » d'une « folie ». L'écriture comme telle a donc partie liée à la folie, et le délire, en tant qu'émergence de la folie dans le discours, est une des étapes de l'aventure lyrique que trace la *Saison*. Or, les deux « Délires » sont aussi des textes fortement théâtralisés, ainsi que l'indique

l'énoncé averbal sur lequel s'ouvre « Délires, II » : « À moi ». Cette indication apparaît comme une didascalie, distribuant les tours de parole – « Écoutons maintenant... », « À moi... » – au sein d'un texte qui se fait véritable scène. À la manière d'un comédien de cabaret, la Vierge folle récite sa longue litanie, revenant sans cesse à elle-même, notamment par le martèlement du pronom de première personne, à travers les occurrences de rythme ternaire (« Je suis perdue. Je suis soûle. Je suis impure », « Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur » : R, 259), avant de quitter la scène, sous le commentaire ironique de l'autre monologueur, qui s'apprête à prendre lui-même la parole : « Drôle de ménage ! » (R, 262). De même, « Délires, II » est écrit comme un monologue narratif, débutant par une didascalie – « À moi. L'histoire d'une de mes folies » (R, 263) – et développant ensuite une forme d'autobiographie qu'entrecoupent des textes en vers. Ces poèmes intégrés à la prose monologuée apparaissent ainsi, vus sous cet angle, comme des pièces récitées, adressées au public par le comédien disant sa partie, prose au passé et brefs morceaux de poésie venant ponctuer le discours dans une structure proprement *numérotée*, au sens où l'on parle à propos de l'opéra pré-wagnérien de musique numérotée. Cette expression désigne le fait qu'un opéra peut être divisé en « numéros », qui sont autant de morceaux séparables, marqués par l'alternance de récitatifs et d'airs. Yoshikazu Nakaji, dans une analyse célèbre de « Délires, II », a proposé de penser sur un modèle opératique l'alternance de la narration en prose avec l'anthologie discontinue de poèmes de 1872-1873 dans cette section de la *Saison*<sup>1</sup>. L'hypothèse est d'autant plus convaincante que, ainsi qu'on l'a vu, le locuteur affirme lui-même au cours de son autobiographie poétique : « Je devins un opéra fabuleux ». On pourrait également, cependant, penser cette structure discontinue et ces allers-retours entre les vers et leur commentaire comme une revue de cabaret. L'alternance de la prose et des vers ne serait pas seulement à comprendre dans une perspective opératique : cette organisation, tout autant qu'aux récitatifs et airs « numérotés » de l'histoire de l'opéra, renverrait à un autre sens du terme de « numéro » – les numéros du cirque ou du café-concert. Le narrateur cabotin, qui fait son numéro, occupe toutes les places : la voix qui au seuil de ce texte-performance affirme « À moi » apparaît dès lors comme appartenant à la fois au présentateur du cabaret – le patron de l'établissement, ou tout simplement le bonimenteur payé pour annoncer le prochain numéro – *et* au comédien lui-même, dont le monologue a déjà commencé. Le comédien s'annonce lui-même, s'auto-présente par le procédé de la parabase dont nous avons parlé. Une *aria* d'opéra a toujours une dimension artificielle (quoique cette artificialité soit tempérée par le fait qu'il s'agisse d'une

<sup>1</sup> Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, « Lecture d'un livret d'opéra intitulé "Alchimie du verbe" », pp. 155-174.

convention du genre) : par sa dimension séparable, attendue, préparée, l'air est un équivalent musical de la *scène à faire*. Mais du côté du cabaret, cette séparabilité et cette artificialité sont au contraire mises en avant, par le bonimenteur en particulier qui insiste sur la dimension sérielle et découpée du spectacle.

Les sept poèmes intégrés fonctionnent en ce sens comme des numéros de cabaret. Ils en comportent en effet les différentes caractéristiques constitutives : séparation, autonomie relative, sérialité, oralité. On peut comprendre de la même manière certains commentaires qui entourent ces parties en vers : avant même d'être métaboétiques, ce sont des commentaires métadiscursifs destinés à introduire la récitation – « Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances : [...] » (R, 265). On remarque dans l'édition originale de la *Saison* l'alternance de paragraphes justifiés pour la prose et de larges marges autour des vers brefs, le changement de police d'écriture (les vers sont imprimés en romains comme les parties en prose, mais dans des caractères plus petits), les lignes de séparation entre les poèmes ainsi que (dans certains cas) entre poèmes et prose : toutes ces caractéristiques font de la page, jusque dans sa typographie, une sorte de partition. « Délires, II » apparaît dès lors comme un ensemble d'indications scéniques pour un spectacle à la fois suivi et haché, variant les tons et les registres, tous indiqués à même le texte comme pour guider le récitant : du « sombre » – « Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, (...) dans les plus *sombres* villes » (R, 268<sup>1</sup>) – au « bouffon » – « De joie, je prenais une expression *bouffonne* et égarée au possible » (R, 267).

Placé à deux reprises en position de titre, le mot de « Délire » fonctionne comme une indication générique<sup>2</sup>. Ces deux textes, affirment leur titre, n'appartiennent pas seulement au genre confession (« Écoutons maintenant la confession d'un compagnon d'enfer »), ils ne sont pas exactement des poèmes, ni même des poèmes en prose, ni n'entrent tout à fait dans aucun genre institué, mais sont étiquetés « délires ». Or précisément, un tel « genre » n'existant pas avant ou en dehors de ces textes, il s'invente avec eux, et jouit d'une totale liberté formelle<sup>3</sup>. D'un point de vue pragmatique et générique, la forme dont se rapprocherait le plus ce (pseudo-)genre du « délire » que mettent en avant ces deux sections centrales du livre serait sans doute le monologue – ces deux sections d'*Une saison en enfer* sont à leur manière des monologues modernes avant la lettre, ou des

---

<sup>1</sup> Nous soulignons, ici comme dans la citation suivante.

<sup>2</sup> Sur les enjeux pragmatiques de ce travail sur la généricité à travers les titres, voir ci-dessus notre chapitre 2.

<sup>3</sup> Voir notre chapitre 3.

monologues de bonimenteur. Pierre Brunel rappelle à ce propos, dans son édition de la *Saison*<sup>1</sup> que ces textes de Rimbaud héritent à leur façon des monologues médiévaux, notamment du « monologue de charlatan ». On pourrait ainsi faire une sorte de généalogie du monologue, depuis le monologue de charlatan du Moyen Âge jusqu'au « monologue moderne » : Rimbaud s'inscrirait dans cette tradition, à l'aube de la fin de siècle parisienne et de ses monologues de cabaret. Nous intéressons en particulier le rapport de ce monologue qu'est la *Saison*<sup>2</sup> avec les soliloques des hystériques.

## II. B. 2. b. Délirer, monologuer : la forme-monologue et l'hystérie

... cette pauvre Jeanne qui n'a pas de robe de deuil.... Oh ! cet homme, le misérable... !

(Madame D., patiente de Charcot)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Éd. cit., pp. 262-263 : « *Délires I* se présente comme un monologue dramatique, précédé d'une annonce et suivi d'un commentaire ». Selon P. Brunel, ce serait aussi, en ce sens, une variation sur le monologue de la « fille égarée » (voir p. 263 la citation de *Jérémie*, 31, 22).

<sup>2</sup> Les enjeux rhétoriques de la parole monologuée dans la *Saison* ont été mis en valeur par Dominique Combe : voir *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 71-75.

<sup>3</sup> P. Janet, *L'état mental des hystériques*, t. II, *Les accidents mentaux*, op. cit., p. 65.

On l'a vu, le monologue est la forme (instable) dans laquelle se coule le délire de l'hystérique. « Délires, I – Vierge folle » se présente explicitement comme un échantillon de parole hystérique, au sens médical ; comme son titre et son sous-titre l'indiquent, il s'agit d'une tentative d'écriture délirante, plus précisément d'un épisode hystérique dans le trajet du livre. Il ne s'agit plus d'histrionisme en général, mais bel et bien d'hystérie au sens charcotien : le discours est pris dans un devenir hystérique, et la dimension spécifiquement médicale de ce discours « délirant » apparaît si on observe la littérature de l'époque sur l'hystérie, qu'elle soit due aux aliénistes ou aux neurologues. Tout se passe comme si le discours de la Vierge folle, aussi bien stylistiquement que thématiquement, démarquait celui des hystériques interné(e)s à l'époque<sup>1</sup>. Janet montre dans *L'état mental des hystériques* comment le discours de ces patientes met en jeu une discontinuité radicale, qui rapproche le monologue hystérique du discours maniaque que nous avons étudié :

Aucun effort d'attention pour arrêter une sensation, pour choisir une série d'idées, c'est l'automatisme pur de toutes les images qui se heurtent et s'interrompent réciproquement. « Oh ! ce papier rose, je vais faire une robe à ma poupée, je l'emportais toujours en voyage, Saint-Cloud ne vaut pas le bord de la mer... Oh ! cette ficelle, laissez-moi tirer la mécanique, tiens qu'est-ce que vous avez dans ce bocal, c'est ma tante, Dieu qu'elle est laide... cette dame a l'air de revenir de confesse, vous savez je n'y vais jamais, ... comme il y a des mouches ici, elles ont de grandes ailes avec des diamants dessus, oh ! Maxime il est vif comme un escargot, regardez donc ses cornes, etc., etc. »<sup>2</sup>

Les voltes énonciatives, les changements de ton, les interjections et adresses à différents interlocuteurs rapprochent, d'un point de vue stylistique, ce discours restitué par Janet de celui de la Vierge folle :

« Tu vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je ? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort, à nous, cœurs charitables... » Hélas ! il avait des jours où tous les hommes agissant lui paraissaient les jouets de délires grotesques (...) [R, 262]

Dans le même ouvrage, Janet cite une tirade de Madame D., patiente de Charcot, présentant des crises hystéro-épileptiques et une amnésie hystérique d'origine traumatique :

---

<sup>1</sup> G. Didi-Huberman cite la litanie de la Vierge folle de Rimbaud dans son livre sur l'hystérie (*Inventions de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 148), en la présentant comme une anticipation troublante du type de discours que, quelques années plus tard, Charcot enregistrera dans ses travaux comme typique des patientes hystériques.

<sup>2</sup> P. Janet, *L'état mental des hystériques*, t. II, *Les accidents mentaux*, op. cit., p. 237.

Mon mari, mes pauvres enfants... ! cette pauvre Jeanne qui n'a pas de robe de deuil... Oh ! cet homme, le misérable... ! etc... (...) Oh ! cet homme, le misérable... ! J'aimerais mieux mourir, je me tuerai, ... etc.<sup>1</sup>

Les répétitions allant jusqu'à la litanie rappellent la parole de la Vierge folle, dont tout le discours est en quelque sorte placé sous le signe de cette notation métadiscursive : « faisons cette confiance, quitte à la répéter vingt autres fois » (R, 259). Outre le ressassement, le creusement de la parole par les blancs, les exclamations et les vocatifs, qui marquent les crises de Madame D., caractérisent également la parole hystérique du « compagnon d'enfer » :

Plus tard, je connaîtrai le divin Époux ! Je suis née soumise à Lui. — L'autre peut me battre maintenant !  
« À présent, je suis au fond du monde ! Ô mes amies !... non, pas mes amies...  
Jamais délires ni tortures semblables... Est-ce bête ! (R, 259)

Dans un traité plus tardif, *Les névroses* (1909), Janet rapporte, toujours au discours direct, les propos d'une autre patiente, Joséphine L..., également caractérisés par une rhétorique de l'invective passant par l'insulte et la multiplication des démonstratifs exophoriques (comme chez la Vierge folle : « cet élégant jeune homme [...] Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot [...]. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort, à nous, cœurs charitables... »), qui sont caractéristiques de la parole délirante et peut-être d'une tentative de restitution de l'hallucination :

Ces médecins, quels cochons ! Ils ont encore emporté une pauvre femme pour la couper en morceaux... ! couillons, va, idiots... si jamais je vous obéis, si je prends encore vos sales médicament... ! Je vais me marier, j'aurai de beaux habits... non, j'aime mieux mourir, je ferai mon testament, X... mon petit ami aura des millions et Y... (l'interne de la salle), cette tête d'écureuil, ce cochon, il n'aura qu'une tournure de six sous...<sup>2</sup>

Nous reviendrons sur cette « hystérie » de la Vierge folle au chapitre suivant, lorsque nous aborderons les rapports entre la folie et le féminin. Ce qui nous intéresse pour l'instant est la structure théâtrale de cette parole de l'hystérique, théâtralité commune aux comptes rendus médicaux et à la *Saison*. Les médecins ayant traité des hystériques souffrant de dédoublements de personnalité<sup>3</sup> ont parfois eu recours à une écriture théâtrale pour restituer leurs monologues. Chez

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>2</sup> P. Janet, *Les névroses*, Paris, Flammarion, 1909, I, ch. 3, § 1.

<sup>3</sup> Sur ces questions, voir en particulier J. Carroy, *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris, P. U. F., 1993 et I. Hacking, *L'âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire* (1995), trad. J. Brumberg-Chaumont et alii, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998.

Charles Richet<sup>1</sup>, les personnalités qui cohabitent en chaque patient deviennent de véritables rôles théâtraux : ces différentes personnalités, successivement empruntées par les hystériques, sont en fait des rôles sociaux, familiaux ou symboliques – « la vieille femme », « la petite fille », « le marin ». L'expression d'« objectivation des types »<sup>2</sup> choisie par Richet pour décrire ce phénomène (« Au lieu de concevoir un type, elles le réalisent, l'objectivent ») semble renvoyer aux « emplois » codifiés de l'histoire du théâtre comique français et italien. On lit sous la plume du médecin : « Objectivation des types » puis : « En paysanne », « En actrice », etc. L'enregistrement de cette parole, qui prend la forme de minutes (au sens judiciaire) des crises, a toujours la même structure : on commence par une didascalie désignant le locuteur comme type (« En paysanne »), puis vient le monologue proprement dit<sup>3</sup>. Ces patientes vont réciter, sur la scène du texte de Richet, un ensemble de monologues – que l'auteur appelle lui-même ainsi, tout en s'excusant auprès du lecteur de la manière dont il s'apprête à les retranscrire : « Je demande d'avance pardon au lecteur des détails, qui paraîtront enfantins, dans lesquels je suis forcé d'entrer. Mais, pour bien rendre quelques phénomènes, il m'a paru que la forme du dialogue ou du monologue est la plus convenable »<sup>4</sup>. Parfois ces monologues s'apparentent à des monologues modernes, par exemple lors de l'« objectivation » de B... en « Général », avec notamment les interpellations d'êtres imaginés, les variations de ton, l'effet comique entraîné par la demande répétée du verre d'alcool :

En général. – Elle fait « hum, hum ! » à plusieurs reprises, prend un air dur, et parle d'un ton saccadé.... « Allons boire ! – Garçon, une absinthe ! Qu'est-ce que ce godelureau ? Allons, laissez-moi passer... Qu'est-ce que tu me veux ? » (On lui remet un papier, qu'elle fait semblant de lire.) « Qu'est-ce qui est là ? » (Rép. C'est un homme de la 1<sup>re</sup> du 3.) – « Ah ! bon ! voilà ! (Elle griffonne quelque chose d'illisible.) Vous remettrez ça au capitaine adjudant-major. Et filez vite. Eh bien ! et cette absinthe ? » (On lui demande s'il est décoré). « Parbleu ! »<sup>5</sup>

D'autres fois, la didascalie initiale indique « En actrice », opérant alors une vertigineuse mise en abyme de la théâtralité au sein de cet étrange épisode hospitalier. C'est aussi la théâtralité de l'article médical lui-même (dimension que l'auteur souligne dans une note : « Le fond de cet article est, je crois, scientifique. La forme ne l'est guère. Mais j'ai préféré la clarté à la solennité »<sup>6</sup>) qui se

<sup>1</sup> C. Richet, « La personnalité et la mémoire dans le somnambulisme », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 15, 1883, pp. 225-242.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 226, 232 et *passim*.

<sup>3</sup> Voir aussi à ce propos les remarques de T. James dans *Vies secondes, op. cit.*, IV, 3 (pp. 233-251), en particulier p. 246.

<sup>4</sup> C. Richet, article cité, p. 226, n. 1.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 226, n. 1.

trouve mise en scène. Joseph Delbœuf, à la même époque, emploie quant à lui à propos des monologues de ses patients l'expression d'« altruisations »<sup>1</sup>. Et Rimbaud, travaillant dans « Délires, I » à devenir (une) autre, recourt comme les médecins qui lui sont contemporains au paradigme du théâtre : didascalie, répliques, alternances, tirades. C'est que le théâtre est le genre par excellence de la parole (de l')autre. « Délires, I » fonctionne ainsi de façon analogue au compte rendu des numéros de patientes hystériques rapportés par Charles Richet. La Vierge folle compose de manière hystérique un discours « En hystérique », pour reprendre la notation de Richet. Comme toute hystérique véritable, elle est une hystérique au carré, – c'est le fondement même de l'histrionisme hystérique – et son discours dès lors cherchera à reproduire le plus scrupuleusement possible tous les traits attendus du « délire ». Comme le damné de « Nuit de l'enfer » qui craignait de ne pas être suffisamment *damné* et demandait pour se persuader tout l'attirail d'un enfer folklorique (« Je réclame ! un coup de fourche, une goutte de feu »), de même la Vierge folle s'inquiète de ne pas jouer assez bien son rôle, de manquer son incarnation de la crise hystérique, de ne pas en déployer exactement toute l'*inventio* et l'*actio* rhétoriques. Aussi redouble-t-elle l'exhibition des symptômes par une insistance sur leur abondance et leur nécessité :

Ah ! pardon ! Que de larmes ! Et que de larmes encor plus tard, j'espère !

(...)

« Ah ! je souffre, je crie. Je souffre vraiment. (R, 259)

« Délires, I. Vierge folle » fonctionne bien comme une écriture du délire, mais en même temps, à travers le monologue, cette section présente le délire comme étant *lui-même* une écriture concertée. Le paradoxe de l'hystérique est que cette dimension concertée n'annule pas le tragique du délire, mais plutôt le redouble, et empêche le texte de se clore sur un sens définitif, de même que l'hystérie empêche le sujet de se clore sur *une* identité.

---

<sup>1</sup> J. Delboeuf, cité in T. James, *op. cit.*, p. 191.



## II. B. 2. c. Folie et bavardage

silence tel que ce qui fut  
avant jamais ne sera plus  
par le murmure déchiré  
d'une parole sans passé  
d'avoir trop dit n'en pouvant plus  
jurant de ne se taire plus

(Samuel Beckett)<sup>1</sup>

L'hystérie se manifeste sous la forme d'une parole à la fois outrée, en constante mutation, et surtout intarissable. De Joséphine L..., patiente de Janet déjà citée, le psychologue écrit : « À tout moment, dans la journée, elle (...) se mettait à *bavarder* tout haut sur les événements survenus dans la salle... »<sup>2</sup>. Les hystériques ne cessent jamais de parler : « Ces malades se mettent à chanter, racontent des histoires absurdes, *bavardent à tort et à travers* sur tout ce qui leur est arrivé, sans grande suite »<sup>3</sup>.

Aux dires du Dr Lacambre, les *Illuminations* seraient réductibles à un « *bavardage* quasi démentiel d'alcoolique »<sup>4</sup>. Pour des raisons certes bien différentes de celles alléguées par ce médecin, force est de constater que la catégorie du « bavardage » est en effet importante chez Rimbaud, et ce non pas d'ailleurs dans les *Illuminations* mais dans *Une saison en enfer*. La prose de

---

<sup>1</sup> S. Beckett, *Poèmes suivis de : Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1978, p. 36.

<sup>2</sup> P. Janet, *Les névroses*, *op. cit.*, partie I, ch. 3, § 1 (« Les agitations verbales hystériques »).

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> J.-H. Lacambre, *L'instabilité mentale...*, *op. cit.*, p. 47, nous soulignons.

la *Saison* se met elle-même en scène, en particulier dans « Mauvais sang », comme un immense flot de mots, une effrayante inflation de la parole : c'est comme un flux logorrhéique psychotique charriant histoire, idéologie et religion dans un immense et monstrueux délire verbal<sup>1</sup>. Esquirol disait de certains aliénés qu'ils sont « d'une loquacité intarissable : ils parlent sans cesse, leur voix est assourdissante »<sup>2</sup>. De la même manière, le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » semble emporté par un « torrent de paroles » (pour reprendre une autre expression d'Esquirol, qui indique : « celui-là vous poursuit et vous obsède de son babil intarissable... »<sup>3</sup>) : « Tais-toi, mais tais-toi !... (...) Écoutez !... (...) Je réclame. Je réclame ! » (R, 255 et 256). Le sujet lyrique laforguien est lui aussi un bavard impénitent : « Et j'en garrule ! et j'en garrule ! » annonce-t-il à la fin de « La vie qu'elles me font mener » (*Des fleurs de bonne volonté*, L, II, 222) – et (comme le fait remarquer Pierre-Olivier Walzer) Littré définit le mot *garrulité* comme « envie constante de bavarder »<sup>4</sup>.

Un tel rapport, tout à la fois comique et terrifiant, à une parole traversant le sujet et le débordant de toute part, se retrouve dans les monologues fumistes, qui font souvent de l'irrépressible flot des mots la matière de leur rhétorique de l'éreintement. Ainsi « La Victime », dans *L'Affaire de la rue Beaubourg* de Charles Cros, confie-t-elle au juge : « ... Je me mettais à causer, car il faut vous dire que j'aime causer. (Je suis comme ça.) »<sup>5</sup>. Ces monologues, comme le discours du locuteur protéiforme de la *Saison*, semblent par là annoncer tous les inépuisables bavards des soliloques romanesques d'une certaine modernité négative : l'avocat de *La Chute* de Camus, les voix narratrices des romans beckettien, et plus encore le Bavard éponyme du récit-monologue de Louis-René des Forêts. Le « je » de la *Saison* insiste lui-même sur ce caractère impossible à *contenir* de la parole : « Tais-toi, mais tais-toi !... » (R, 255). La *Saison* est le long monologue de celui qui ne peut pas ne pas parler : « Je voudrais me taire », déplore ainsi le sujet lyrique à la fin de la deuxième section de « Mauvais sang »<sup>6</sup>, comme plus tard le narrateur de *L'Innommable* – « je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais »<sup>7</sup>. Le locuteur anonyme

<sup>1</sup> Y. Frémy parle de « logorrhée » dans son commentaire de « Nuit de l'enfer » : « *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer*, op. cit., p. 253.

<sup>2</sup> Esquirol, *Des maladies mentales...*, op. cit., t. II, p. 157.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. I, p. 3.

<sup>4</sup> P.-O. Walzer in L, II, 224, n. 7.

<sup>5</sup> C. Cros, *L'Affaire de la rue Beaubourg*, monologue cité par F. Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, P. U. R., 2004, p. 194.

<sup>6</sup> R, 248. Voir à ce propos D. Combe, *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 72.

<sup>7</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 8 : « On dit ça. Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant, je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais ».

du *Bavard* se souvient de cette « exaltation étrange »<sup>1</sup> qui le pousse à parler sans cesse : « je parlais, je parlais, quelle jouissance ! Et je parle encore »<sup>2</sup>. La phrase de Rivarol qui formait l'épigraphe de la première édition du livre de des Forêts chez Gallimard (en 1946) pourrait aussi constituer un portrait du monologueur maniaque de « Nuit de l'enfer » et de sa « parole vaine » (Blanchot)<sup>3</sup> : « Il a une furieuse démangeaison de parler, il étouffe, il crève s'il ne parle pas ». Au lecteur de Rimbaud, comme à celui de des Forêts, est imposé ce long monologue bavard<sup>4</sup>, qui se déverse sur lui.

Or, dans ce bavardage sans fin, c'est par instants le bruissement des mots qui demeure seul. Dissout dans ses multiples et éphémères « rôles », le sujet s'absente peu à peu, laissant place à un champ d'énoncés qui semblent moins venir de lui que se rencontrer en lui – ainsi lorsque locuteur, interlocuteur et référent se brouillent, dans « Nuit de l'enfer » (« Plus aucun son. Mon tact a disparu. Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours... ») ou dans « Délires, I » (« Tu vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice... »). Le *bavardage*, point extrême du monologue dialogique, devient surgissement nu de phrases qui sont autant d'étranges ombres sans corps, ou de fantômes, pour reprendre le terme de Blanchot qui écrivait du récit de des Forêts qu'il était « l'équivalent d'une histoire de fantômes » : « quelque chose de spectral l'habite ; un mouvement s'y joue, d'où naissent toutes les apparitions »<sup>5</sup>. Tout se passe alors comme si le discours se détachait du sujet parlant pour devenir un énoncé sans énonciation, ensemble de segments anonymes : « torrent de paroles », « babil intarissable » (Esquirol), « garulement [*sic*] mystique délirant un peu » (Laforgue<sup>6</sup>), sans plus d'objet mais sans plus de sujet non plus. Le texte fait entendre le *ça parle* sous la forme de ce discours sans intériorité, qui prend la forme d'une longue phrase sans parole. C'est là l'aspect le plus « moderne » de la folie langagière de cette

---

<sup>1</sup> L.-R. des Forêts, *Le Bavard* (1946), Paris, Gallimard, 1978, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>3</sup> Voir le texte de Blanchot sur le livre de des Forêts : « La parole vaine », postface, in *Le Bavard*, Paris, U. G. E., 1963, pp. 161-184. Sur la notion de bavardage et son rapport à la folie et au langage, voir M. Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 61-63.

<sup>4</sup> Sur le monologue moderne et le bavardage, voir D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 188.

<sup>5</sup> M. Blanchot, « La parole vaine », art. cit., p. 164.

<sup>6</sup> L, II, 444.

poésie : une tension vers le collage, la restitution de morceaux de discours hétérogènes. T. S. Eliot voyait dans cet ajointement précaire la marque la plus aiguë de la modernité de Laforgue : l'index d'un poème dont l'horizon fût un assemblage impossible.

### III. La folie, parole sans intériorité

Cependant j'ai peur, peur de ce que les mots  
vont faire de moi (...).

(Samuel Beckett)<sup>1</sup>

Je suis un agent public et je ne sais pas pour  
qui je travaille, je reçois mes instructions  
d'affiches, de journaux, de bribes de  
conversation que je dérobe dans l'atmosphère  
comme un vautour arrache les entrailles  
d'autres bouches.

(William Burroughs)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>2</sup> W. Burroughs, *La Machine molle*, in *Trilogie : La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, trad. M. Beach et C. Pélieu, Paris, Christian Bourgois, 1964, p. 44.

### III. A. Dans Paris : collage et folie de la parole

... un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fonds sonore (...), discours déjà tenu, (...) soit par le *on* d'une collectivité précise ou indécidable, soit par ce qu'il y a de *on* dans chaque locuteur, la fêlure de la parole.

(Claude Duchet)<sup>1</sup>

Cette modernité que T. S. Eliot lisait chez Laforgue, et qui sera radicalisée par le poète américain dans *The Waste Land* (1922), est avant tout une exploration, par le poème, du fonctionnement du langage. Le discours poétique s'y réalise sur le mode d'un agencement où l'instance auctoriale semble s'absenter, laissant place à un ensemble de bribes. Avant Apollinaire, certains textes de Rimbaud ou de Laforgue confèrent pour horizon à la poésie le collage de paroles sans locuteur identifiable et unifié. La pièce de Rimbaud intitulée « Paris »<sup>2</sup>, dans l'*Album zutique*,

---

<sup>1</sup> C. Duchet, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », in *Langages de Flaubert*, numéro de la revue *Situation* (n° 32), actes du colloque de London (Canada), Paris, Minard, 1976 (pp. 143-163), p. 145.

<sup>2</sup> Sur ce poème, voir S. Murphy, « Faites vos "Paris" », in *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 189-242 ; la première partie de l'article d'Y. Reboul, « Rimbaud devant Paris, deux poèmes subversifs », in *Littératures*, n° 54, 2006 (voir « Faites vos Paris ? », in *Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 265-287) ; R. St. Clair, « "Soyons chrétiens !" ? Mémoire, anticapitalisme et communauté dans "Paris" », in S. Whidden (éd.), *La poésie jubilatoire. Rimbaud, Verlaine et l'Album zutique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 241-259 ; B. Teyssède, *Rimbaud et le futoir zutique*, Paris, Léo Scheer, 2011, ch. sur « Paris », pp. 233-262 et A. Chevrier,

fonctionne tout entière sur ce mode du collage. Le locuteur disparaît de la surface du texte au profit d'un ensemble de segments juxtaposés, texte « hérissé » d'interjections – pour reprendre le nom du chapelier cité par Rimbaud (v. 9 : « Des Grâces ! L'Hérissé ! »)<sup>1</sup>. La ville n'est pas le lieu du sens, mais celui du chaos, ce qui se marque par la multiplication de slogans publicitaires (« Enghiens chez soi ! »), de noms provenant d'enseignes<sup>2</sup> (on pense au vers de « Larme » de 1872 : « Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge », ainsi qu'à l'enseigne du restaurant dans la « Complainte du pauvre chevalier errant » de Laforgue), mais aussi par l'accumulation de noms propres. Un antécédent serait à cet égard le poème « Les gueux de nuit » dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, autre poème sur Paris (le second de la deuxième partie du livre, intitulée « Le vieux Paris »)<sup>3</sup> : néanmoins, à la fin de ce court texte, les fils épars des cris urbains sont rassemblés, retissés par la voix d'une sorte de narrateur, qui les réunit en les encadrant dans une énonciation unique – à la différence de ce qui se passe dans la pièce zutique de Rimbaud. Dans le poème 5 de la deuxième partie de *Gaspard de la nuit*, « Le raffiné »<sup>4</sup>, on trouve un fonctionnement et une organisation identiques, auxquels s'ajoutent des effets de réclame : « “Fraîche limonade !” – “Macarons de Naples !” » etc<sup>5</sup>. Dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », on lisait : « Que tes Strophes soient des réclames »<sup>6</sup>.

---

« Le “Paris” zutique de Rimbaud est-il la parodie d'un poème de Valade ? », in *Ps*, n° 26, 2015, pp. 107-120. – Sur l'*Album zutique* plus généralement, voir dans notre bibliographie les articles et ouvrages de J.-P. Chambon, S. Whidden, B. Teyssède, D. Saint-Amand, S. Murphy (notamment *Rimbaud et la ménagerie impériale*), Y. Reboul et D. Ducoffre, ainsi que les notes de M. Pakenham dans l'édition du centenaire (*Œuvre-Vie*, Paris, Arléa, 1991, *ad loc.*) et dans l'édition récente de l'*Album zutique* en GF-Flammarion (éd. D. Grojnowski et D. Saint-Amand, Paris, 2016, *ad loc.*).

<sup>1</sup> L'Hérissé, ainsi que le rappelle S. Murphy dans l'article cité, était une boutique parisienne célèbre à l'époque. P. Pia signale qu'il s'agit d'un chapelier (édition de l'*Album zutique*, Paris, Cercle du livre précieux, 1961, rééd. Genève, Slatkine, 1981). P. Hamon, sans mentionner Rimbaud, indique (« Images à lire et images à voir : “images américaines” et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle. 1850-1880 », in S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 1992, p. 242, n. 17) qu'« il faudrait faire un inventaire systématique des images publicitaires qui ont “marqué” leurs contemporains. La redingote grise, L'Hérissé, l'œil géant de tel oculiste, reviennent dans d'innombrables textes littéraires ou journalistiques ».

<sup>2</sup> À ce propos, signalons que S. Murphy et P. Hamon rapprochent tous deux ce poème d'un des *Dizains réalistes* de Nouveau, « *J'ai du goût pour la flâne...* » (S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 204 et P. Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989, pp. 129-131).

<sup>3</sup> Voir A. Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (posth., 1842), éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2000 : le poème « Les gueux de nuit » se trouve aux pp. 95-96.

<sup>4</sup> Éd. cit., pp. 101-102.

<sup>5</sup> Voir à ce propos L. Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », in *Romantisme*, n° 123, 2004 (pp. 41-51), pp. 45 sq.

<sup>6</sup> R, 152. Sur les rapports entre poème et marchandise au XIX<sup>e</sup> siècle, voir le chapitre consacré à Baudelaire dans G. Agamben, *Stanze* (1977) : « Dans le monde d'Odradek. Œuvre d'art et marchandise », « III. Baudelaire ou la marchandise absolue », trad. Y. Hersant, Paris, C. Bourgois, 1994 et 1998, pp. 78-84. Sur poésie, objets et fétiches chez Laforgue, voir P. Durand, « Poésie et décor. L'intérieur, le trop, le rien. À propos de la “Complainte des pubertés difficiles” », in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *Jules Laforgue*, Paris, P. U. P. S., 2000, pp. 143-158.

Dans « Paris », il est moins important de reconstituer la référence historique des noms propres amassés dans les vers, que de saisir le fonctionnement linguistique et *poétique* de ces mots : le nom propre, défini par les logiciens comme un « désignateur rigide », se définit par son absence de « compréhension » – c’est un signifiant dépourvu de signification, puisque par définition il n’a pas de signifié mais seulement un référent. Certes, le fait que d’un point de vue logique le *signifié* soit remplacé par de la pure *référence* pourrait aussi, précisément, inviter au décryptage de ces références, à remplir ce vide radical de signification par le plein de l’interprétation. La lecture s’abolirait ainsi dans la traduction, le décodage : v’est le principe même du texte à clef. Mais ici justement, en remplaçant tout discours par des noms propres, la voix poétique refuse d’être « garante », de continuer à être « auteur ». Et symétriquement le projet de déchiffrement du texte comme un rébus achoppe, ou tout au moins manquerait la radicalité en quelque sorte non-signifiante (au sens linguistique) du poème.

Une telle écriture rejoint à sa manière – potache – le rêve flaubertien d’un « livre entièrement entre guillemets », où le sujet de l’écriture disparaît derrière les cris qui s’entrecroisent. Le sujet lyrique est formellement absent de la chaîne du discours, il/elle n’est présent(e) que comme opérateur de prélèvement et de collage des fragments<sup>1</sup>. Aussi, lorsque Rimbaud écrit « Je suis caché et je ne le suis pas » (dans « Nuit de l’enfer » : R, 257), on pourrait également donner à cette formule un sens métapoétique : présence *et absence*, simultanées, à même le texte, du sujet qui écrit. Les guillemets ouverts au début de la *Saison* sans jamais être refermés plus tard rendent indécidable la position d’énonciation : ne laissant la parole ni ne la prenant, ils ouvrent un espace où l’énoncé n’est plus appropriable. Il faudrait alors définir la folie comme une parole sans sujet, errante (comme la mendicante folle d’*India song* de Marguerite Duras, et son cri sans plus d’attaches, « Savanakhet »). Le scripteur est certes agenceur de segments, mais d’un ensemble de segments qui se présentent *comme si* le montage n’avait pas d’auteur – c’est une sorte de Pythie sans transcendance, inspirée mais inspirée par les seuls cris et inscriptions de Paris elle-même. Le bonimenteur devient oracle sans aura de la ville. Le sujet-du-poème, celui qui est *produit* dans et par le poème, n’est pas un sujet qui tirerait les ficelles – c’est un sujet vide, caisse de résonance, traversé par les voix de la ville.

---

<sup>1</sup> L. Forestier a souligné l’importance de la dimension *urbaine* de cette poétique de la juxtaposition : il s’agit d’un texte sur et de la ville – « Ce qui est très neuf, (...) c’est de définir la capitale par tout autre chose qu’une structure urbaine organique et architecturale. *La ville est d’abord juxtaposition pointilliste, et presque agressive, de vocables qui frappent les sens avant de susciter la compréhension. Ces mots sont tous du domaine des médias : affiches, grands faits divers, journalisme* » (Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Forestier, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 467, nous soulignons).

Pour Laforgue, comme on l'a vu au chapitre II, cette idée d'une parole *errante* est fondamentale, car elle incarne l'essence même de ce que c'est que parler : divaguer. Aussi la parole est-elle toute pétrie d'extériorité<sup>1</sup>, elle n'est pas rassemblée par une conscience transcendante. Le langage ordinaire s'efforce, comme l'a montré Jacqueline Authier, de *négoier* la présence de l'altérité à l'intérieur du discours<sup>2</sup>, c'est-à-dire de l'isoler, de la transformer en *image* – l'imaginaire, au sens lacanien, a fonction de suture et d'illusion –, autrement dit de la circonscrire : par les guillemets, les commentaires autonymiques (« si je puis dire »). J. Authier analyse le langage romanesque de Flaubert comme reposant sur l'absence d'une telle négociation : le discours s'y livre tout entier à l'hétérogène qui le constitue<sup>3</sup>. L'altérité n'y est plus *représentée*, elle n'est plus changée en image – toute représentation de l'extériorité disparaît puisque l'extériorité est assumée comme matière même du discours. « Renoncement à l'illusion du propre » (p. 501), la langue littéraire se fait « production d'un discours “évacué” de lui-même – de tout lieu de coïncidence à lui-même – par de l'extérieur discursif dont il n'est que l'écho, le support » (p. 496). Tout est hétérogène, extérieur, copié. Il s'agit de faire parler « non pas un autre, mais l'Autre-Discours, être la voix du “milieu du déjà-dit des autres discours” de Bakhtine » (p. 501). Flaubert rêve ainsi d'un « livre entièrement recopié »<sup>4</sup>, livre entièrement mis entre guillemets, où les guillemets pourraient alors disparaître puisque le discours « ne se représente[rait] plus comme traversé par d'autres discours, mais tout entier constitué par de l'Autre » (p. 500). En ce sens, l'écriture littéraire est moins un dysfonctionnement de la langue que l'actualisation d'un dysfonctionnement qui est consubstantiel à la langue elle-même, mais d'ordinaire refoulé. Par cette volonté proprement folle que tout, dans le discours, soit extérieur, Flaubert neutralise la fonction suture que constitue la représentation de l'altérité : le rapport à la folie apparaît ainsi, dans un tel

<sup>1</sup> Sur la parole comme « extériorité » dans ses rapports avec la poésie de la modernité, voir L. Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P. U. F., 2002.

<sup>2</sup> J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles méta-énonciatives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, t. II, p. 501. Les références de pages qui suivent dans le corps du texte renvoient aussi au deuxième volume de cet ouvrage.

<sup>3</sup> « Point-limite quant à la place faite, dans le discours, à la représentation de sa non-coïncidence à lui-même : le mode “extrême” sur lequel le discours, se représentant comme “saturé” d'un déjà-dit omniprésent y fait basculer la stratégie énonciative de l'hétérogénéité représentée – celle, narcissique, d'auto-délimitation et de caractérisation différentielle d'une image, propre, d'un intérieur, par le tracé de frontière des points d'extériorité reconnus en soi » (J. Authier-Revuz, *ibid.*, p. 496). Sur la circulation et le collage des discours chez Flaubert, voir pp. 498 *sqq.*

<sup>4</sup> Sur les enjeux linguistiques et psychanalytiques de cet horizon flaubertien, voir, toujours dans l'ouvrage cité de J. Authier-Revuz, t. II, p. 693.



régime d'écriture, central. Cette folie propre à l'écriture du roman, que Flaubert pousse à son comble, Laforgue en cherche un analogon dans la pratique poétique.

### *III. B. « Mais les cris publics reprennent... » : Laforgue et le poème-« folle affiche »*

*La lettre lacérée.* Le caractère typographique y pullule [dans les affiches] tellement que son entremêlement nous introduit par sa presque *disparition vibratoire* dans le domaine de l'heureusement illisible...

(Jacques Villeglé)<sup>1</sup>

De nombreux textes de Laforgue fonctionnent, comme dit H. Scepi, par « greffe » et par « collage »<sup>2</sup>. Le plus vertigineux, qui est également le plus proche du « Paris » zutique de Rimbaud, est sans doute la « Grande Complainte de la Ville de Paris » (L, I, 608-610). C'est un poème du boniment, qui place d'emblée l'énonciation sous l'égide non pas du « je » lyrique de la poésie

---

<sup>1</sup> J. Villeglé, « Catalogue ou l'ambiguïté constitutive » (1994), repris avec modifications in *La traversée. Urbi & Orbi*, Paris, Luna-Park Transédition, 2005, p. 95, souligné par l'auteur (voir aussi « De l'illisible », p. 88).

<sup>2</sup> H. Scepi, *Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 107, 109 et 135.

subjective, mais du « tu »/« vous » (interpellé) et du « il »/« elle » – la marchandise, la ville, les objets : les « choses » au sens de Perec. La première chose qui frappe dans ce poème, c'est sa dimension réaliste, ou plutôt *réaliste* : le lecteur se trouve face à un cas extrême de « poésie objective » (pour reprendre la célèbre expression rimbaldienne de la lettre du 13 mai 1871 à Izambard) dans la mesure où la parole du bonimenteur est par définition une parole de l'« objet », le boniment faisant l'article de ce qu'il cherche à vendre. Le poème fait ici advenir une poésie du référent en lieu et place de la poésie du sujet. On pourrait parler en ce sens d'une sorte de *réalisme capitaliste* – on pourrait aussi parler de nouveau réalisme au sens de Raymond Hains et Pierre Restany<sup>1</sup> : non pas représenter l'objet, mais le présenter, l'intégrer comme tel à la matière même de l'œuvre.

Pourtant, comme le souligne Henri Scepi<sup>2</sup>, la fonction commerciale du boniment est immédiatement annulée par un changement pragmatique : cette parole de la vente ne cherche plus à vendre quoi que ce soit, elle est devenue poème. La harangue se trouve en quelque sorte détournée, ou *neutralisée*. La poésie absorbe les mots de la ville, et de l'économie – comme, ailleurs chez Laforgue, ceux de la philosophie, des sciences naturelles ou de l'histoire littéraire –, mais elle les mène ailleurs. Cette esthétique reposant sur le détournement fait de ce poème un des plus puissamment subversifs du corpus laforguiens. La poésie s'y présente – « ô Bilan va quelconque » – comme un gigantesque dépôt de bilan, et la transformation de la capitale en une grande vente aux enchères (« C'est Paris [...] Bijoux de sérail, falbalas, tramways, miroirs de poches, romances... ») rappelle un autre poème-vente, le « Solde » des *Illuminations*, qui liquide la totalité du réel. La poésie a bien partie liée avec la liquidation<sup>3</sup>, à tous les sens du terme. Le discours poétique enregistre aussi la faillite, la débandade économique. Pour Laforgue, la *faillite* est un véritable opérateur de vérité dans la mesure où elle nous rappelle la fondamentale équivalence de l'être et du néant : « tout garanti, *tout pour rien* ! » Une telle poésie s'intéresse donc à la banqueroute, à l'effondrement, et tout particulièrement à l'effondrement monétaire, qui est une crise des signes. La lune, sainte patronne de Laforgue, est elle-même cause de faillite financière : « Jettatura / Des baccarats » (« Litanies... »), elle jette littéralement le *mauvais œil* – on pense au conte napolitain de Gautier, *Jettatura* – sur les jeux de hasard auxquels se livrent les humains, et entraîne la perte des fortunes. La lune, comme la poésie, opère et accompagne une certaine faillite des mots, des signes

---

<sup>1</sup> Voir P. Restany, *Nouveau Réalisme, 1960-1990*, Paris, La Différence, 1990 et 2007.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>3</sup> Voir à ce propos H. Scepi, « Jules Laforgue : portrait de l'artiste en liquidateur de biens », in *Histoires littéraires*, n° 23, juillet-sept. 2005, pp. 13-25.

et des échanges. Dans la « Grande complainte... », Laforgue convoque Panama (« l'Amortissable a fléchi, ferme le Panama ») comme Verlaine apparentait (dans la sixième « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles*) la poésie à l'héritage de Law, le banquier de la Régence impliqué dans la faillite de la Compagnie des Indes<sup>1</sup>.

La « Grande complainte de la ville de Paris » est organisée autour d'un centre vide, ce que résume l'expression d'« Avances sur titres ». L'« avance » est en effet une *différance*, donc une modalité de l'absence ; de même l'« Idéal » hartmannien-laforguien ne paie-t-il jamais comptant mais toujours *plus tard* (« ... ô salaire illusoire / Du capitaliste l'Idéal ! »<sup>2</sup>). L'avance sur titres est une notion *fiduciaire* : comme le crédit (qui est « croyance » : *fides*), elle est liée à une certaine fiction, une construction qui ne repose que sur elle-même et sur la foi qu'on lui accorde. La poésie se place ainsi au plus près de la faillite (aux deux sens du terme) des systèmes symboliques d'échange. Dans « Hamlet ou les suites de la piété filiale », Laforgue fait du prince d'Elseur un personnage de la négativité, de la dépense et du rien – « De sa fenêtre préférée, (...) Hamlet, personnage étrange, pouvait, quand ça le prenait, *faire des ronds dans l'eau*, dans l'eau, autant dire dans le ciel »<sup>3</sup> –, cependant que l'imbécile Polonius personnifie l'accumulation, l'économie, le capital : le père d'Ophélie est en effet, dans la *Moralité*, réincarné en bourgeois orléaniste, parodiant un célèbre mot de Guizot dans un anachronisme désopilant – « Qu'ils gobent bouche bée un Polonius, philanthrope quelconque, qui leur chante : “Enrichissez-vous !” » (L, II, 388). Quelle est donc la fonction de la poésie ? Hamlet le montre sur un mode dérisoire, la « Grande Complainte... » sur un mode plus tragique : la poésie est une immense opération de liquidation du réel – au sens où l'on parle de « liquidation judiciaire », comme dans le cas de la Compagnie universelle du canal interocéanique, officiellement déclarée en banqueroute le 4 février 1889. À l'époque, les journalistes et l'opinion publique insistèrent beaucoup sur cette dimension de néant, lié au système des actions : « C'est par ce *trou béant* qu'une bonne partie des économies de la France a disparu », lit-on par exemple dans *La Provence nouvelle*<sup>4</sup> en 1889, à propos des quarante-cinq mille souscripteurs ruinés par le scandale panaméen. La fin du poème de Laforgue est comme rattrapée par le temps, c'est-à-dire par la mort : car le temps ne fait pas crédit, au temps on paie *comptant* : « comme nous existons *dans l'existence où l'on paie comptant*, s'amènent ces

<sup>1</sup> P. Verlaine, « Ariettes oubliées, VI », in *Romances sans paroles* (1873), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2002, p. 81 : « Que ce luxe insolent bafoue / Tout le papier de monsieur Los ».

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Pierrots (On a des principes) », in *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 86.

<sup>3</sup> J. Laforgue, « Hamlet ou les suites de la piété filiale », incipit : L, II, 379, nous soulignons.

<sup>4</sup> *La Provence nouvelle*, n° 103, 1889, cité par Marc Angenot dans *1889. Un état du discours social, op. cit.*, p. 394 (voir n. 110, p. 406) ; nous soulignons (R. L.-G.).

messieurs courtois des Pompes Funèbres, autopsies et convois salués sous la vieille Monotopaze du soleil » (nous soulignons).

On le constate, une crise linguistique arrive pour les mêmes raisons qu'une crise économique : lorsque ceux qui échangent les signes (mots, billets de banques) se mettent à s'interroger sur ces signes mêmes : ces titres qui circulent, ne seraient-ce pas de simples assignats<sup>1</sup> ?

Comme le souligne Marc Angenot,

dans les grands « krachs » financiers, c'est dans la réalité de la ruine publique que la déperdition s'accomplit. Les « petits porteurs » du Comptoir d'escompte ou des emprunts de Panama croyaient avoir une fortune, ils n'ont plus que du papier. L'effondrement financier est concomitant de la ruine sémantique<sup>2</sup>.

Or, lorsque la langue s'effondre, la poésie de Verlaine ou de Laforgue ne cherche plus à dissimuler sa facticité mais au contraire à l'exhiber. La poésie doit se faire elle-même *lettre de créance* (« Cuirassés des calus de mainte expérience, / Ne mettant qu'en mes yeux leurs lettres de créance, / Les orgues de mes sens se feront vos martyrs »<sup>3</sup>) : la lettre de créance est un autre nom de la dette économique sur la négativité de laquelle le langage poétique s'édifie. Si le poème verlainien a partie liée au banquier écossais de la Régence dont le nom est aujourd'hui encore associé à la monnaie de singe, c'est que la poésie s'y avoue elle-même comme papier-monnaie : marché de dupe (un romancier contemporain, Charles Legrand, écrivait ainsi en 1889 dans *L'Âge de papier* : « Pas l'argent [...], son mensonge [...] : le Papier »<sup>4</sup>), écriture de l'absence, château de cartes du vide. Chez Laforgue, le sujet lyrique lui-même se confond avec une certaine négativité financière – Pierrot précaire, il est perdu-perclus de dettes : « Ton cœur a la conscience nette, / Le mien n'est qu'un individu / Perdu / De dettes »<sup>5</sup>. Pour cette raison, la poésie de Verlaine et celle de Laforgue mettent en scène des êtres qui sont non seulement des fantoches, mais des endettés<sup>6</sup>. L'endetté est le rebut nécessaire du Capital, une sorte d'être négatif, toujours *en-faute* (c'est le *Schuldigsein* propre à l'ontologie capitaliste), sujet en banqueroute.

---

<sup>1</sup> Sur le rapport entre crise économique et crise linguistique, voir notamment P. Bourdieu, « Ce que parler veut dire » (intervention au Congrès de l'A. F. E. F., Limoges, 30 octobre 1977), in *Questions de sociologie*, Paris, Minit, 1980 (pp. 95-112), p. 105.

<sup>2</sup> M. Angenot, *1889. Un état du discours social*, op. cit., p. 388. Mallarmé s'est lui aussi interrogé sur les rapports entre crise poétique et crise économique, notamment dans les pages consacrées au scandale de Panama ; voir notamment B. Johnson, « Erasing Panama. Mallarmé and the Text of History », in *A Word of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1987, pp. 57-67.

<sup>3</sup> J. Laforgue, « Complainte des formalités nuptiales », L, I, 579.

<sup>4</sup> C. Legrand, *L'Âge de papier. Roman social*, Paris, E. Kolb, 1889, p. 32, cité in Angenot, op. cit., p. 392.

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Locutions des Pierrots, IX », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 93.

<sup>6</sup> À propos des rapports entre Pierrot et l'argent (ou l'absence d'argent), voir J. de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 32 n. 82. Voir déjà à l'époque romantique le texte de Gautier sur la figure de Pierrot, paru dans la *Revue de Paris* le 4 septembre 1842.

Or, et de manière paradoxale pour un poème de la faillite, la « Grande complainte » se présente d’abord comme une *accumulation*. Mais précisément elle n’accumule que des énoncés. Les séquences verbales y sont juxtaposées comme des fragments trouvés, lambeaux de phrases entassés, demeurant ainsi comme un amas, *partes extra partes*. Huysmans, dans un des *Croquis parisiens* – « L’obsession »<sup>1</sup> –, s’essaie à une similaire poétique du collage (« ces réclames lues sur la dernière page d’un journal »), et met lui aussi en scène sur l’espace de la page les faillites économiques et symboliques de l’époque : « ... le Panama fléchit et le Suez est ferme ». Le poème de Laforgue travaille – plus fortement encore que le *Croquis* de Huysmans – sur la discontinuité syntaxique, pratiquant la lacune (« Maison fondée en... à louer ») ou les phrases sans sujet (« Prévient la chute des cheveux »), multipliant les interrogatives sans complément (« Mais l’inextirpable élite, d’où ? pour où ? »), ou encore mettant en scène sa propre poétique de l’illogisme, par l’emploi de la locution « d’ailleurs » – « D’ailleurs, des moindres pavés, monte le Lotus Tact (...) D’ailleurs avec du tact... » – ou les relances conjonctives et adverbiales : « Et la pluie ! », « Encore des cris ! » etc. Comme chez Lautréamont quelques années auparavant, la poésie s’écrit ici sur le mode d’une sténographie des messages chaotiques de la ville. Le poème charrie les bruits de Paris et ses signaux multiples sans chercher à leur donner sens, mais au contraire en les restituant dans leur éclatement. « Si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c’est informe, il donne de l’informe », écrivait Rimbaud à Demeny<sup>2</sup> : dans ce poème de Laforgue, le « là-bas » est l’*ici* de la ville elle-même, et il s’agit bien de « Trouver une langue » pour en restituer les soubresauts. Au fur et à mesure que le poème se déroule, le génitif « de la ville de Paris » apparaît de plus en plus comme un génitif subjectif : l’hésitation entre titre thématique et titre énonciatif est poussée au plus loin<sup>3</sup>. C’est la ville qui parle, autrement dit tout le monde et personne à la fois : selon le vœu d’Isidore Ducasse dans les *Poésies*, le poème ici se trouve effectivement fait « par

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *Croquis parisiens. À vau l’eau. Un dilemme*, Paris, Stock, 1905, p. 133. P. Geinoz (« Autonomie de la vision et poésie de la ville. La prose blanche de Laforgue », in *Littérature*, n° 136 [« Montrer n’est pas dire »], 2004, pp. 62-78) refuse cette source mise en avant par S. Bernard puis P. Sipo (« Les singularités d’une “étrange machine”, unique en son genre dans le recueil : la “Grande complainte de la ville de Paris” », in A. Guyaux et B. Marchal, éd., *Jules Laforgue, op. cit.*, p. 137), arguant que « ce poème (...) ne figure pas dans la première édition des *Croquis parisiens* » mais « fait partie des pièces ajoutées à la seconde, c’est-à-dire celle de 1886 » (P. Geinoz, art. cit., p. 76 n. 42). Mais il ne s’agit pas tant ici de « source » que de communauté dans le geste d’écriture.

<sup>2</sup> Cette poétique de l’informe annonce le Laforgue plus tardif, celui de *L’Imitation de Notre-Dame la Lune* à propos de laquelle D. Grojnowski parle d’une écriture de la « plaque sensible : réceptrice, à l’écoute de l’informe, tournée vers les sources obscures » (« Poétique du rien », in *Europe*, n° 673, mai 1985, p. 63).

<sup>3</sup> Sur la valeur du morphème « de » dans les titres des *Complaintes*, voir J.-P. Richard, « *Les Complaintes* : petite note sur les titres », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd’hui*, Paris, José Corti, 1988 (pp. 85-89), p. 88, et C. Détrie, « *Les Complaintes* de J. Laforgue : petite grammaire des titres », in *L’information grammaticale*, vol. 89-1, Paris, 2001, pp. 27-31.

tous, non par un », tant le collage implique effacement et surgissement à la fois. De même Aragon écrira-t-il de la technique du collage qu'elle implique que « l'art a véritablement cessé d'être individuel »<sup>1</sup>. À nouveau la « Grande Complainte » se rapproche ici du « Paris » zutique de Rimbaud<sup>2</sup>. L'écriture fait songer, avant la lettre, à la technique du « frottage », rendue célèbre par Henri Michaux notamment, technique que Max Ernst associait à la disparition de l'auteur. Par la technique, l'auteur devient, selon Ernst, *spectateur* : l'artiste écrit en effet que le frottage « [réduit] à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors "l'auteur" de l'œuvre (...) C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement »<sup>3</sup>. Cette disparition de l'auteur transformé en spectateur, rappelle les formules de Rimbaud, notamment « *j'assiste à l'éclosion de ma pensée...* » – et Ernst précise : « Je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de toutes mes œuvres, à partir du 10 août 1925 »<sup>4</sup>. La « Grande complainte de la ville de Paris » serait en ce sens une sorte de *frottage* de la ville, une décalcomanie<sup>5</sup> du texte épars de la cité. Ernst écrit encore (pp. 242-243) :

Il s'agit de frottis sur des surfaces inégales qui avaient irrésistiblement attiré et retenu l'attention du peintre. Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à

<sup>1</sup> L. Aragon, « La peinture au défi » (1930), repris in *L'œuvre poétique*, t. II, livre V, Paris, Messidor et Livre Club Diderot, 1989 (pp. 425-454), p. 441.

<sup>2</sup> Le rapprochement entre ces deux textes a été suggéré par plusieurs critiques : voir P. Hamon, « Images à lire et images à voir », art. cit., p. 241 ; S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 206 ; G. Dessons, *Le poème* (1991), rééd. Paris, Armand Colin, 2011, p. 168. S. Bernard (*Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit. : « Recherche d'une forme : Kahn, Laforgue », pp. 367-371) cite quant à elle, outre « L'obsession » de Huysmans, « Solde » des *Illuminations*. D. Fisher (« Paris "prose blanche" : complainte, "splenuosité" et écriture(s) de la modernité chez Laforgue », in C. F. Coates, éd., *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, 1996, pp. 271-283) rapproche la modernité de cette complainte de Baudelaire (voir en particulier les remarques du critique sur la prostitution) ainsi que de l'écriture fragmentée des *Illuminations*. Sur Baudelaire et la « Grande complainte de la ville de Paris » de Laforgue, voir également H. Scepti, « Baudelaire/Laforgue : la ville au croisement du poème », in H. Menegaldo et G. Menegaldo, *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*, Rennes, P. U. R., 2007, pp. 463-474

<sup>3</sup> M. Ernst, « Histoire d'une histoire naturelle », in « Au-delà de la peinture » (1936), *Cahiers d'art*, n° 6-7 (« Max Ernst »), Paris, 1937, repris dans *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 244.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 245. Ernst cite du reste Rimbaud dans le même texte, notamment la formule « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » (p. 244). Voir aussi la définition du frottage dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Frottage : procédé découvert par Max Ernst le 10 août 1925. Le procédé de frottage ne reposant que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente, réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors "l'auteur", ce procédé s'est révélé le véritable équivalent de l'écriture automatique » (réédition du *Dictionnaire...*, Paris, José Corti, 1995, p. 12). Notons que le frottage nous fait retrouver ainsi l'idée d'une *technique de création*, étudiée au chapitre précédent : Ernst dit en effet que « le procédé du frottage, ne repos[e] (...) sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés par des moyens techniques appropriés... » (op. cit., p. 244). Cette idée d'œuvre sans auteur apparaît dès le texte liminaire et pseudo-autobiographique du volume intitulé *Écritures*, texte intitulé « Autophoto » : « Ses œuvres fatagaga sont aussi livrables à l'état muet, c'est-à-dire sans signature » (p. 7).

<sup>5</sup> Pour être précis, il faut distinguer entre décalcomanie et frottage : dans le frottage, on pose une feuille de papier sur différents objets ou surfaces qu'on fait apparaître en utilisant une mine de plomb ou de graphite. Dans le cas de la décalcomanie, une feuille enduite de peinture est appliquée sur une surface, plusieurs fois, de façon à faire apparaître des formes abstraites.

interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pinceaux d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine, etc.

Une différence essentielle demeure cependant entre les deux esthétiques : Ernst se sert de ces techniques d'une manière fantastique, « surréaliste » (« Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser [...], des rochers, la *mer et la pluie*, des *tremblements de terre*, le *sphinx dans son écurie* [...] », p. 243), alors que Laforgue reste plus proche de la matière originelle qu'il décalque : il ne la dépasse pas vers la vision mais l'ordonne en un demi-chaos, entre frottage et collage – deux techniques du reste que Max Ernst lui-même rapproche (« la similitude des deux procédés est telle que je puis me servir, sans y changer grand-chose, des termes employés plus haut pour [le frottage], pour relater comment je fis la découverte [du collage] » : p. 258). La poésie est l'utopie d'une parole sans auteur : selon la formule de la « Complainte de l'ange incurable », elle est l'épithète anonyme d'un auteur absent : « Ci-gît n'importe qui » (L, I, 572).

La ville s'inscrit, la poésie est inscription. Baudelaire disait du *Spleen de Paris* que « c'est surtout de la *fréquentation des villes énormes*, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant ». Laforgue, de son côté, écrivait à Max Klinger : « Votre pessimisme deviendra plus noir encore dans les tristesses et les splendeurs de la Ville-monstre » (L, I, 826). « Énorme », « monstre » : la ville est littéralement im-mense, elle fait éclater les catégories et exige une écriture à sa mesure, démesurée<sup>1</sup>. Cette écriture, dans sa force dialogique, fait de Laforgue l'inventeur d'une poésie de la ville qui ne serait plus descriptive – comme chez Baudelaire, ou déjà chez Musset – mais bien littérale. Poésie de la modernité urbaine que poursuivront Apollinaire, T. S. Eliot ou Cendrars, et plus près de nous William Burroughs, qui dans l'épigraphe de la présente section décrit sa poétique citadine d'une manière qui pourrait tout à fait définir aussi la « Grande complainte » de Laforgue. Le poème se fait « lexicon mal cousu de ratures » – Burroughs, lui, précisait à propos de ses « bribes » : « De toute façon, je ne réussis pas à mettre mes travaux à jour... »<sup>2</sup> –, selon la formule par laquelle les « Préludes autobiographiques » définissent le sujet lyrique. Ce *lexicon* devient cependant, ici, un lexique de la publicité, du slogan, de l'enseigne et de l'affiche : « Gaz, haillons d'affiches » (« Complainte de l'orgue de Barbarie »). Le geste poétique

<sup>1</sup> Sur les rapports entre la ville baudelairienne et la ville laforguienne, voir à nouveau H. Scepti, « Baudelaire/Laforgue : la ville au croisement du poème », art. cit.

<sup>2</sup> W. Burroughs, *La Machine molle*, op. cit., p. 44.

s'amenuise, tendant vers le simple prélèvement – comme dans les affiches lacérées de Jacques Villeglé, que les « haillons d'affiches » laforguiens semblent ici plagier par anticipation. Pour arracher les affiches, « je procédais rapidement, écrit Villeglé, et si quelqu'un venait me demander ce que je faisais, je répondais que j'étais ingénieur chimiste *et que je faisais des prélèvements* pour étudier comment les couleurs passent à la lumière »<sup>1</sup>. L'artiste cite Germain Nouveau, dont on a mentionné plus haut le poème « J'ai du goût pour la flâne... » :

J'ai du goût pour la flâne, et j'aime, par les rues  
Les réclames des murs fardés de couleurs crues,  
La redingote grise, et Monsieur Gallopau...  
Le kiosque japonais et *la colonne affiche*<sup>2</sup>...

Villeglé, qui adopte pour slogan « Le ravir plutôt que le faire ! », désigne son procédé comme celui du « Lacéré anonyme »<sup>3</sup>. En s'appuyant en particulier sur Lautréamont (« Quand on considère la fameuse formule de Lautréamont : “L'art doit être fait par tous et non par un”, je réponds que l'artiste se fait influencer par tous et non par un. [...] L'art c'est le vol »<sup>4</sup>), il condamne, dans son article « Des réalités collectives » (1958)<sup>5</sup>, l'idée même de *création individuelle*, comme un mythe inutile et dangereux.

Le chaos du monde donne ainsi lieu, chez Laforgue, à un texte étrange, agencement précaire et proprement *fou* : une « folle affiche », pour reprendre l'expression de la « Complainte du pauvre chevalier errant » (« Et je repars, avec ma folle affiche, / Boniment incompris, piteux *sandwich* »). À la fin de cette complainte, on comprend que « Chevalier-Errant » était l'inscription dont est flanquée l'affiche de l'homme-sandwich : « Au Bon Chevalier-Errant, / Restaurant, / Hôtel meublé, Cabinets de lecture, prix courants ». Le titre, à nouveau, autorise donc plusieurs lectures : « du

---

<sup>1</sup> J. Villeglé, in *La traversée. Urbi & Orbi*, *op. cit.*, nous soulignons. Sur cette notion de « prélèvement », voir aussi cet autre passage : « Dès l'origine j'ai compris qu'avec l'affiche tout le monde travaillerait pour moi. Les typographes chercheraient de nouvelles formes de typographie, les chromistes de nouvelles couleurs. Les affiches des années 50 qui étaient dans le métro avaient des bleus un peu gris, des jaunes pas très citronnés. On a vu ensuite apparaître les couleurs électriques, les couleurs fluorescentes. Et puis les sujets, les slogans, les mots ont changé. Je me suis dit dès le début qu'il fallait que je maintienne comme règle du jeu celle du prélèvement et rien d'autre ».

<sup>2</sup> G. Nouveau, *Dizains réalistes*, cité par J. Villeglé in *La traversée. Urbi & orbi*, *op. cit.*, p. 175, n. 9. Sur le rapport entre ces vers de Nouveau et le « Paris » de Rimbaud dans l'*Album zutique*, voir ci-dessus la section précédente.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 31-36.

<sup>4</sup> *Ibid.* Sur Villeglé et Lautréamont, voir aussi « Catalogue ou l'ambiguïté constitutive », art. cit., p. 97 : « *Objets ou personnages lacérés*. – Dans [les affiches], la lacération engendre les rapprochements imprévisibles du brouillage syntaxique comparatif maldororien dénué de toute notion sociale ou morale, et ne relevant que de l'humour pour une dimension plastique nouvelle nourrissant la pluralité des points de vue ».

<sup>5</sup> J. Villeglé, « Des réalités collectives », in *grammeS. Revue du groupe Ultra-Lettriste*, n° 2, Paris, 1958, repris in 1960. *Les nouveaux réalistes*, catalogue d'exposition, Paris, M. A. M. de la ville de Paris, 1986, pp. 259-60, puis dans *La traversée. Urbi & orbi*, *op. cit.*, pp. 47-54.



chevalier-errant » peut renvoyer au *locuteur* qui énonce cette longue plainte (« Mais j'ai beau parader, toutes s'en fichent... ») – moderne Don Quichotte perdu dans la ville immense –, ou bien au *lieu* où se tient le discours (comme on parlerait d'une Complainte de Montmartre)<sup>1</sup>, à savoir le pas de porte d'un restaurant dont le « sandwich » fait l'article. La recette de cette poésie nouvelle (on pense inévitablement à la très parodique pseudo-recette de poème Dada donnée par Tzara dans un de ses manifestes<sup>2</sup>) est donnée dans le poème des *Derniers vers* intitulé « Simple agonie » – plus encore que chez Huysmans ou Rimbaud cités plus haut, il s'agit avec Laforgue d'une poétique de l'entassement :

J'entasse sur mon lit, les journaux linge sale,  
Dessins de mode, photographies quelconques,  
Toute la capitale,  
Matrice sociale.

Les carnets de Laforgue sont pleins de notations que l'on peut considérer comme des amorces de plaintes possibles. Deux pages posthumes de Laforgue se rapprochent de la « Grande complainte de la ville de Paris ». La première, intitulée par Camille Mauclair « Promenade dans une rue »<sup>3</sup>, s'apparente à un poème en prose et reprend le motif du flâneur, cher à Balzac, De Quincey et Baudelaire : « Oui, errer dans une capitale, par un fin matin de lendemain de pluie », « Et ma liberté d'allures et d'âme ! ». Dans ces « choses vues » au fil de la flânerie, on trouve l'amorce de quelques poèmes du corpus laforguien, notamment la « Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés (« À une fenêtre, des rideaux, un piano travaille réglé d'un métronome cette éternelle valse de Chopin usée comme l'amour... »), la « Complainte des pubertés difficiles » (« À une autre [fenêtre] de mansarde aussi, accoudé, un jeune homme... ») ou encore « Dimanches (*Le ciel pleut sans but...*) », des *Fleurs de bonne volonté* (« Un pensionnat distingué passe, je les regarde passer, ô délices... »). Le fragment 8 des « Notes de 1880 », considéré d'après une lettre de Laforgue comme l'origine des *Complaintes*<sup>4</sup> déploie une écriture de la notation

---

<sup>1</sup> Sur cette ambiguïté des titres des *Complaintes*, voir à nouveau l'article de J.-P. Richard, « *Les Complaintes* : petite note sur les titres », art. cit., pp. 85-89.

<sup>2</sup> « Pour faire un poème dadaïste », in « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » : « Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement / dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire » (in *Dada est tatou, tout est Dada*, éd. H. Béhar, Paris, GF-Flammarion, 1996, rééd. 2016, pp. 228-229).

<sup>3</sup> In J. Laforgue, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, pp. 30-31. Le titre est apocryphe. Le texte est repris, sans titre, dans l'édition de Lausanne : L, III, 843.

<sup>4</sup> Laforgue aurait eu l'idée de ce recueil lors de l'inauguration du lion de Belfort (de Bartholdi) place d'Enfer, le 26 septembre 1880.

urbaine, caractérisée par des énoncés averbaux, une ponctuation marquant la discontinuité et l'accumulation, la sténographie de sensations et de fragments :

Des ménages d'ivrognes. Un souteneur faisant sortir une bande de filles dont l'une adorable et triste avait un bleu sous l'œil, elles buvaient du vin – odeurs de quinquets, glapissements des montreurs, mélancolie des orgues jouant des airs de carrefours d'automne. en haut les étoiles vierges et éternelles – Drôle de planète ! (L, I, 651)

Mais, précisément, la différence entre ces deux textes et la « Grande Complainte de la ville de Paris » est manifeste : car contrairement à cette dernière, il s'agit là de textes *descriptifs*. Il n'y a pas de voix de la ville proprement dite, donc pas de véritable dialogisme non plus. Pour reprendre une opposition proposée par Philippe Hamon, a d'un côté une description et de l'autre une véritable polyphonie, « description-défiguration » dans les notes posthumes et « collage-citation » dans la « Grande Complainte »<sup>1</sup>. La force de cette complainte est de passer de la notation au collage, de la restitution de choses vues au dialogisme polyphonique, esthétique radicale dont la formule pourrait être celle qui ouvre l'avant-dernier paragraphe du poème : « Mais les cris publics reprennent ». Comme le souligne Jean-Pierre Bertrand, on est bien ici dans un poème polyvocal, et « le dialogisme que Bakhtine hésite à reconnaître dans le langage poétique est bel et bien à l'œuvre »<sup>2</sup>. Importe ici avant tout l'absence de guillemets, ou d'italiques (« Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en... à louer ») : le discours autre ou discours de l'autre n'est plus « circonscrit », selon l'expression de Jacqueline Authier, il n'est plus marqué, séparé – comme c'était le cas par exemple dans la « Complainte des bons ménages », où les italiques marquaient, selon un mode stendhalien d'ironie par mention, l'intégration du discours de la doxa : « Je veux être pendu, si tu n'es pas discrète / Et *comme il faut*, vraiment » (L, I, 583, souligné par Laforgue). Ici au contraire, ce discours autre contamine la totalité du texte. C'est une parole tout extérieure, purement convexe et même centrifuge, sans reprise « imaginaire » des mots des autres en mots du sujet de l'énonciation. Les segments de discours sont agencés en une unité précaire qui ne forme pas nécessairement une totalité, et la parole se perd comme s'éloigne la voix du

---

<sup>1</sup> P. Hamon, « Images à lire et images à voir », art. cit., p. 241.

<sup>2</sup> J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, p. 199 (voir, sur l'enjeu de ces problématiques dialogiques et littérales dans la poésie de la modernité, le livre de J.-J. Thomas, *La langue la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, P. U. du Septentrion, 1989). Pour être précis, il faut noter que Bakhtine cite quelques exceptions lorsqu'il propose de séparer le lyrisme du dialogique : parmi ces exceptions, Horace, Villon, mais aussi Heine et Laforgue lui-même (A. Holmes le rappelle dans *Jules Laforgue and Poetic Innovation, op. cit.*, pp. 159-160, n. 23). Sur ce dialogisme de la poésie, voir par exemple l'insistance de Meschonnic, dans sa relecture de Bakhtine, sur le fait que le dialogisme est partout dans le langage (*Critique du rythme, op. cit.*, p. 454) ; voir toute la « critique du monologue » menée par Meschonnic dans le ch. 11 de *Critique du rythme* (partie « Prose, poésie »), aux pp. 447-457.

bonimenteur lorsqu'il tourne au coin de la rue. Laforgue aimait le compte rendu des *Complaintes* que Léo d'Orfer donna au *Zig-zag* :

Je n'aurais jamais, écrit-il à Léon Vanier, rêvé un article aussi intelligent ; le passage où il dit que j'ai recueilli « les refrains des rues, des bois, de l'alcôve, de l'église, de la causerie bourgeoise, des grands discours, du peuple et de la solitude, de la terre et de l'air » – est d'une surprenante divination<sup>1</sup>.

Dans la « Grande Complainte de la ville de Paris », la folie se situe à deux niveaux, qui communiquent dans la dimension politique<sup>2</sup> du poème : l'un est le plan du contenu, l'autre le plan de l'expression. La folie n'est pas seulement présente dans la *référence* (l'hôpital de Charenton), ou dans le *signifié* global du texte (le monde, en particulier la ville moderne, comme vaste chaos en proie à la démence), mais dans le fonctionnement textuel lui-même, et dans la puissance d'invention langagière du poème. La ville ne *veut* rien dire : elle dit. Il s'agit d'une folie littéraire, liée au mode de circulation des énoncés, folie « flaubertienne » par laquelle le sujet se dissout dans une parole sans intériorité. Aussi est-ce moins là un discours *sur* la folie (celle de la ville ou du monde), qu'un discours *de* la folie, dans son irréductible désordre. Jacqueline Authier parle d'« éclipse du sujet » à propos de Flaubert : dans cette complainte, on a bien aussi une *éclipse* du sujet, qui se dissout dans une sorte de lumière blanche ou de « prose blanche »<sup>3</sup>. Au commencement des *Complaintes*, comme on l'a rappelé, le « je » lyrique *s'éclipsait* (« Donc, Je m'en vais »). Ici c'est d'une autre manière, plus textuelle, que le sujet s'éclipse : l'écrivain ou plutôt le scripteur, est devenu une pure surface de réfraction des énoncés de la ville<sup>4</sup>. Jean-Pierre Bertrand parle d'*ironie* à propos de ces discours simplement collés sans instance unique pour les ordonner<sup>5</sup>. Dans cette utopie

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Léon Vanier du 21 septembre 1885 : L, II, 788.

<sup>2</sup> Cette dimension politique de la « Grande complainte de la ville de Paris » sera plus précisément étudiée au chapitre suivant. À propos des rapports du poétique et du politique dans l'énonciation de la « Grande complainte de la ville de Paris », nous renvoyons ici au commentaire de G. Dessons : « On touche ici une dimension capitale des *Complaintes* : leur valeur politique », il s'agit de « faire du poème le lieu de passage de la parole collective » (G. Dessons, *Le poème*, *op. cit.*, p. 170).

<sup>3</sup> Voir à ce propos P. Sipos, art. cit. : la « prose blanche » de cette complainte serait « une prose pour voix blanche, détimbrée parce que fictivement anonyme, multiple, mais surtout parce qu'émanant d'un locuteur qui, de masque en masque, ou de posture en posture, a finalement choisi ici la « disparition élocutoire », sinon du Moi, du moins du Je poétique » (p. 141)

<sup>4</sup> J. Authier rapproche du reste l'idée flaubertienne du « livre entièrement recopié » et l'esthétique laforguienne du collage telle qu'elle apparaît dans la « Complainte de Lord Pierrot » : voir *Ces mots qui ne vont pas de soi*, *op. cit.*, p. 308. J. Authier s'appuie sur les analyses essentielles de C. Abastado dans son article sur le langage chez Laforgue, « La glace sans tain », in *Littérature*, vol. XXVII, n° 3, 1977, pp. 55-64.

<sup>5</sup> De même dans l'analyse d'une complainte par P. Hamon (« Complainte de Lord Pierrot », dans *L'ironie littéraire*, *op. cit.*, pp. 54-57). Voir également les remarques fondamentales de G. Dessons, « Les complaintes de Jules Laforgue », in *Le poème*, *op. cit.*, pp. 157-172 – le commentaire de la « Grande Complainte de la ville de Paris » est aux pp. 165-171.

poétique, la littérature n'est plus seulement un art du temps mais un art de la surface et donc de l'espace : l'écriture devient proprement un *espace* – espace lui-même utopique, non-lieu, sans existence ferme et assurée – irréductible au discours, à la discursivité de la voix et la linéarité qu'elle entraîne.

Comme le souligne Anne-Marie Christin au sujet de la littérature du second XIX<sup>e</sup> siècle, « les lois de l'Œuvre ne relevaient donc plus de celles du discours (...). Elles se justifiaient plutôt par une “tenue spatiale” sensible non pas tant à la création du texte qu'à sa lecture »<sup>1</sup>. Une telle surface de réfraction serait l'équivalent littéraire de la photographie, l'utopie du poème étant alors de devenir « message sans code » (pour reprendre la célèbre expression de Barthes<sup>2</sup>), pure plaque sensible. Comme l'écrivait Villeglé cent ans plus tard : « À la beauté apprêtée, [opposer] la *beauté brute et native* (...) N'être qu'un simple *appareil enregistreur* »<sup>3</sup>. C'est aussi une manière, chez Laforgue, de déconstruire une certaine idée du génie<sup>4</sup> : il s'agit en effet de la sensibilité impersonnelle, objective, de la photosensibilité. Comme l'écrit en effet A.-M. Christin dans l'article cité, à propos du modèle photographique :

Ce que la photographie bouleversait, ce n'était pas l'esthétique de l'image, c'était le rôle de l'homme dans la production de cette image – de là l'ampleur du scandale. À la main du mage s'était substituée l'intelligence du chimiste : on crut pouvoir y reconnaître l'indice, comme en cette vertigineuse mécanisation des pays industrialisés, d'un danger de mort pour l'homme créateur<sup>5</sup>.

Charles Cros, à la même époque, prend lui aussi la photographie comme paradigme de l'écriture poétique ; ainsi dans « Inscription », la première pièce du *Collier de griffes* : « J'ai voulu que les tons, la grâce, / Tout ce que reflète une glace, / L'ivresse d'un bal d'opéra, / Les soirs de rubis,

---

<sup>1</sup> A.-M. Christin, « L'écrit et le visible : le XIX<sup>e</sup> siècle français », in *Cahiers Jussieu*, n° 3 (« L'espace et la lettre »), Paris, U. G. E., 1977 (pp. 163-192), p. 185. L'idée que la poésie se pense de plus en plus, à partir des années 1880, comme art du *visible*, a été étudiée par L. Jenny dans *La fin de l'intériorité*, *op. cit.* – Sur la dimension du *visible* dans cette pièce de Laforgue, voir notamment P. Geinoz, art. cit.

<sup>2</sup> R. Barthes, « Le message photographique », in *Communications*, n° 1, 1961 (pp. 127-138), p. 128.

<sup>3</sup> J. Villeglé, « Une tension entre l'acquis et l'inné », in *La Traversée...*, *op. cit.*, p. 211, souligné par l'auteur. En 1964, Villeglé promouvait « le refus de toute échelle de valeur entre l'objet créé et l'objet trouvé » (« L'insolence du choix », article consacré à un passage des *Jeunes filles en fleurs*, publié dans *Temps mêlés*, revue dirigée par André Blavier, n° 71-73, 1964, repris sous une forme modifiée in *ibid.*, p. 26).

<sup>4</sup> Et plus radicalement encore de toute idée de style comme *tempérament*, marque du sujet singulier dans l'écriture, selon la doxa naturaliste : voir à ce propos P. Geinoz, art. cit., p. 77, n. 46, qui cite B. Vouilloux résumant la doctrine des Goncourt – le style est « l'indice d'un caractère et de ses passions » (B. Vouilloux, *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 48).

<sup>5</sup> A.-M. Christin, art. cit., p. 171. Sur cette question de la centralité de la photographie comme art du visible, voir le livre désormais classique de J. Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle* (1990), trad. F. Maurin, éd. revue Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

l'ombre verte / *Se fixent sur la plaque inerte* »<sup>1</sup>. Se fait jour – littéralement – une écriture qui est le rêve d'une fixation par contact, comme un *photogramme* au sens de Moholy-Nagy<sup>2</sup>. Bien sûr il s'agit là d'une utopie : faut-il le préciser, le texte reste composé, et ne saurait s'abolir dans une sensibilité nue et sans code. On pourrait – *mutatis mutandis* – dire du poème ce que Barthes dit du dessin dans sa réflexion sur l'ontologie de l'image : « Il faut opposer la photographie, message sans code, au dessin, qui, même dénoté, est un message codé »<sup>3</sup>. Pourtant le modèle demeure valable justement comme utopie, et le poème de Laforgue est la trace d'une telle utopie, celle d'un effort négatif, inversé, où l'écriture voudrait se défaire du *code* pour devenir la saisie photosensible du chaos de la ville. Ainsi cette utopie *moderniste* de l'écriture-photographie rejoint-elle celle, primitiviste<sup>4</sup>, d'un surgissement sauvage et sans code, par exemple lorsque Laforgue écrivait, dans un projet de roman, d'« épuisse[r] toute littérature » pour « jaillir sans codes »<sup>5</sup>. La composition, certes indéniable, devient ainsi quelque chose de négatif : elle vise à rejoindre une certaine littéralité, celle dont Niepce, Daguerre et leurs confrères avaient donné un modèle du côté du visible.

---

<sup>1</sup> C. Cros, « Inscription », *Le Collier de griffes* (première partie : « Visions »), in *Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 167. Comme le remarque P. Hamon, on pourrait se demander plus généralement « si de nombreux textes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas “informés” par le dispositif et les opérations de l'appareil photographique (une chambre noire, un objectif ouvert ou fermé, une plaque sensible dans la chambre noire [...]) » : « Images à lire et images à voir », art. cit., p. 243.

<sup>2</sup> La technique photographique du photogramme, ou *rayographie* (de « rayon » mais aussi Man Ray), consiste à réaliser une photographie sans objectif, en plaçant des objets directement sur du papier photosensible : exposés à une source de lumière électrique, ces objets apparaissent alors en négatif, produisant des images plus ou moins abstraites. Voir notamment les photographies de Man Ray reproduites dans J. Dibbets et F. Michaud (éds.), *La boîte de Pandore. Une autre photographie*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2016.

<sup>3</sup> R. Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n° 4, 1964 (pp. 40-51), p. 46. Sur cette dimension d'effacement du code et de *ready-made* dans la « Grande Complainte... », voir la fin de l'article d'H. Laroche, « Document et poésie : 1850-1914, du pittoresque au ready-made », colloque *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)* : <http://www.fabula.org/colloques/document1736.php>, consulté le 12 septembre 2016.

<sup>4</sup> Nous reviendrons sur cette question du primitivisme au chapitre suivant.

<sup>5</sup> J. Laforgue, *Feuilles volantes*, Nouvelles et fragments de roman, « Histoires de femmes », fragment [16] : L, III, 934.

### III. C. Le blanc du poème

Le mur du fond est un mur de chaux.

(Marcelin Pleynet)

Le sujet se dissout donc dans une lumière blanche. Cette blancheur est celle même sur laquelle insiste le sous-titre. La « prose blanche » est une parole qui n'ouvre sur aucun en-deçà transcendantal, ni aucun au-delà eschatologique. Le poème inscrit son langage blanc, « sans intériorité ni promesse » (selon l'expression de Foucault<sup>1</sup>), et devient ainsi l'utopie d'une parole neutre, circulant à la surface de la ville. Le poème n'ouvre plus sur une transcendance, mais sur une sorte de mur blanc, comme dans le « vers » de Marcelin Pleynet, « Le mur du fond est un mur de chaux »<sup>2</sup>. On trouvait déjà un mur de chaux chez Charles Cros, dans le célèbre *Hareng saur* : « Il était un grand mur blanc – nu, nu, nu ». C'est le mur blanc et dépourvu de sens d'une poésie littéralement *idiote*, au sens où elle n'est que le constat de la singularité, l'irréductibilité,

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 54.

<sup>2</sup> Sur les enjeux de ce vers, voir M. Foucault, « Distance, aspect, origine », in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968 (pp. 11-24), p. 24 : « “De la terre qui n'est qu'un dessin”, écrit Pleynet sur une page blanche. Et à l'autre bout de ce langage qui fait partie des sigles millénaires de notre sol et qui lui aussi, pas plus que la terre, n'a jamais commencé, une dernière page, symétrique et aussi intacte, laisse venir à nous cette autre phrase : “le mur du fond est un mur de chaux”, désignant par là la blancheur du fond, le vide visible de l'origine, cet éclatement incolore d'où nous viennent les mots – ces mots précisément » (texte repris dans *Dits et écrits*, éd. citée, t. I, texte n° 17). Voir également les remarques de Claude Royet-Journoud sur ce vers dans *La poésie entière est préposition*, Paris, Éric Pesty, 2007, pp. 12-13.

l'entêtement, l'absence de signification – du réel<sup>1</sup>. Si, comme on l'a vu au premier chapitre de cette étude, la poésie s'éloigne du discours, c'est donc plus fondamentalement qu'elle s'éloigne de la structure même du *sens*<sup>2</sup>, que remplace chez Laforgue et Cros la matité absurde de la blancheur du mur : « J'ai composé cette histoire, – simple, simple, simple, / Pour mettre en fureur les gens – graves, graves, graves ». Ernest Coquelin, dans son traité sur la diction du monologue moderne, commente longuement ce monologue de Charles Cros, et conseille au récitant :

Criez : *Le Hareng saur*, d'une voix forte. Ne bougez pas le corps, soyez d'une immobilité absolue. En disant ce titre, il faut que le public ait le sentiment d'une ligne noire *se détachant sur un fond blanc*<sup>3</sup>.

Chez Laforgue, le *blanc* désigne l'espace neutre du langage poétique, qui compose une sorte d'aplat, de monochrome achrome. Les « nuits de lait », l'« albe » et le « lait de chaux », les taches blanches (« deux maux blancs ») de la « Complainte d'un autre dimanche », les « blancs bizarrants » de la « Complainte à Notre-Dame des soirs », dessinent un espace de l'effacement qui est celui de la poésie elle-même. On lit dans un fragment de 1885 :

les maisons peintes au lait à chaux.  
Mioches  
Brioches (L, I, 639)

Le poème devient lui-même machine à produire du blanc<sup>4</sup>, opération de blanchiment du langage, voire véritable blanchisserie<sup>5</sup>, telles les « maisons de blanc » de la « Grande Complainte de la ville de Paris ». C'est donc le langage poétique qui est lui-même un grand mur blanc et neutre, telles les « crayeuses façades » du *Lohengrin des Moralités légendaires* (L, II, 416) ou les « maisons peintes au lait de chaux » de la « Complainte d'une convalescence en mai » (vers 36 : L, I, 616).

---

<sup>1</sup> À propos de l'idiotie, voir notre chapitre suivant. La poésie de Rimbaud, elle aussi, comporte de ces murs blancs, blanchis : ainsi le « tombeau blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief » d'« Enfance, V » (R, 292), qui figure d'un certain minimalisme rimbaldien à laquelle fait écho une poésie minimale, une poésie de la blancheur. Ces « lignes du ciment en relief » font apparaître une sorte de monochrome blanc qui rappelle l'expression de Verlaine à propos des « Chercheuses de poux » : « du Goya (...) *blanc sur blanc* » (*Les poètes maudits*, « Arthur Rimbaud », Paris, Vanier, éd. de 1888, p. 26, nous soulignons).

<sup>2</sup> Voir H. Scepti, *Poésie vacante*, *op. cit.*, p. 212 : « Résolument précaire, et peut-être impraticable, la poésie est littéralement dépourvue de sens : elle consiste en une activité qui, se prenant elle-même pour cible, se déconstruit sur fond de silence » (nous soulignons). Pour C. Royet-Journoud, la poésie s'écrit sur le fond pâle de la chaux ou de l'aube, qu'elle tente de rejoindre : voir *Le Renversement*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>3</sup> E. Coquelin, *L'art de dire le monologue*, *op. cit.*, p. 99, nous soulignons.

<sup>4</sup> Sur le blanc laforguien, voir J. Bem, « Le blanc de la Complainte », in *Nineteenth-Century French Studies*, n° 15-1/2, automne-hiver 1986-1987, pp. 119-127.

<sup>5</sup> On pense aussi au grand lessivage du réel qui s'opère dans certains poèmes de Verlaine, par exemple la huitième des « Ariettes oubliées » dans les *Romances sans paroles* : « Comme des nuées / Flottent gris les chênes / Des forêts prochaines / Parmi les buées » (« buée » est un régionalisme pour « lessive »).

Dans le sous-titre laforguien, le redoublement de « prose » par l'adjectif « blanche » implique moins l'utopie d'une poésie en prose<sup>1</sup> que celle d'une sorte de « prose en prose » (selon l'expression de Jean-Marie Gleize<sup>2</sup>) : la prose y devient l'utopie de la poésie, comme dans la troisième « Ariette oubliée » de Verlaine, où le poème semble tendu vers la matité d'une bricole de prose – attribuée à Rimbaud – immensément simple et plane : « Il pleut doucement sur la ville »<sup>3</sup>. La folie du lyrisme serait la prose elle-même, le vœu le plus fou du poème devenant celui de se dissoudre dans l'horizon sans horizon de cette blancheur.

Le mur blanc de Cros et Laforgue, dans sa platitude, fait s'acheminer l'écriture jusqu'au bord du non-sens. Sur ce fond blanc, le poème s'achève : « Muet, immobile, il couve ces gens de ses yeux mélancoliques, (...) – *et se fond* »<sup>4</sup>. La poésie ne s'abîme pas complètement dans le délire ou le mutisme, elle s'arrête juste avant, touche à cette entropie. Aussi aura-t-elle pour fonction de nous rendre sensible à cette *avant-dernière* étape – pour reprendre une expression laforguienne (« Avant-dernier mot » : *Des fleurs de bonne volonté*). Et c'est précisément depuis cette avant-dernière étape que la poésie peut alors nous inciter à retourner vers les autres discours pour y entendre le fond nu qu'est l'absence de sens. Comment écouter le discours pour y entendre *cela* ? Il faut une nouvelle écoute, dont le modèle n'existe pas encore, reste à inventer. Freud dessinera un tel modèle quelques années plus tard, à tâtons, sous le nom d'« attention flottante » ou « attention égale » (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*) : pour le psychanalyste, il s'agit de parvenir à entendre,

---

<sup>1</sup> La qualification générique « Prose blanche » fait inévitablement penser à l'expression de *vers blanc*, utilisée par la tradition stylistique pour parler de « vers » intégrés à un contexte non métrique. Ces séquences « comptées » – on en trouve un bel exemple dans la « Grande complainte », en forme de pastiche de Vigny : « Que tristes sous la pluie les trains de marchandises » (séquence que l'on peut interpréter comme étant formée de deux segments « féminins » de six syllabes) – ne sont en réalité pas des vers blancs, comme l'a montré Benoît de Cornulier : un vers n'est tel que dans un contexte métrique (« Ce qui est métrique n'est [...] pas *un* vers, mais *des* vers, par équivalence mutuelle ; et ce qu'on appelle le *mètre* d'un vers singulier consiste moins en la conformité de cette expression singulière avec une norme abstraite qu'en un rapport réciproque d'*équivalence contextuelle en nombre syllabique* entre plusieurs suites verbales voisines disjointes » : *Art poétique, op. cit.*, p. 21). Il faudrait dire qu'on a ici l'écho affaibli d'un vers de Vigny (par exemple, « Dieu que le son du cor, est triste au fond des bois », vers qui deviendra chez Laforgue la matrice ou hypotexte d'un long poème en vers-libres de 1886, « Les trois cors ») qui serait, justement *devenu prose*. D. Grojnowski, dans son article déjà cité « Poétique des complaintes » (p. 35), cite quelques autres de ces pseudo-vers contenus dans la « Grande Complainte de la ville de Paris » : « Prévient la chute des cheveux » ; « Chantiers en gros et en détail » ; « Bonnes gens qui m'écoutes » ; « Pas de morte saison » ; « Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés ».

<sup>2</sup> Voir J.-M. Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 227 (voir aussi, dans le même livre, le commentaire de Stendhal) et *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, 1999, *passim*. – Sur les rapports entre prose du réel, matité et accumulation blanche chez Laforgue, voir J.-M. Gleize, « La poétique des ciels vrais », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.* (pp. 27-31), p. 30.

<sup>3</sup> Verlaine, « Ariettes oubliées, III », in *Romances sans paroles*, éd. O. Bivort citée, p. 75.

<sup>4</sup> J. Laforgue, « Complainte des journées – Monologue, s. v. p. », L, I, 629, nous soulignons.



au sein du trop-plein des significations, l'insistance d'un certain non-sens. Ce dernier surgit sous l'espèce du signifiant – qui, on le sait depuis Saussure, Lévi-Strauss et Lacan, ne « signifie » rien –, signifiant qui apparaît dès lors comme *skandalon*, pierre d'achoppement du sens.

À l'époque de Laforgue, un modèle d'écoute s'invente qui n'est pas si éloigné de celui que Freud mettra en avant dans ses écrits techniques : c'est celui que proposent les diseurs de monologues de cabaret, et que chaque poème de Laforgue invite le lecteur à adopter. Il s'agit d'une écoute privilégiant dans le discours, non pas ce qui construit le sens, mais ce qui le mine. Écouter, dans ce qui se dit, l'envers bruissant du dire, la vérité *hors-sens* de tout langage : « Hors son non-sens, le verbe ment » (« Dialogue avant le lever de la lune », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 98). Le lecteur de la « Complainte de Lord Pierrot » (L, I, 584-585) par exemple, devant un texte qui fuit en tous sens, est invité à *désapprendre* à lire pour pouvoir appréhender quelque chose de ce poème, avec ses mots qui s'annulent et ce sens « béant » (« Béons à la lune »). Le texte fait s'entremêler diverses ritournelles (« Au clair de la lune, / Mon ami Pierrot, / Filons, en costume, / Présider là-haut... », « Il faisait, ah ! si chaud, si sec. / Voici qu'il pleut, qu'il pleut, bergères ! ») avant de souligner sa propre ineptie (« Oh ! de moins en moins drôle ; / Pierrot sait mal son rôle ? ») puis de se neutraliser dans une répétition mélancolique, aux deux derniers vers : « Sûr d'aller, ma vie entière, / Malheureux comme les pierres. (*Bis.*) ».

C'est aussi une telle écoute autre que les frères Coquelin théorisent dans *L'art de dire le monologue*. Le monologue moderne, écrivent-ils, vit de sa relation au rire incontrôlable, à l'involontaire<sup>1</sup> ; en tant qu'art de la « stupidité », modulation du « rien »<sup>2</sup>, le monologue moderne cherche à faire entendre, dans les mots, la scandaleuse absence du sens, ou la présence « stupide » du non-sens<sup>3</sup>. Comme les pirouettes musicales du Chanteur idiot des cafés-concerts, les monologues modernes font résonner la disparition du sens, par exemple dans « Autrefois » de Charles Cros :

Il y a longtemps, longtemps, longtemps ; mais longtemps, longtemps.  
Alors, un jour... non, il n'y avait pas de jour, ni de nuit. Alors une fois, mais il n'y avait... Si, une fois, comment voulez-vous parler ? Alors il se mit dans la

---

<sup>1</sup> Frères Coquelin, *L'art de dire le monologue*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98. À propos de cette invitation, dans le monologue, à entendre dans le discours l'en-deçà du sens, voir à nouveau H. Scepi, « Jules Laforgue et le poème monologue », *art. cit.*

<sup>3</sup> Sur le non-sens dans le contexte du cabaret et des postures fumistes, voir notamment D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, pp. 243 *sqq.*

tête (non, il n'y avait pas de tête) dans... l'idée. Oui, c'est bien cela, dans l'idée de faire quelque chose<sup>1</sup>.

Le texte se déconstruit méticuleusement, jusqu'à ce que la parole elle-même devienne l'objet d'un tel anéantissement : « La fin de l'histoire ? Mais il n'y avait pas de fin. On n'avait pas inventé de fin. Finir, c'est une invention, un progrès. Oh ! le progrès ! le progrès ! (*Il sort stupide.*) – Fin d'Autrefois »<sup>2</sup>. Devant cette formidable entropie, le monologue moderne requiert donc des auditeurs une écoute toute nouvelle. Il faut un mode de rapport aux mots qui soit à même d'y entendre ce vide. C'est comme ces coquillages que les enfants portent à leur oreille : mais ici, au lieu d'entendre la mer, on entend le murmure blanc du non-sens. Ce que Laforgue retient du monologue moderne, c'est l'idée que les mots doivent s'ouvrir comme une porte entrebâillée, afin que par cette embrasure se laisse entendre l'abysse de la langue.

Alphonse Allais parlait à propos de Charles Cros de « monologues insensés »<sup>3</sup>. Le poème doit lui aussi toucher à l'insensé. Essentiellement mélancolique en ce sens, il tient à la fois de la folie, du grotesque et du tragique : c'est que, comme la « farce fumiste »<sup>4</sup>, le poème a pour fonction de mettre à nu la farce du langage lui-même. C'est pourquoi le poème s'écrit dès lors au bord du sens, dans les défauts ou les interstices du sens. Écrire le non-sens n'est pas arrêter d'écrire, mais produire le non-sens *dans* l'écriture. L'espacement du texte doit creuser à la fois et d'un même mouvement le sillon du sens et l'interstice du non-sens. Ce non-sens n'est pas hors-texte, il est logé au creux de la page elle-même.

---

<sup>1</sup> C. Cros, « Autrefois », recueilli dans le volume collectif *Saynètes et monologues*, quatrième série, Paris, Tresse, 1881, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>3</sup> A. Allais dans *L'Hydropathe*, n° 5, 20 mars 1879, cité par H. Scepti, « Jules Laforgue et le poème monologue », in *La Licorne*, n° 85, p. 160.

<sup>4</sup> Coquelin cadet, *Le monologue moderne*, *op. cit.*, p. 12.

## IV. La lune et la folie : l'éclipse du sens

Face aux reflets  
les interstices  
opaques

(Anne-Marie Albiach<sup>1</sup>)

### *IV. A. Soleil, lune et écriture de l'insensé*

Lorsqu'on se représente, autant qu'il est possible de le faire d'une façon approximative, la somme de misère, de douleur et de souffrances de toute sorte que le soleil éclaire dans sa course, on accordera qu'il vaudrait beaucoup mieux que cet astre n'ait pas plus de pouvoir sur la terre pour faire surgir le

---

<sup>1</sup> A.-M. Albiach, *Figure vocative* (1985), rééd. Romainville, Al Dante, 2006.

phénomène de la vie qu'il n'en a dans la lune,  
et qu'il serait préférable que la surface de la  
terre comme celle de la lune se trouvât encore  
à l'état de cristal glacé.

(Schopenhauer)<sup>1</sup>

Elle a vu le soleil tomber à ses pieds.

(Registre d'observations médicales de la  
Salpêtrière, à propos d'une patiente aliénée)<sup>2</sup>

Tout, chez Laforgue, commence et finit par la Lune<sup>3</sup>. Comme dans le cosmos sans but ni sens d'Épicure et de Lucrèce, tout commence par une légère *dévi*ation, un clinamen qui chez Laforgue est à situer du côté de la lune :

Astre lavé par d'inouïs déluges  
Qu'un de tes chastes rayons fébrifuges,

Ce soir, pour inonder mes draps, *dévie*,  
Que je m'y lave les mains de la vie !<sup>4</sup>

La poésie, ainsi que la totalité du réel, repose sur cette cosmologie – proprement in-sensée et a-sensée – du clinamen lunaire. Or la lune, astre schopenhauerien de la stérilité dans le « Lohengrin » des *Moralités légendaires*, est également l'astre du non-sens – littéralement :

---

<sup>1</sup> A. Schopenhauer, *Pensées et fragments*, trad. Burdeau, rééd. Paris, Payot et Rivages, 1990, p. 40.

<sup>2</sup> Archives de l'assistance publique – Hôpitaux de Paris ; la Salpêtrière, Registre d'observations médicales, 5<sup>e</sup> division, 4<sup>e</sup> section, 1870-1873, 6R61, f<sup>o</sup> 354, cité par Laure Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, rééd. « Folio », p. 29.

<sup>3</sup> À propos de la lune laforguienne, voir notamment M. Levowitz, « La Lune : un rêve laforguien », in *Neophilologus*, vol. LX, n<sup>o</sup> 1, janv. 1976, pp. 44-48 ; M. R. Margitic, « Paysage et sexualité chez Laforgue », in *Romantisme*, n<sup>o</sup> 15, Paris, 1977, pp. 82-91 et S. Solmi, *La Luna di Laforgue*, Milan, Mondadori, 1976, rééd. in *Opere*, vol. IV : *Saggi di letteratura francese*, t. II, *La luna di Laforgue e altri scritti*, Milan, Adelphi, 2009.

<sup>4</sup> J. Laforgue, « Clair de lune » (*L'Imitation de Notre-Dame la Lune*), L, II, 77, nous soulignons.

*l'éclipse* du sens. Aussi la pleine lune, traditionnellement associée à la folie dans le folklore européen<sup>1</sup>, ne manque-t-elle pas de provoquer une parole folle (comme plus tard dans le « Clair de lune » d'Apollinaire : « Lune mellifluente aux lèvres des déments... »<sup>2</sup>) et des gestes fous, par exemple dans la « Complainte des nostalgies préhistoriques » :

Oh ! Devant la lune en son plein,  
Là-bas, comme un bloc de topaze,  
Fous, nous renverser sur les reins,  
Riant, battant des mains ! (L, I, 574)

Si le soleil est l'astre du sens, de la lumière épiphanique, de l'insémination<sup>3</sup>, la lune est l'astre du non-sens, de la lumière grise, de la stérilité<sup>4</sup> (le Grand Prêtre sélénite de *Lohengrin* loue ainsi l'astre de la nuit, « Je vous salue, Vierge des nuits, *plaine de glace...* ») et de la dis-sémination. L'« inoculation » sur laquelle s'ouvre la parole laforguienne – « s'inoculer à jamais la lune fraîche », dans « Un mot au soleil pour commencer », dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* – est justement une « inoculation » paradoxale car stérile. Il s'agit littéralement d'une dissémination. Jean Bellemin-Noël écrit que « la poétique de Laforgue exulte ou insulte, mais jamais ne résulte... »<sup>5</sup>. Le problème de la « stérilité » (pour reprendre le titre d'un poème de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*) n'est donc nullement réductible à l'image d'Épinal du Laforgue poète schopenhauerien militant du célibat, et de sa hantise de la reproduction sexuée : stérilité et dissémination sont avant tout chez Laforgue un problème *poétique*<sup>6</sup>, c'est-à-dire littéral. On lit dans « Nuitamment » : « Ô Lune, coule dans mes veines » – or le sang qui coule dans les veines est aussi l'encre par laquelle s'écrit le poème (ainsi dans les « Préludes autobiographiques » des *Complaintes* : « Et j'ouvre ainsi mes riches veines... »), selon une métaphore romantique déjà usée. Jean de Palacio parle à propos de la littérature décadente de véritable « consanguinité » entre

---

<sup>1</sup> Voir notamment à ce propos G. Lützenkirchen, G. Chiari, F. Troncarelli *et alii*, *Mal di luna*, Rome, Newton Compton, 1981.

<sup>2</sup> G. Apollinaire, « Clair de lune », in *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, 1995, p. 123.

<sup>3</sup> Voir J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 ainsi que « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », in *Marges. De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 247-324.

<sup>4</sup> L'importance, chez Laforgue, de l'opposition entre le Soleil comme fertilité et la Lune comme stérilité a souvent été remarquée : voir J.-P. Giusto, « Les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue. L'écriture innocentée », in *Revue des sciences humaines*, n° 178, Lille, 1980, pp. 38-49 ; H. Laroche, « La Complainte de Phébus », in *Jules Laforgue. Colloque de la Sorbonne*, éd. B. Marchal, Paris, P. U. P. S., 2000, p. 122 ; M. R. Margitic, « Paysage et sexualité chez Laforgue », art. cit.

<sup>5</sup> J. Bellemin-Noël, « Le jeu subversif de Laforgue », in L, I, 14.

<sup>6</sup> H. Laroche le soulignait, symétriquement, à propos du Soleil : « la question du soleil est aussi une question de poétique » (« La Complainte de Phébus », art. cit., p. 124). H. Laroche insiste en particulier sur le fait que l'attaque du soleil est celle d'un « art apollonicide » dirigé contre l'héritage du Parnasse. Sur Laforgue anti-parnassien, voir les pages de notre chapitre précédent à propos de la grimace.

Pierrot et la Lune<sup>1</sup>. Albert Giraud parle du « sang blanc et mélancolique » de la Lune, association du blanc et du noir (le noir de la mélancolie, *melan, cholos*<sup>2</sup>) qui forme une sorte de communion eucharistique anémiée et chlorotique dans la blancheur, absorbant et mêlant bile, lait, sang et encre. Le poème laforguien ne met pas d'eau dans son vin, mais de la lune dans son encre. Dans « Petits mystères » (*L'Imitation*), on trouve cette injonction : « Mets de la lune dans ton vin... ». C'est la lune elle-même qui semble écrire et s'écrire dans la poésie, comme par une influence, dans le sens physique des anciennes cosmologies<sup>3</sup>. L'encre des Pierrots est une sorte de lait lunaire<sup>4</sup>, cette encre vient ainsi directement de la Lune, par influx matériel, comme une encre blanche-noire qui est en quelque sorte l'encre du néant. Le sujet lyrique est littéralement le ventriloque de la lune : « Je veux trouver un lied ! qui te touche / À te faire émigrer vers ma bouche ! »<sup>5</sup>. La lune elle-même écrit, directement et matériellement : sur le corps des Pierrots, sous la forme du tatouage – les Pierrots de *L'Imitation* ont « Le cœur blanc tatoué / De sentences lunaires », qui sont comme les runes druidiques du non-sens. Sous le « signe » de la Lune, les Pierrots sont en proie à un signifiant inscrit au plus profond d'eux-mêmes, qui n'est pas noir comme le « signe de Saturne » de la pièce liminaire des *Poèmes saturniens* de Verlaine, mais blanc. Blanc sur blanc (« le cœur blanc... ») par conséquent, puisque les Pierrots, « secte du Blême », sont déjà eux-mêmes incolores, anémiques et anorexiques, se nourrissant seulement « de légumes, / De riz plus blanc que leur costume » (« Pierrots »)<sup>6</sup>.

L'injonction lancée par le Pierrot des *Complaintes*, « Béons à la lune / La bouche en zéro » (L, I, 584), annonce la venue d'une parole où le sens est suspendu. « Béer », c'est ouvrir sa bouche au néant du sens. La « bouche en zéro » de Lord Pierrot annonce celles des Pierrots de *L'Imitation*, « trou sans bonde »<sup>7</sup>. Chaque Pierrot « retroussant d'un air de défi / [S]es manches de mandarin pâle, / ...arrondi[t] [s]a bouche »<sup>8</sup>. Aussi aboutit-on à une suspension de la parole : « Un moment,

<sup>1</sup> Sur le contexte littéraire de la lune laforguienne, voir les pages consacrées à la lune des décadents dans J. de Palacio, *Pierrot fin de siècle, op. cit.*, pp. 134-136.

<sup>2</sup> P. Chantraine (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 681) signale que *melas, melaina, melan* se dit en grec homérique d'un objet noir ou sombre ; *cholos* signifie la bile.

<sup>3</sup> De même, dans les *Moralités*, on apprend que la lune s'est « saignée aux quatre veines » pour donner à Salomé sa beauté (L, II, 443).

<sup>4</sup> Le lait est produit par la lune si on en croit « Lohengrin » : « Je vous salue, Vierge des nuits, plaine de glace, que votre nom soit béni entre toutes les femmes, vous qui satinez leurs seins de distinction et y faites sourdre les laits nécessaires » (L, II, 416).

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Jeux », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 111.

<sup>6</sup> Voir A. Balakian, *Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry* (1947), rééd. augmentée Londres et New York, University of London Press et New York U. P. 1967, pp. 106-108.

<sup>7</sup> « Pierrots, I », in *L'Imitation...*, L, II, 81.

<sup>8</sup> « Locutions des Pierrots, XVI », in *ibid.*, L, II, 97.

béer, *sans rien dire*, / Inquiets d'une étoile là-haut », comme l'annonce la « Complainte des nostalgies préhistoriques ». On a étudié au premier chapitre de ce travail les enjeux de ce « rien dire » du côté de la réception de la poésie de Laforgue comme texte *fou* en tant qu'il récuse l'impératif de discursivité : on comprend mieux à présent que cette poétique du rien fonctionne comme une écriture du non-sens comme insensé : il ne s'agit pas seulement de *dire rien* (de défaire le discours en l'évidant), mais de produire une poésie qui *ne veuille rien dire*, qui travaille non seulement sur le vide du discours mais sur le non-sens de la langue. L'obsession du mutisme chez Laforgue vient de cette révérence au non-sens, qui conduit à une *interruption* de la poésie et du dire : les Pierrots « concluent aux plus folles phrases / Par des : “mon Dieu, n'insistons pas ?” » (« Pierrots, III », *L'Imitation* : L, II, 84) ; ailleurs c'est le poème lui-même qui se termine ainsi : « Et puis n'insistons pas » (dernier vers de la « Complainte des bons ménages » : L, I, 583) ou encore « Allons, n'en parlons plus » (« États », *L'Imitation* : L, II, 102). En dernière instance, la folie de la langue repose en ceci que la langue ne peut rien dire que le néant du sens : « Voilà le Néant dans sa pâle gangue (...) / Le seul mot solvable en nos folles langues ! » (« Au large » : L, II, 76).

Pour comprendre la fonction de la lune en tant qu'astre non-sens, il faut d'abord – à la manière de Laforgue, chez qui tout commence toujours par l'événement archaïque qu'est la mort du soleil – comprendre ce qu'est le soleil. Le soleil est d'abord œil, c'est-à-dire âme, comme le formule le passage célèbre de l'*Alcibiade majeur* de Platon qui compare l'âme à la pupille d'un œil<sup>1</sup>. Le soleil est la clarté, l'épiphanie du sens, littéralement le *foyer* de la visibilité, qu'elle soit sensible ou intelligible. Le sens est la raison elle-même, et tous deux sont d'essence lumineuse : Descartes appelle l'entendement « lumière naturelle ». Or, si le soleil est pupille – il est à la fois pupille du monde (*korè kosmou*) et, en tant que pupille, *punctum* de la subjectivité (pour Hegel, la pupille de l'œil est l'expression même de la subjectivité pensante comme présence à soi)<sup>2</sup> – la lune

<sup>1</sup> Platon, *Alcibiade majeur*, 132 d et suivantes.

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique* (1835, posthume ; éd. remaniée en 1842), II<sup>e</sup> partie (Développement de l'idéal dans les formes particulières du beau artistique), III<sup>e</sup> section (La forme romantique artistique), Introduction (« Du romantique en général »), 1<sup>o</sup>, « Principe de la subjectivité intérieure ». Trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenk (*Cours d'esthétique. Édition Hotho*, Paris, Aubier, 1995, t. II, pp. 123-124) : dans l'art classique des Grecs, certes « ce qu'il y a de changeant et de contingent dans l'individualité empirique est aboli dans ces hautes images des dieux », mais « ce qui leur manque, c'est l'effectivité de la subjectivité qui est pour soi dans le savoir et le vouloir de soi-même. Extérieurement, *ce manque se montre en ceci qu'il manque aux figures sculptées l'expression de l'âme simple, la lumière de l'œil. Les plus hautes œuvres de la belle sculpture sont dépourvues de regard, leur intérieur ne sort pas d'elle par un regard comme une intériorité qui se sait avec cette concentration spirituelle que l'œil permet de découvrir* » (nous soulignons). On pense à l'exclamation de Baudelaire dans le *Salon de 1859* (VIII,

est à l'inverse œil crevé (on pense au photogramme le plus célèbre du *Voyage dans la lune* de Georges Méliès, projeté pour la première fois à Paris quinze ans jour pour jour après la mort de Laforgue). En cela la lune s'apparente à la folie<sup>1</sup>, et son emblème serait le personnage de l'*extravagant* dont Aloysius Bertrand écrivait, dans un poème en prose intitulé « Le fou » : « Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un œil à la lune et l'autre – crevé ! »<sup>2</sup>. L'absence de regard est l'absence même du sens, l'abîme. Laforgue comme Rimbaud s'inscrivent en ce sens dans la tradition du romantisme frénétique et de son pessimisme matérialiste, d'Aloysius Bertrand à Petrus Borel. Le trou du non-sens est celui de la mort : trou de la blessure dans la chair, trou de la tombe creusée, trou des orbites vides. Ce trou est présent chez Rimbaud avec les « puanteurs cruelles » de « Voyelles » (1871), où les « mouches » qui tournent en cercle autour du trou noir sont peut-être un souvenir de « Jaquez Barraou, le Charpentier » dans le *Champavert* de Pétrus Borel :

(...) ils jettent des râlemens affreux, et ne semblent plus qu'une masse de sang qui flue et se caille.  
 Déjà des milliers de moucheron et de scarabées impurs entrent et sortent de leurs narines et de leurs bouches, et barbotent dans l'aposthume de leurs plaies<sup>3</sup>.

Dans « Le dormeur du val » (1870) au contraire, le trou – les « deux trous rouges » – ne précipitaient pas le sens dans l'abîme, car tout le texte est justement orienté vers la *restauration* du Sens ; c'est en effet un poème du scandale, et l'idée même de scandale implique que la valeur existe

---

« Sculpture ») : « Quel regard dans ces yeux sans prunelle ! » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 671), paraphrasée par Lorrain dans *Monsieur de Phocas* : « Il n'y a de vraiment beau que les visages des statues. Leur immobilité est autrement vivante que les grimaces de nos physionomies. Comme un souffle divin les anime, et quelle intensité de regard dans leurs yeux vides ! » (éd. H. Zinck, Paris, GF-Flammarion, 2001, ch. « Le manuscrit », p. 61), « On devrait crever les yeux des portraits » (ch. « Les yeux », p. 74). À propos des yeux sans pupilles et de leur rapport à la mélancolie, voir aussi J. Starobinski, « Le regard des statues » (article de 1994 repris in *L'encre de la mélancolie*, op. cit., pp. 471-498), qui curieusement ne cite pas ce passage de Hegel ; voir surtout É. Grossman, « Artaud et les modernes mélancoliques », in *Artaud « l'aliéné authentique »*, Paris et Tours, Léo Scheer-Farrago, 2003, p. 64 et 67-71 : la critique cite en particulier Michaux (« Visage sans "Je" » : *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 58), Rilke (« Non-visage » : *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. M. Betz, Paris, Seuil, 1966, p. 14), ainsi que Joyce (la mère de Stephen dans *Ulysses*), Artaud, *L'Histoire de l'œil* de Bataille, et *Mal vu mal dit* de Beckett.

<sup>1</sup> L'opposition entre le soleil comme sens et rationalité et la lune comme folie, mort et déliaison, est pour ainsi dire anthropologique, mais elle occupe une place particulièrement importante dans l'imaginaire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à l'époque romantique. Dans un des plus célèbres *Contes* d'E. T. A. Hoffmann, *L'Homme au sable*, cette opposition est marquée par la polarité entre deux figures féminines. Clara, comme son nom l'indique, est apparentée au soleil, ce que marquent en particulier ses yeux, justement, qui sont « un lac de Ruysdaël, où se réfléchit le pur azur d'un ciel sans nuages, tout l'aspect vivant et coloré d'un riant et frais paysage ». Clara est le personnage qui incarne la société et l'alliance (le mariage en l'occurrence), la rationalité (comme l'atteste la lettre qu'elle envoie au narrateur). Olympia est une créature nocturne, dont les yeux sont, à l'inverse de ceux de Clara, « d'humides rayons lunaires » : elle est apparentée à la mort (notamment par son mutisme) et à la folie. Sur les enjeux de cette opposition entre lune et soleil du point de vue de l'optique et de ses fantasmes, voir M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, 1982, p. 53.

<sup>2</sup> A. Bertrand, « Le fou », in *Gaspard de la nuit* (posth., 1842), III, 3 – éd. J.-L. Steinmetz citée, p. 123.

<sup>3</sup> P. Borel, *Champavert*, Paris, Renduel, 1833, pp. 120-121.



(la nature : « Berce-le chaudement »), même si elle est bafouée, en l'occurrence par la guerre<sup>1</sup>. De ce sens premier vient la possibilité de l'allégorie (la transformation du dormeur en Christ, avec ses deux trous « au côté droit ») : le scandale implique que le non-sens – la mort du soldat – est agression d'un sens préexistant (l'ordre naturel de la vie)<sup>2</sup>. Il est significatif que les « deux trous », dans « Le dormeur du val » soient *rouges*, donc reliés à la vie, par opposition au « noir » autour duquel les mouches « bombinent » dans les « Voyelles », poème beaucoup plus matérialiste (du moins pour les quatrains) et inquiétant, où s'affrontent le sang de la vie (« I, pourpres, *sang craché, rire des lèvres belles* ») et le sang de la mort (les « puanteurs *cruelles* »).

La poésie s'écrit donc à partir du trou, apparenté à l'œil crevé. Aussi Laforgue parle-t-il de la lune – dans *L'Imitation* – comme de l'« Astre atteint de cécité, fatal phare / Des vols migrateurs des plaintifs Icares ! / Œil stérile comme le suicide, (...) » (L, II, 77), dans un texte dont le titre, « Clair de lune », apparaît dès lors presque oxymorique. Absence du regard et disparition du sens vont donc de pair, comme dans « Rabâchages », poème de jeunesse de Laforgue : « Mais, alors, à quoi bon ce vaste cauchemar, / Au lieu du noir sans cœur, sans écho, sans regard ? » (daté « nuit de la Mi-carême 1881 » ; L, I, 368). Ce texte se souvient d'un célèbre poème de Nerval, qui était lui-même une réécriture de la vision du Christ mort du *Siebenkäs* de Jean-Paul : « En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond... »<sup>3</sup>. Dans « Curiosités déplacées », poème appartenant au projet du *Sanglot de la Terre*, le sujet laforguien cherche de même la pupille du monde, le cœur de l'univers, ou Dieu : « Où chercher le Témoin de tout ? Car l'univers / Garde *un cœur* quelque part en ses métamorphoses ! » (L, I, 299, nous soulignons). Mais cette pupille, à nouveau, est introuvable : « Mais nous n'avons qu'un coin des immenses déserts ! / Un coin ! », « Mourir ! n'être plus rien ! Rentrer dans le silence ! / Avoir jugé les Cieux et s'en aller sans bruit ! / Pour jamais ! sans savoir ! Tout est donc en démence ! / – Mais qui donc a tiré l'Univers de la nuit ? » (*id.*). Cette articulation de l'œil vide et de la folie (« Tout est donc en démence ! ») était déjà un *topos* du romantisme frénétique : ainsi lit-on dans *Sous les tilleuls* (1831) d'Alphonse Karr :

La lune éclaire tout le cimetière d'une mystérieuse lueur ; il se penche sur la tombe ; mais il jette un cri et s'enfuit, car il a vu le corps.  
Le corps, les chairs tombent en lambeaux, *et des vers rongent les yeux*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Nous nous inscrivons donc en faux contre la lecture d'É. Marty dans « Rimbaud, nature et poème », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison, op. cit.*, pp. 9-32, qui nous semble un contresens.

<sup>2</sup> On trouve la même structure axiologique dans un poème comme « Le Mal », toujours en 1870.

<sup>3</sup> G. de Nerval, *Les Chimères* (1854), « Le Christ aux oliviers », sonnet II, vers 9-10.

<sup>4</sup> A. Karr, *Sous les tilleuls* (1831), Paris, Calmann-Lévy, 1888, pp. 309-310, nous soulignons.

La « Complainte de Lord Pierrot » s'ouvre sur une blancheur lunaire – « En costume blanc, je ferai le cygne, / Après nous le déluge, ô ma Lédà ! » – avant que, très vite, n'apparaisse ce même motif de l'œil vide : « Jusqu'à ce que tournent tes yeux vitreux », œil *nul* qui mène à la folie : « Que tu grelottes en rires affreux » (on pense à l'« affreux rire de l'idiot » dans le prologue d'*Une saison en enfer*, à l'Époux infernal qui « riait affreusement, longtemps »). La collocation de « rires » et d'« affreux » dans ce vers de Laforgue semble annoncer les récits précoces de Bataille, en particulier *Le Mort* (c. 1943). Les yeux des Pierrots sont également en déliquescence<sup>1</sup>, dans *L'Imitation* en particulier où l'« œil » est décrit comme « faisandé » (« Pierrots, IV »), cependant que ceux des amantes ne masquent qu'un néant : « Je songeais : oui, divins, ces yeux ! mais rien n'existe / Derrière ! Son âme est affaire d'oculiste » (« Pierrots – scène courte mais typique »), telle la poupée mécanique d'Hoffmann, dans *L'Homme au sable*, autre conte d'yeux crevés.

L'œil crevé de la lune donne lieu à des développements qui recourent au vocabulaire médical afin d'insister sur le pourrissement de la chair accompagnant celui du sens, par exemple dans *Le Concile féerique* : « Et la lune même (cette amie) / Salive et larmoie en purulente ophtalmie » (L, II, 275). La lune est alors, à la lettre, un *soleil pourri*, selon l'expression de Bataille. La « Complainte d'un certain dimanche » demande quant à elle : « Ô ciels, les yeux pourrissent-ils comme le reste ? ». La « Complainte des voix sous le figuier bouddhique » propose un hymne paradoxal à la Lune, qu'elle décrit ainsi : « La lune en son halo ravagé n'est qu'un œil / Mangé de mouches ». *Halo ravagé* qualifie la lune comme nouveau Christ, – préfigurant ainsi le jeu de mots sur *L'Imitation de Jésus-Christ* qui donnera le titre du recueil plus tardif consacré à l'astre de la nuit – mais Christ inversé, outragé et détruit. L'*œil mangé* désigne la pupille du monde non seulement comme vide mais comme détruite de l'intérieur, trou noir autour duquel « bombinent » les « puanteurs cruelles » du sens effondré<sup>2</sup>.

La Lune, récif des « plaintifs Icares », n'introduit donc pas seulement la mort à l'intérieur du flux de la vie – thématique de la stérilité longuement développée dans plusieurs poèmes ainsi que dans les *Moralités* –, elle défait la présence à soi du sens transparent. Beaucoup de critiques ont

---

<sup>1</sup> Chez Verlaine déjà, dans le « Pierrot » de *Jadis et Naguère* (1884), au second tercet : « Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore / Et la farine rend plus effroyable encore / Sa face exsangue au nez pointu de moribond ».

<sup>2</sup> Le motif de l'œil crevé est très fréquent chez Laforgue, non seulement dans la poésie mais également dans les *Moralités légendaires*. Voir notamment *Hamlet* (L, II, 387), et *Lohengrin* (L, II, 417-418). Ce motif a bien été mis en évidence et analysé – d'un point de vue psychanalytique – par Pierre Loubier, dans *Jules Laforgue, l'orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000, pp. 116-119.

déjà mis en valeur la poésie de Laforgue comme poésie de la haine du soleil<sup>1</sup>. En ce sens, on pourrait dire que Laforgue est l'anti-Icare : si Icare incarne la ruée vers la Présence – Derrida, à la dernière page de *La voix et le phénomène*, appelle la *phonè* comme présence à soi la « voie d'Icare »<sup>2</sup> –, on pourrait opposer l'Icare post-romantique de Baudelaire (« Je sens mon aile qui se casse / Et brûlé par l'amour du beau, / Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau »<sup>3</sup>) au Pierrot laforguien, comme la nostalgie de la présence à la mélancolie de l'absence. La Lune, de ce point de vue, n'est pas seulement la *négation* du Soleil (du sens et de la présence) : elle en est l'*antidote*. La lune est une insulte au Soleil, elle est le crachat au visage du Sens phallique<sup>4</sup>. Or, dans la pensée occidentale, le sens est toujours conçu comme phallique, comme le rappelle notamment le long commentaire de l'allégorie platonicienne de la caverne qu'a donné L. Irigaray dans *Speculum. De l'autre femme*. Cette attaque du Sens se marque par l'assaut au soleil qui traverse toute la poésie de Laforgue, notamment « Un mot au soleil pour commencer », la « Complainte des condoléances au soleil », ou encore la « Complainte des crépuscules célibataires »<sup>5</sup>. Comme déjà dans la religion de l'Égypte antique, la lune est l'œil crevé du soleil. Et cet œil crevé est également l'origine même de l'écriture. Comme le rappelle Jacques Derrida,

Thot, le dieu égyptien de l'écriture évoqué dans le Phèdre, l'inventeur de la ruse technique, l'analogue d'Hermès, (...) occupait aussi la fonction de secrétaire suppléant qui usurpait la première place : du roi, du père, du soleil, de leur œil. Par exemple : « En règle générale, l'œil d'Horus est devenu l'œil lunaire. La lune, comme tout ce qui touche au monde astral, a beaucoup intrigué les Égyptiens. D'après une légende, la lune aurait été créée par le dieu-soleil pour le remplacer pendant la nuit : c'était Thot que Rê avait désigné pour exercer cette haute fonction de suppléance. Un autre mythe essayait d'expliquer les vicissitudes de la lune par un combat périodique dont les protagonistes étaient Horus et Seth. Au cours de la lutte, l'œil d'Horus lui fut arraché, mais Seth, finalement vaincu, fut obligé de rendre à son vainqueur l'œil qu'il lui avait enlevé (...) [O]n racontait que le maître universel, à l'origine du monde, s'était vu, on ne sait pour quelle raison, privé de son œil. Il chargea Shou et Tefnout de le lui ramener. L'absence des deux messagers fut si longue que Rê fut obligé de

<sup>1</sup> Voir notamment H. Laroche, « La Complainte de Phébus », article cité.

<sup>2</sup> J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, P. U. F., 1967, p. 117 : « Le phonème... est le *phénomène du labyrinthe*. Tel est le *cas* de la *phonè*. S'élevant vers le soleil de la présence, elle est la voie d'Icare » (souligné par Derrida dans tous les cas).

<sup>3</sup> C. Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du Mal*, pièce ajoutée dans la 3<sup>e</sup> édition (1868), in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 143.

<sup>4</sup> La philosophe montre comment l'allégorie de la *République* VII met en jeu une opposition entre un féminin rejeté comme obscurité et non-sens (la caverne), et un Sens masculin et phallique associé à la lumière du Soleil qui instaure la connaissance comme renoncement aux tréfonds maternels de la terre : « *L'hustera* de Platon », in *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974, pp. 299-457.

<sup>5</sup> Outre l'article cité de H. Laroche, voir P. Loubier, « À propos du motif solaire dans les *Complaintes* » (site des Amis de Jules Laforgue, orsini.net), et M. R. Margitic, « Paysage et sexualité chez Laforgue », art. cit.

remplacer l'infidèle. L'œil, lorsqu'il fut enfin ramené par Shou et par Tefnout, se mit dans une grande colère, en voyant que sa place avait été prise. Rê, pour l'apaiser, le transforma en serpent-uraeus, et le plaça sur son front comme symbole de sa puissance ». L'œil versa des larmes (*rémyt*) d'où naquirent les hommes (*rémet*) ; l'origine mythique des hommes repose, comme on le voit, sur un simple jeu de mots<sup>1</sup>.

En ce sens, Laforgue serait à inscrire dans un axe sadien et bataillien où l'écriture est conçue comme un exercice de dégradation blasphématoire, une attaque du soleil en tant que figure du père ou de Dieu<sup>2</sup>. Le mythe du cyclope analysé par Karl Abraham en donne la version anthropologique : l'écriture est une attaque de l'œil, un attentat contre la lumière et contre le père – elle est « auxiliaire et supplétif qui tue d'un seul et même geste le père et la lumière », ainsi quand Seth tue Osiris par ruse avec l'aide de Thot<sup>3</sup>. La poésie devient un geste d'injure, de défiguration et d'attaque, que résumerait l'injonction sadienne (dans *Les Cent-vingt Journées de Sodome*) « attaquer le soleil »<sup>4</sup> :

Il n'y a que deux ou trois crimes à faire dans le monde, dit Curval, et, ceux-là faits, tout est dit ; le reste est inférieur et l'on ne sent plus rien. Combien de fois, sacredieu, n'ai-je pas désiré qu'on pût attaquer le soleil, en priver l'univers, ou s'en servir pour embraser le monde ? Ce serait des crimes cela, et non pas les petits écarts où nous nous livrons, qui se bornent à métamorphoser au bout de l'an une douzaine de créatures en mottes de terre.

Le délire du président Schreber retrouvera, quelques années plus tard, ces accents parricides où le soleil et Dieu se trouvent identifiés<sup>5</sup>. Rappelons que pour la mythographie du XIX<sup>e</sup> siècle, que

---

<sup>1</sup> J. Vandier, *La religion égyptienne*, P. U. F., pp. 39-40. [Note de Derrida.] J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, n. 31 pp. 100-101.

<sup>2</sup> Notons ici en passant qu'un autre rapport intéressant entre Laforgue et Sade, qui inscrit notre poète dans la descendance d'un certain romantisme du *noir*, – étudié par Mario Praz, Annie Le Brun et d'autres – est l'importance accordée par la poésie laforguienne aux tréfonds du corps humain, à toute la nuit du corps. Pour Laforgue comme pour Sade, l'écriture entretient un lien avec l'envers du corps, l'expérience des viscères. Pour cet aspect de la poétique sadienne, nous renvoyons au chapitre consacré au corps dans Annie Le Brun, *Sade. Attaquer le soleil* (Paris, Musée d'Orsay, 2014) ; sur l'importance des viscères chez Laforgue, voir notamment D. Combe, « "En deuil d'un Moi-le-Magnifique..." », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & C<sup>ie</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. d'octobre 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000 (pp. 45-57), p. 52.

<sup>3</sup> J. Derrida paraphrase l'étude de K. Abraham dans *op. cit.*, p. 213, n. 4.

<sup>4</sup> D. A. F. de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I (1990), première partie, huitième journée, pp. 158-159. À propos du rapport entre mort de Dieu et révolution chez Sade et dans la littérature de la modernité, voir J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*, pp. 333-334.

<sup>5</sup> Voir Schreber cité par Freud dans « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (*Dementia paranoides*), Le Président Schreber » (1911), in *Cinq psychanalyses*, trad. Bonaparte, Paris, P. U. F., p. 300.

Laforgue connaissait<sup>1</sup>, les « noms de dieux » des mythologies indo-européennes sont en réalité des noms d'objets ou de phénomènes naturels, qui ensuite, du fait de transformations phonétiques ou d'oublis culturels, ne sont plus reconnus comme tels par les locuteurs et en viennent à être considérés comme des entités « divines ». Freud reconnaît chez Schreber une parenté avec les mythologies : « [des] rapports nombreux relient l'une de ses croyances [de Schreber] à la mythologie. Je mentionne la relation toute particulière que le malade croit avoir avec le soleil et je me vois forcé de considérer celui-ci comme un "symbole paternel" sublimé »<sup>2</sup>. L'apparement entre soleil, père et dieu est une constante de la mythologie comparée. Lacan a souligné l'importance, dans les textes narratifs de Georges Bataille, de l'identification du soleil à une prostituée, identification qui se retrouve dans la cosmologie métaphysique et théologique du président Schreber :

C'est ainsi que le dernier mot où « l'expérience intérieure » de notre siècle nous ait livré son comput, se trouve être articulé avec cinquante ans d'avance par la théodicée à laquelle Schreber est en butte : « Dieu est une p... » (Sous la forme : *Die Sonne ist eine Hure*. Le soleil est pour Schreber l'aspect central de Dieu. L'expérience intérieure, dont il s'agit ici, est le titre de l'ouvrage central de l'œuvre de Georges Bataille. Dans *Madame Edwarda*, il décrit de cette expérience l'extrémité singulière)<sup>3</sup>.

La préface de *Madame Edwarda* insiste sur les rapports entre la folie (« l'insensé ») et l'équivalence entre Dieu et l'absence de Dieu, entre Dieu et la prostituée :

À l'issue de cette réflexion pathétique, qui, dans un cri, s'anéantit elle-même en ce qu'elle sombre dans l'intolérance d'elle-même, nous retrouvons Dieu. C'est le sens, c'est l'énormité, de ce livre *insensé* : ce récit met en jeu, dans la plénitude de ses attributs, Dieu lui-même ; et ce Dieu, néanmoins, est une fille publique, en tout pareille aux autres. Mais ce que le mysticisme n'a pu dire (au moment de le dire, il défaillait), l'érotisme le dit : Dieu n'est rien s'il n'est pas dépassement de Dieu dans tous les sens ; dans le sens de l'être vulgaire, dans celui de l'horreur et de l'impureté ; à la fin, dans le sens de rien...<sup>4</sup>

Chez Bataille, comme on le sait, la religion s'identifie à un sacré inversé, de sorte que l'eucharistie s'apparente au sacrifice d'un porc ou à l'orgasme de la prostituée. La poésie de Laforgue, déjà, identifiait la mystique de la mort du soleil au sacrifice d'un porc : traîné dans la boue et la fange, le soleil de ce cosmos abject y devient ainsi soleil « des basses cours » (« Le vrai de la chose »), mis

---

<sup>1</sup> Ainsi que l'a montré M. Guy dans sa thèse consacrée à la bibliothèque de Laforgue et le statut des références intertextuelles dans les *Moralités légendaires : La bibliothèque imaginaire de Jules Laforgue. Études de la réécriture dans les Moralités légendaires*, Paris, Université de Paris III Sorbonne nouvelle, 2015.

<sup>2</sup> S. Freud, chapitre cité, p. 322.

<sup>3</sup> J. Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 582 sq. et p. 583, n. 1.

<sup>4</sup> G. Bataille, *Madame Edwarda* (rédigé en 1941), « Préface », in *Romans et récits*, éd. sous la dir. de J.-F. Louette Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 320, souligné par Bataille.

en scène comme un boucher infanticide qui « saigne » les chevaux de son propre quadrigé (« Complainte à Notre-Dame des soirs »). Le soleil couchant ressemble alors au « tablier de boucher » (« Complainte sur certains temps déplacés ») d'une sorte d'hémorragie cosmique<sup>1</sup>.

L'identification du soleil à la *Hure* – prostituée-truie – indique le sens de cette dégradation. De même chez Laforgue il s'agit, plus encore que d'une simple destruction du Père, d'inscrire un *manque* du côté du Père lui-même (Laforgue est ici, à nouveau, au plus proche de Bataille, le Bataille de *L'Impossible* : « mort rase / tombe humide / soleil manchot »<sup>2</sup>). Le père est perçu comme corrodé, n'en finissant pas de mourir. Le soleil devient soleil-lune, œil lui-même crevé et crevant. C'est un tel père dégradé que la « Complainte du Roi de Thulé » appelle, en jouant sur un syntagme figé du romantisme (*soleil couchant*), « Soleil-crevant ». Le père est *manquant* – et la poésie est une parole non-dupe – on a vu au premier chapitre qu'elle prenait la forme d'une parole errante : ceci nous renvoie au jeu de mot lacanien, *les non-dupes errent*<sup>3</sup>. Le Soleil de Laforgue est donc un père manquant et grotesque, ce qui rapproche notre poète du Artaud d'*Héliogabale*, où la figure de l'« anarchiste couronné » est promue dans une vindicte contre la figure du père, retrouvant des expressions que l'on vient de lire chez Laforgue (telles que « soudard »). Le nom d'Héliogabale vient d'*hélios*, le soleil : mais précisément le personnage est en révolte contre le père, et Artaud insiste sur le fait que l'introduction de la racine « hélios » dans son nom est tardive – et regrettable : « Ce sont les Grecs qui ont introduit Hélios dans le nom d'Héliogabale et l'ont confondu avec El, dieu suprême, dieu des sommets ». Artaud, lui, écrit souvent « Elagabalus », pour restituer cette autre généalogie à la figure d'Héliogabale<sup>4</sup>.

Insistant sur cette dimension de *manque* du côté du père, Laforgue écrit en 1882 à son amie Sabine Mültzer : « *Notre soleil est un gros hystérique* et les planètes sont de petites hystériques, même la lune n'est qu'un mal blanc »<sup>5</sup>. « Hystérique » serait à prendre ici à la fois dans le sens pré-

---

<sup>1</sup> Plus généralement, la catégorie de l'hémorragie – liée à l'hémophilie d'un sujet affaibli et chlorotique – est importante chez Laforgue, notamment dans la « Complainte de la Vigie aux minuits polaires » : « Un gros cœur tout en sang, / Un bon cœur ruisselant, / Qui, du soir à l'aurore, / Et de l'aurore au soir, / Se meurt, de ne pouvoir / Saigner, ah ! saigner plus encore ! » (L, I, 566).

<sup>2</sup> G. Bataille, *L'Orestie*, in *L'Impossible*, Paris, Minuit, 1962, p. 171.

<sup>3</sup> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XXI, *Les non-dupes errent*, 1973-1974, inédit ; voir aussi *Des noms-du-père*, deux conférences (« Le symbolique, l'imaginaire et le réel », « Introduction aux Noms-du-père », 1963), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005. La métaphore paternelle (forclusion généralisée) du nom-du-père est un jeu de *dupes*, mais le psychotique est celui qui, n'y ayant pas accédé (forclusion partielle, forclusion du nom-du-père), *erre* sans attaches.

<sup>4</sup> A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), Paris, Gallimard, 1992, p. 90.

<sup>5</sup> J. Laforgue, lettre à Mme Mültzer datée de fin mars 1882 – L, I, 762.

psychanalytique *et* dans le sens psychanalytique du terme. Pierre Reboul<sup>1</sup> a raison de remarquer que le soleil chez Laforgue n'est pas exactement le « Père » des psychanalystes : car en un sens le Père laforguien n'a même pas à être *tué* (comme dans la dramaturgie de l'Œdipe), il meurt *tout seul*. Reboul cite à ce propos le vers : « ... cabré s'y crucifie » et insiste à juste titre sur la voie pronominale – c'est le soleil lui-même qui *se* crucifie... « dans son sang qui se fige », vers baudelairien fantôme ici. On pourrait également penser aux vers : « Quel silence dans la forêt d'automne / Quand le soleil en son sang s'abandonne ». Ce qui apparaît ici est donc la figure d'un père manquant, faible, mourant et même pourrissant. Dans la « Complainte de cette bonne lune », à chanter sur l'air du pont d'Avignon, le « patron »-Dieu est *déjà* mort, toujours déjà absent (« Dans l'giron / Du Patron, / On y danse, on y danse [...] / Sous l'plafond / Sans fond, / On y danse, on y danse » : L, I, 555). Et en même temps la psychanalyse peut nous aider à comprendre la place du père par rapport au savoir, au discours et au manque chez Laforgue. Car si le discours du maître fonctionne en masquant son propre manque (celui du Phallus, dont il ne jouit pas)<sup>2</sup>, l'hystérique est au contraire celui ou celle qui repère ce manque du côté des figures paternelles, à commencer par leur éloignement vis-à-vis de la place du maître<sup>3</sup>. Cependant, une fois ce manque repéré, deux chemins s'ouvrent, selon que cette brèche reste ouverte ou que l'on cherche à la combler en défendant le père par tous les moyens. Du côté du savoir, l'hystérique met « le doigt sur la plaie » (pour reprendre le titre d'un poème de Laforgue) en signalant sans cesse que le maître n'est pas maître, qu'il ne possède pas la vérité ; pourtant elle risque toujours de vouer tous ses efforts à réparer ce manque, à le combler. Aussi y a-t-il toujours un risque que l'hystérique se reterritorialise sur le discours le plus réactionnaire. Le père apparaît châtré, mais cette apparition ouvre la possibilité, toujours ouverte, que l'hystérique se fasse alors le soutien du père châtré, ou qu'il ou elle se mette à soutenir tous les petits maîtres prêts à s'engouffrer dans ce défaut, et les aide de toutes ses forces à occulter leur défaillance<sup>4</sup>. Laforgue, de son côté, fait de la poésie une litanie de la haine du père mais aussi de tous ses auxiliaires, substituts et dérivés : institutions, patrie, nation, et leur attirail de cache-misère. Au Soleil, Laforgue enjoint ainsi de « Continue[r] à fournir de

<sup>1</sup> P. Reboul, « La genèse du ciel laforguien » (1953), in *Errements littéraires et historiques*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1979 (pp. 203-223), p. 227.

<sup>2</sup> Voir J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVIII : *L'envers de la psychanalyse* (séminaire de 1969-1970), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991, p. 107 et 110.

<sup>3</sup> Sur l'éloignement du père par rapport au maître, voir les reproches que Lacan adresse à Freud dans *ibid.*, p. 114 : « Un père n'a avec le maître que le rapport le plus lointain ».

<sup>4</sup> Voir G. Wajeman, *Le maître et l'hystérique*, Paris, Navarin, 1982, *passim* (sur cet aspect de l'hystérie, voir également C. Dumoulié, *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica, 2012, pp. 234 *sq.*). – Il y a là une dimension proprement politique de l'hystérie : nous y reviendrons au chapitre suivant.

couchants avinés / Les lendemains vomis des fêtes nationales... » (« Un mot au soleil pour commencer »), cependant que dans « Pierrots – scène courte mais typique » (toujours dans *L'imitation*), on lit cette déclaration : « Je hais les trémolos, *les phrases nationales...* ». Non content de repérer ce manque du côté du père, Laforgue y inscrit l'origine du poème, ce dernier ne valant que s'il est crachat à la face du Père et du Sens, au point que le Père ab-jecté devient lui-même crachat – dans « L'hiver qui vient » par exemple : « Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau, / Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau, / Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet ».

#### *IV. B. La lune et la remontée de l'écriture vers le non-sens*

Une voix de sous-chef crie : La raison de M. Igitur, à destination de la lune ! (...) Le coup de sifflet du départ résonne aigu, vertigineux et prolongé.

(Charles Cros)<sup>1</sup>

(...) un ciel vert (chou) lavé par un bruit de langue, premier : un hydroLAT Lacrymal Lave... : lallation, la-la-la, l.a. la, l'énergie insensée d'un départ.

(Jean-Marie Gleize)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> C. Cros, « Effarement », in *Le Coffret de santal* (1873), *Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 157.

<sup>2</sup> J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, pp. 8-9.



La poésie s'édifie donc sur une éviction du soleil au profit de la lune, astre interstitiel, échappant aux catégories tracées par la rationalité. La lune n'est pas tant absence de lumière que lumière grise. Si le soleil est le Symbolique (la loi, le Père, le nom du Père), la lune est l'astre du Réel comme surgissement hors-sens et impensable. Il en est de même chez Verlaine : « Le ciel est de cuivre / Sans lueur aucune. / On croirait voir vivre / Et mourir la lune »<sup>1</sup>. Ce ciel de cuivre *sans lueur*, on en trouve un avatar dans le ciel mat des « Petites misères d'août » de Laforgue (*Des fleurs de bonne volonté*) – « Bref, un Ciel absolument nul », vide infini où trône la terre, « Comme un pot-au-feu » (L, II, 209) – ou encore dans le ciel *cru* de la « Complainte d'un autre dimanche » : « Cinq arbres en proie à de mesquines rafales / Qui marbrent ce ciel cru de bandages livides » (L, I, 562).

Lumière grise, la lune apparaît alors comme l'astre de l'inconscient, astre qui déjà chez Verlaine « dispense sa lumière obscure » au poète-« écrivain public »<sup>2</sup>. Si la lune est apparentée à la folie dans la culture populaire<sup>3</sup>, c'est qu'elle est l'astre de la non-présence, ce qui signifie aussi non-présence à soi-même. Sainte patronne de l'absence, de l'inconscient et de la folie, la lune est espacement, devenir-inconscient, et en ce sens – ainsi qu'on l'a vu – origine de l'écriture. La lune laforguienne est elle aussi l'astre de la *différance*, de la non-présence en tant que report indéfini, comme dans ces deux vers de « Jeux », dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* : « Oui, oui, tu as la gorge bien faite ; / Mais, si jamais je ne m'y allaite ?... » (L, II, 111)<sup>4</sup>. La mélancolie, ici articulée à la figure de la mauvaise mère et du sein refusé, prend la forme d'un atermolement – « jamais » – où le sujet s'absorbe, résigné à ce que sa prière ne soit que litanie sans terme.

C'est parce qu'elle est l'astre de l'inconscient que la lune, chez Laforgue, peut fonctionner à l'intérieur de l'écriture poétique comme opérateur de perturbation du discours. La « Complainte à Notre-Dame des soirs », prière à la lune, est une sorte de poème-ex-voto par lequel le recueil se place sous le « patronage » (nous reprenons ici l'expression éclairante d'Henri Scepi) de l'astre

<sup>1</sup> P. Verlaine, « Ariettes oubliées, VII », in *Romances sans paroles*, éd. citée, p. 85.

<sup>2</sup> Verlaine, « Ariettes oubliées, VI », in *ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> Voir G. Lützenkirchen, G. Chiari, F. Troncarelli *et alii*, *Mal di luna*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ce report ou dé-port sans terme se retrouve dans le discours du Temps qui, dans la « Complainte du temps et de sa commère l'Espace » (L, I, 608), se plaint ainsi : « Or, voilà des spleens infinis que je suis en / Voyage vers ta bouche, et pas plus à présent / Que toujours, je ne sens la fleur triomphatrice / Qui flotte, m'as-tu dit, au seuil de ta matrice ». La présence – ici, celle de l'accouplement comme fusion –, ici aussi, est sans cesse différée.

nocturne. Le langage s'y détache de la syntaxe au profit d'une sorte d'hystérisation de la grammaire. Nous avons signalé au chapitre précédent la parenté de la lune et de l'hystérie. Il faut à présent insister sur la dimension hystérique du discours lui-même lorsqu'il est en proie à l'influence lunaire, que réclament les Pierrots de *L'Imitation* et le sujet lyrique de « Jeux ». Pour Anatole Claveau, l'« hystérie stylistique »<sup>1</sup> se caractérise par la déviance et l'outrance à la fois. Elle est marquée par un excès généralisé, ce qu'on serait tenté d'appeler un régime de l'*hyper*. Les adjectifs employés par Claveau, « intenses », « hyperaiguës », « exacerbées », sont sans ambiguïté. Le critique les renvoie à une étiologie pathologique : cette écriture de l'excès renvoie en dernière instance à l'hyperesthésie qui est un des symptômes de l'hystérie. Or l'*hypertrophie* est elle-même une catégorie laforguienne, qui marque un dire visant à l'exténuation de la langue et du discours poétique par excès<sup>2</sup>. Cette hypertrophie laforguienne est une des facettes de l'« original à tout prix » évoqué dans une célèbre lettre à Marie. En ce sens l'hypertrophie entre dans un régime de l'excès, caractéristique d'une sorte d'hyper-modernité que stigmatise Claveau, notamment dans un paragraphe qui semble une paraphrase involontaire de la célèbre formule d'« Adieu » dans *Une saison en enfer*, « il faut être absolument moderne » :

La querelle est donc, si querelle il y a, entre les modernes, proprement et justement dits, et les ultra-modernes, les archi-modernes qui s'efforcent d'agir sur l'opinion, sur la critique même, très désorientée, à grand renfort de programmes et par une bruyante surenchère de modernité<sup>3</sup>.

L'hystérie du style poétique chez Laforgue est également une rhétorique de l'outrance. Pour Claveau, cette hypertrophie a pour conséquence, du côté du phénotexte, la fragmentation, l'isolement croissant des éléments, une certaine décomposition de la grammaire et de la textualité : on retrouve ainsi l'atomisation et la désintégration que Bourget considère comme définitoires du « style de décadence ». L'« hystérie stylistique » rejoint donc la désintégration de la syntaxe – la tension vers l'averbal, qui est caractéristique des *Illuminations*, de certaines pièces de Verlaine, de nombreuses « Complaintes » de Laforgue – et la « décomposition »<sup>4</sup> que Bourget repère chez les

<sup>1</sup> A. Claveau, *La langue nouvelle*, op. cit., p. VI.

<sup>2</sup> Voir à ce propos H. Scepi « La complainte de tous les excès (de l'hypertrophie au fatras) », in B. Marchal et A. Guyaux (éds.), *Jules Laforgue*, op. cit., pp. 27-42.

<sup>3</sup> A. Claveau, op. cit., p. 52.

<sup>4</sup> À propos de la question du « style de décadence » chez Bourget, voir ci-dessus notre chapitre 2. Ce qui se joue dans la « Complainte à Notre-Dame des soirs », et plus généralement dans l'écriture lyrique laforguienne, est un certain *démembrement* : le corps de la phrase se trouve désossé, et implicitement c'est le risque d'un *démembrement* du corps social qui affleure. De même, lorsqu'Anatole Claveau dit que Zola a « frappé la phrase française dans sa structure même » et l'a « souvent *disloquée et comme désossée* par la suppression du verbe ou par l'emploi excessif de l'ablatif absolu » (*ibid.*, p. 103, nous soulignons), le lexique employé fait songer aux corps *démembrés* de la « Complainte du pauvre corps humain » ou de « Mes petites amoureuses », dont nous examinerons les enjeux

Goncourt et certains de leurs contemporains. Dans la « Complainte à Notre-Dame des soirs », l'hypertrophie repose sur la disparition de la syntaxe phrastique au profit de l'exclamation, au point que le texte est en grande partie averbal, se construisant par accréation de groupes sans statut grammatical défini, comme une succession de jaculations :

Lampes des mers ! blancs bizarrants ! mots à vertiges !  
Axiomes *in articulo mortis* déduits !  
Ciels vrais ! Lune aux échos dont communient les puits !  
Yeux des portraits ! (...)

La lune conduit ainsi du sens au non-sens : elle mène la poésie jusqu'à une sorte de non-sens premier, archaïque. Chez Verlaine déjà, la lune provoquait du côté de la poésie un certain effacement du sens, elle entraînait le passage du syntaxique au musical, au paradigmatique, au paragramme<sup>1</sup>. Toutes les *Fêtes galantes* (1869) sont placées, par la pièce liminaire « Clair de lune », sous les auspices de la lune en tant qu'astre de la nuit et de la folie<sup>2</sup>. Or dans ce poème, la référence implicite à « La fête chez Thérèse » des *Contemplations* (I, 22) de Victor Hugo est obscurcie par la réécriture simultanée de la strophe des « Phares » de Baudelaire consacrée à Watteau : « Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres, / Comme des papillons, errent en flamboyant, / Décors frais et légers éclairés par des lustres / Qui versent la folie à ce bal tournoyant »<sup>3</sup>. Plus loin dans le recueil des *Fêtes galantes*, le poème « Sur l'herbe » conjoint l'apparition de la lune et un effondrement progressif du sens des mots au profit de la « divag[ation] », du dérèglement : ce que le texte appelle une « [mise] de travers » – « L'abbé divague. – Et toi, marquis, / Tu mets de travers ta perruque ». La lune ici – « Hé ! bonsoir la lune » – est non seulement (comme chez Musset et plus tard chez Laforgue) un astre lubrique (la « nuque » de la « Camargo », « Ma flamme... », « L'abbé, ta noirceur se dévoile »), mais également une force qui détricote le discours : de la phrase on passe au mot, puis à la syllabe – du sens au non-sens. Les locutions laissent peu à peu place aux notes de musique et au

---

politiques au chapitre suivant. Sur les rapports entre la dislocation de la langue et la dislocation des corps, voir aussi cette recension de la manière dont Coquelin cadet brise la diction dans les monologues qu'il joue : J. Jouy écrit dans *L'Hydropathe* du 5 mars 1879 que l'acteur la tord « comme un acrobate disloqué tord et brise ses membres (...) » (cité par R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 144).

<sup>1</sup> À propos des anagrammes et paragrammes laforguiens, D. Grojnowski remarque que RIEN donne NIER et LUNE, NUL(L)E : « Poétique du rien », in *Europe*, n° 673, « Laforgue », mai 1985 (pp. 48-65), p. 59. Sur les paragrammes de Laforgue, voir P. Bonnefis, « Pierre, ô », et P. et R. Wald-Lasowski, « Babil », in *Revue des sciences humaines*, n° 178 (« Laforgue »), 1980, respectivement pp. 72-88 et 61-71.

<sup>2</sup> P. Verlaine, « Clair de lune », in *Fêtes galantes* (1869), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2002, p. 65.

<sup>3</sup> C. Baudelaire, « Les phares », *Les Fleurs du Mal*, VI, vv. 21-24, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 13.

paragrammatisme : « Ma flamme... – Do, mi, sol, la, si », « Do, mi, sol. – hé ! Bonsoir la Lune ! »<sup>1</sup> On assiste à un effritement et à une musicalisation du discours, bien vite réduit à l'interjection (« hé ») et aux noms de notes – monosyllabes par définition dépourvus de « signification » au sens linguistique. Dans une tension similaire, le premier poème des *Derniers vers* de Laforgue, « L'hiver qui vient », conduit de la mort du soleil (« Ce soir un soleil fichu gît au haut d'un coteau... », v. 19) à la folie (« Et les cors lui sonnent [...] / Et font les fous », vv. 24 et 29) puis aux pseudo-anagrammes (« Allons, allons, et hallali ! », v. 32 ; « ... fumier de feuilles mortes ; / Feuilles, folioles »).

Le poème laisse donc la place à la matière même des mots : la syllabe, ou le son. Nordau y voyait une tare :

Les dégénérés balbutient et bégayent au lieu de parler. Ils poussent des cris monosyllabiques, au lieu de construire des phrases grammaticalement et syntactiquement articulées<sup>2</sup>.

Laforgue, tout à l'inverse, admire ce fonctionnement en quelque sorte *syllabaire* de la poésie verlainienne. Mallarmé, dans un texte célèbre, parlait des « primitives épellations » de Verlaine<sup>3</sup> ; Laforgue va plus loin encore lorsqu'il parle à Kahn (dans une lettre de 1883 écrite après sa lecture de *Sagesse*<sup>4</sup>) de son admiration pour les « vagissements » et « balbutiements » du Verlaine tardif. La poésie devient épreuve de la langue en-deçà ou à la lisière du sens ; le poème est une involution vers l'a-syntaxique – on pense aussi aux gestes déictiques averbaux de la première « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles* : « C'est l'extase langoureuse, / C'est la fatigue amoureuse, / C'est tous les frissons des bois... ». Dans *Sagesse*, Laforgue entend une tension de la langue vers le lambeau qu'est la syllabe.

Dans la sixième des « Ariettes oubliées » (« *C'est le chien de Jean-de-Nivelle...* »)<sup>5</sup>, la lune est apparentée à la « nuit vraie » qui « arrive » à la fin du poème : « Voici que la nuit vraie arrive... / Cependant jamais fatigué / D'être inattentif et naïf, / François-les-bas-bleus s'en égaie ». C'est-à-dire non plus simplement la nuit conventionnelle de la poésie, mais la nuit *vraie* (la postposition de l'adjectif le souligne, introduisant dans le vers un contre-accent) qui menace le sens lui-même. Le

<sup>1</sup> P. Verlaine, « Sur l'herbe », éd. cit., p. 69. Ernest Coquelin classait dans le « genre fou » la pantomime des frères Hanlon Lees intitulée « Do mi sol do » (R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 138).

<sup>2</sup> M. Nordau, *Dégénérescence* (1892), t. II, p. 556, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1894, rééd. en un volume Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 201.

<sup>3</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 205.

<sup>4</sup> J. Laforgue, lettre à G. Kahn, 29 novembre 1883, L, I, 845.

<sup>5</sup> J. Bellemin-Noël a souligné le rapport entre Lune et non-sens dans cette sixième « Ariette oubliée » : *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P. U. F., 1979, p. 110.

poème s'écrit sous la forme de l'anagramme : *vraie* donne *arrive*, confirmant l'érosion du sens et l'avènement d'une nuit plus inquiétante, dont seul Jean-François-les-bas-bleus, l'excentrique de Nodier, peut s'« égayer ». C'est de cette même nuit que Maupassant parlait, à propos de la folie de Louis II de Bavière : « la nuit, sous les rayons de *la vraie lune...* »<sup>1</sup>.

La lune est donc une épiphanie inversée du sens. Elle en fait apparaître le manque fondamental, manque qui est la vérité du réel et du discours. À partir de ce manque premier, se déchaînent des morceaux de discours pulvérisés. Une absence entraîne une prolifération : c'est aussi le principe même de la psychose, dans laquelle un manque du côté du Signifiant déclenche un *déchaînement* – dans tous les sens du terme – de signifiants. Si la présence est entamée, il reste à inscrire à l'infini la diffraction de morceaux de mots et de sons, il reste – comme dit Derrida – « à parler, à faire résonner la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence »<sup>2</sup>. Faire résonner la voix lunaire, tel semble en effet être le projet poétique laforguien. Un critique de l'époque (dans une recension du second recueil publié de Laforgue) parlait de « poètes lunaires »<sup>3</sup> au sujet des disciples de Verlaine. Or, l'acte d'écrire adopte un paradigme également cher à Lautréamont (*Chants de Maldoror*, I, 8 : « Au clair de la lune, près de la mer... ») et à Maupassant<sup>4</sup> : celui du chien hurlant à la lune<sup>5</sup>. Un tel motif revient fréquemment chez Laforgue, dès 1880 et le poème « Dans la nuit » : « Ah ! j'entendrai toujours ce lointain aboiement. / – Un chien maigre perdu par les landes sans borne, / Vers les nuages fous qui courent au ciel morne, / Dans l'averse et la nuit hulule longuement » (L I, 281). On retrouve dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* plusieurs chiens semblables, notamment dans les « Nobles et touchantes divagations

---

<sup>1</sup> G. de Maupassant, « Un cas de divorce ? », in *Le Horla et autres récits fantastiques*, éd. M. Bury, Paris, L. G. F., 2000, p. 214, nous soulignons.

<sup>2</sup> J. Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>3</sup> Article signé « Nestor » paru dans *L'Écho de Paris* le 19 septembre 1895 : « Le poète des *Fêtes galantes* appartient non à l'école, mais au groupe de ce qu'on appelle les poètes lunaires ». Le critique oppose ce groupe de poètes à ceux « qui sont clairs pour tous (...) » (cité in P. de Saint-Martin, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, *op. cit.*, p. 307, n. 619).

<sup>4</sup> Voir cette lettre à une correspondante anonyme citée par Pol Neveux dans sa préface à l'édition des *Œuvres complètes* de Maupassant chez Conard (Paris, 1907) : « Certains chiens qui hurlent expriment très bien cet état. C'est une plainte lamentable qui ne s'adresse à rien, qui ne va nulle part, qui ne dit rien et qui jette dans les nuits le cri d'angoisse enchaînée que je voudrais pouvoir pousser. Si je pouvais gémir comme eux, je m'en irais quelquefois, souvent, dans une grande plaine ou au fond d'un bois, et je hurlerais ainsi durant des heures entières dans les ténèbres. Il me semble que cela me soulagerait... ».

<sup>5</sup> Sur les chiens laforguiens, voir M. Nathan, « Le bestiaire lyrique de Jules Laforgue », in *Romantisme*, n° 6 (« Figures du lyrisme »), 1973 (pp. 76-86), pp. 77-78.

sous la lune » – « Un chien perdu grelotte en abois à la Lune... »<sup>1</sup>. Dans *Des fleurs de bonne volonté*, le sujet lyrique s'identifie moins au chien qu'au hibou, autre créature lunaire – ainsi dans « Dimanches (*Je m'ennuie, natal...*) » : « Et j'ulule<sup>2</sup> en détresse... » (L, II, 184), ou dans « Mettons le doigt sur la plaie » : « Puis, le bateau : parti, j'ulule "Oh ! recommence..." » (L, II, 153). Dans le « Dialogue avant le lever de la lune » de *L'Imitation*, ce sont les « chantiers du Possible » qui « ululent » (L, II, 98)<sup>3</sup>. Or, selon Max Nordau, traiter le mot comme le font les poètes symbolistes, c'est « vouloir renoncer à tous les résultats de l'évolution organique, et rabaisser l'homme, heureux de posséder le langage, *au rang du grillon qui grésillonne, ou de la grenouille qui croasse* »<sup>4</sup>. Laforgue, comme Corbière et quelques autres (Mallarmé emploie lui aussi ce verbe – peut-être par référence à la chouette de Minerve – dans la pièce conclusive des *Poésies*, « *Mes bouquins refermés...* » : « Je n'y hululerai pas de vide nénie... »<sup>5</sup>), semble le prendre au mot. Dans les « Notes sur Baudelaire », c'est plutôt le modèle du chat que Laforgue convoque – par influence des poèmes baudelairiens. Le chat est lui aussi associé à la lune, astre lubrique des chaleurs, que les étoiles appellent « Metteuse en rut des vieux matous » dans la « Complainte de cette bonne lune ».

Il [Baudelaire] a trouvé le miaulement, le miaulement nocturne, singulier, langoureux, désespéré, exaspéré, infiniment solitaire – dans ses élévations, ces syllabes envolées, extatiques, ce que les compositeurs appellent sous-harmoniques.

Saisi comme un chat par l'influence de l'astre nocturne, le poème devient ainsi égrènement de phonèmes « envolés », disséminés selon une logique qui n'est plus celle du sens mais celle, musicale, de l'infra-symbolique, ce qu'indique la comparaison avec les « harmoniques », sons fantômes qui doublent chaque note comme sa face d'ombre. Dans la « Complainte à Notre-Dame des soirs » (*Les Complaintes*), le principe de récurrence phonique, d'ordinaire propre à la rime, prolifère à l'intérieur du vers, où il éclate en une multiplicité d'échos, dont certains presque imprononçables, comme le rejet des vers 3-4 de la dernière strophe : « ... rendez-vous, / Où... », le *hou-hou* semblant inscrire matériellement à même le texte le cri du hibou à la Lune. Le sous-texte

<sup>1</sup> Voir, dans les *Œuvres complètes*, la note de P.-O. Walzer : L, II, 109, n. 1, qui rappelle qu'à une de ses étapes le projet du *Sanglot de la Terre* devait comporter un poème intitulé « Une nuit qu'on entendait un chien perdu ».

<sup>2</sup> Les deux graphies, avec ou sans *h* initial, sont attestées. Le verbe français vient du latin *ululare* qui signifie « hurler », et se dit à l'origine des chiens et des loups.

<sup>3</sup> Voir aussi la foule qui « ulule » dans *Lohengrin, fils de Parsifal* : L, II, 416. Le motif du hululement traverse donc toute la production poétique de Laforgue : on peut citer encore « Le sanglot universel », dans *Le Sanglot de la Terre* (L, I, 405) : « Et les faibles, le soir, du haut des grands pics chauves, / Vers la lune écarlate ululent longuement », et le vers « Ces chantiers du Possible ululent... » dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (L, II, 98). Voir sur ce point P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile, op. cit.*, p. 55, n. 3.

<sup>4</sup> M. Nordau, *Dégénérescence*, t. I, p. 246, rééd. Lausanne, 2010, p. 175, nous soulignons.

<sup>5</sup> S. Mallarmé, *Poésies*, « *Mes bouquins refermés...* », v. 6 (in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I [1998], p. 44).

de cette strophe – ce que Michael Riffaterre appelle hypogramme – pourrait être la comptine « Dans la forêt lointaine », en particulier son refrain « Coucou hibou, / Coucou hibou, / Coucou hibou, / Coucou », d'autant que *coucou* est un mot cher à Laforgue, à son Pierrot (dans *Pierrot fumiste*) et à son « fou ». « Coucou » est aussi le dernier mot des *Complaintes* (« Un fou (...) / Lui où ? / Coucou ! »). Cette dernière strophe de la « Complainte à Notre-Dame des soirs » fonctionne avant tout selon un principe de récurrence phonique, jusqu'au calembour créé par les paronomases – notamment dans la double anapeste « Ont **voûté** mes **vingt ans**... ». Les six derniers vers du poème semblent reposer sur un démembrement du mot *coucou*, ou tout au moins sur la dissémination du phonème [u] : « Ont **voûté** mes vingt ans, m'ont tari de chers **goûts**. / Verrai-je l'oasis fondant au rendez-vous, / **Où**... vos lèvres (dit-on !) à jamais **nous** dissèquent ? », de même que sur une modulation à partir du graphème *o* (métonymique du trou de la bouche des Pierrots) et de ses différents avatars. Alors que le mot « rendez-vous » (« Verrai-je l'oasis fondant au rendez-vous... ») semblerait mettre en jeu le sème de la convergence, on assiste au contraire à un éclatement.

Dans les « Préludes autobiographiques », c'est une forme d'« initiative laissée » aux mots – pour reprendre l'expression de Mallarmé – qui construit l'enchaînement des signifiants : « X en soi ? Soif à trucs ». Certes, cet hémistiche est d'abord porteur d'un « sens » philosophique. L'*en soi*, synonyme de l'Un-Tout ou Inconscient hartmannien, ne peut être appréhendé que sous les espèces de ses leurre, objets de substitution pour cette immense et aveugle force du désir (« soif »), qui se porte sur des objets quelconques (« trucs ») dont la seule valeur est, à la manière de l'objet petit *a* de Lacan, de servir de masques pour un désir plus fondamental et voué à n'être jamais assouvi. Mais cette dimension de contenu est doublée et parasitée par un autre fonctionnement, à travers lequel le texte semble s'engendrer lui-même par répétition de la syllabe *-soi-*. Cet auto-engendrement repose sur ce que Lacan appelle « lalangue ». Ce concept, qui apparaît pour la première fois dans la conférence du 4 novembre 1971 à Sainte-Anne (série de conférences intitulée *Le savoir du psychanalyste*<sup>1</sup>), désigne le « réel » du langage, à savoir l'annulation du langage-communication au profit du langage-jouissance. Ce passage va de pair avec le surgissement d'une continuité entre les mots – ce que souligne Lacan en intégrant l'article au nom : *la lalangue* –,

<sup>1</sup> Et recueillies par J.-A. Miller sous le titre apocryphe de *Je parle aux murs. Entretiens de la chapelle de Sainte-Anne*, Paris, Seuil, 2011. Sur lalangue, voir aussi, « L'étourdit » (14 juillet 1972), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 449-496, et *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, séminaire de 1972-1973, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, pp. 222-223 et toute la séance du 26 juin 1973.

continuité qui explique le lien de la langue avec l'oralité, les équivoques et les homophonies<sup>1</sup>. Ainsi, au sein des signes, par définition discontinus, fait soudain irruption une continuité – Jean-Claude Milner parle de « noms indistincts »<sup>2</sup> – qui a trait à la dimension de jouissance du langage, et par conséquent au surgissement brusque de l'inconscient. La « lalangue » est jouissance dans le langage, et cette jouissance passe chez Laforgue par cette indistinction des mots accouplés, qui provoque échos, transformations, continuités souterraines ou encore mots-valises, ces derniers étant justement définis comme d'« increvables membranes hymens » dans une lettre à Kahn de décembre 1884 (L, II, 720). Lorsque Laforgue parle dans « L'aquarium » de « joailleries visqueuses »<sup>3</sup>, on pourrait donner à l'expression un sens métagoétique, en songeant à la viscosité de ces mots rendus à leur dimension liquide, infime et métamorphique – Laforgue dirait : des mots madréporisés<sup>4</sup>.

La « lalangue » est donc le contraire de la communication : elle est le *réel* de la langue, réel que la grammaire et la « double articulation » (Martinet<sup>5</sup>) des langues humaines tentent en vain de dissimuler. Ce réel, par définition non segmenté (*xenosoifatrucs*, ou plutôt : *iksāswaswafatryk*), est le substrat chaotique à partir duquel se construit la « langue » et qui y refait parfois surface : babil infini et informe – lalangue est strictement privée et non-*signifiante* – où la profération verbale et la jouissance ne sont pas encore séparées. Un tel substrat est ce qui permet l'équivoque dans les mots, de l'homophonie à l'ambiguïté : c'est le hors-sens nu qui court sous les mots et vient, comme ici, trouer le discours poétique (les lieux où lalangue surgit sont bien souvent l'écriture littéraire, le rêve, les lapsus, les jeux de mots), provoquant un mélange de plaisir et d'effroi qui est l'index de la jouissance. On remarquera qu'un tel engendrement de signifiants, chez Laforgue, ne se fait pas selon un mode « savant » ou kabbalistique, mais selon une logique de comptine enfantine,

<sup>1</sup> Voir J.-A. Miller, « Théorie du langage » in *Ornicar*, n° 1, 1975, p. 32 : « L'homophonie est le moteur de la lalangue ».

<sup>2</sup> J.-C. Milner, *Les noms indistincts*, Paris, Seuil, 1983, rééd. Lagrasse, Verdier, 2007. Voir aussi, du même, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978, rééd. Lagrasse, Verdier, 2009.

<sup>3</sup> R. et P. Wald-Lasowski (« Babil », art. cit.), proposent de lire « L'aquarium » comme un texte métagoétique. Sur les effets de lalangue chez Laforgue, voir aussi P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile*, op. cit., p. 153 et L. Verdier, « Dérision, régression et altération : "poéthique" du sujet lyrique dans la "Chanson du petit hypertrophique" de Jules Laforgue », in *L'information grammaticale*, vol. LXXXVIII, n° 1, 2001, pp. 44-46 (voir p. 46, appel de n. 12 et la note).

<sup>4</sup> Ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, les madrépores (polypiers calcaires marins) fascinent l'imagination aquatique de Laforgue par leur dimension infime et rhizomatique, propice à métaphoriser un « moi » avec lequel ils ont en commun cette tension entre unité et multiplicité.

<sup>5</sup> Par « double articulation », A. Martinet désigne le fait que les langues naturelles (par opposition aux systèmes de communication animaux mais aussi aux langages formels) se segmentent en unités de première articulation – les morphèmes, qui sont des unités *signifiantes* (pourvues d'un signifiant et d'un signifié) – et en unités de seconde articulation – les phonèmes, qui sont des unités dépourvues de signification (de signifié) et sont uniquement *distinctives*. Voir *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960, rééd. augmentée 1980, pp. 13-15 (pour l'analyse des deux types d'unités, voir pp. 61-144).



de type *marabout-bout de ficelle*, où les segments de lexèmes se trouvent enchaînés comme des perles, ou – pour être plus précis – disposés comme les pièces d’un jeu de dominos, dont la soudure est opérée par la répétition syllabique : *abba*. Bien avant d’inventer le concept de la langue, le jeune Lacan faisait justement remarquer que le discours des psychotiques fonctionne parfois « par une liaison discontinue du sens, fondée sur le dernier mot d’un groupe *repris comme premier du suivant, procédé parent de certains jeux enfantins* »<sup>1</sup>. L’écriture poétique de Laforgue s’apparente elle aussi à la comptine : comme plus tard chez Michel Leiris, elle s’entend dans la pratique écholalique de l’enfant – rappelons cette déclaration à Sabine Mültzer : « Toute la littérature que je m’arracherai des entrailles pourra se résumer dans ce mot de peine d’enfant, *faire dodo* » (L, I, 754).

On trouve un autre exemple d’une telle logique asignifiante dans la « Salomé » des *Moralités légendaires*, à l’occasion d’une citation du *Malade imaginaire* : « ... *la Grande Vertu curative (...) qui raccommode les accrocs des prairies, des épidermes, etc.* – Quia est in eo virtus dormitiva. – *Va...* » (L, II, 444). Dans ce passage, le texte progresse à nouveau par une logique étrangère au signifié : anagrammatisme (*raccommode* donne *accrocs*), reprise de syllabe en écho (*dormitiva-va*). L’effet d’écho – au sens matériel : *va...va...* – opère une dissémination de la syllabe au détriment de son sens. Comme dans le monologue de Cros intitulé « L’obsession » – « ne m’en parlez pas, pa, pa, pa, pa », « c’est désolant, lan, lan, lan, lan »<sup>2</sup> – le tissu du texte se trouve déchiré par une équivoque où se dessine le continu d’un autre texte, illisible et indistinct, le babil non articulé qui désarticule les mots du discours – conduisant la phrase jusqu’au bord de la folie : « Ma tête éclate, klat, klat, klat, klat ; j’arrive à la gare, gar, gar, gar, gar, Saint-Lazare, zar, zar, comme un fou, fou, fou ! ». Salomé, elle, tente d’échapper à la logique de la langue pour faire accéder le dit au réel de la jouissance, jouissance nommée ici dans les termes parodiant la philosophie de Hartmann : « redevenez des êtres atteints d’incurie », « lavez-nous (...) de la tache plus ou moins originelle du Systématique ».

Cette logique ludique et enfantine n’exclut pas une poésie concertée, et de fait la question de ce qu’est la langue, de ce qu’on peut en faire, est au cœur de la poésie de Laforgue, ainsi que le marque par exemple cette réflexion dans un article de critique littéraire : « Écrire ! Comment ?

<sup>1</sup> J. Lévy-Valensi, P. Migault et J. Lacan, « Écrits inspirés : schizographie », art. cit., p. 86, nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir les citations et le commentaire des frères Coquelin dans *L’art de dire le monologue*, op. cit., pp. 111 sqq. Sur ce texte de Cros et les rapports entre langue et pathologie dans l’écriture du monologue, voir l’article d’A. Bernadet, « La contagion de l’écho : “L’Obsession” de Charles Cros », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XLIII, n° 1-2, automne-hiver 2014-2015, pp. 63-78.

Qu'est-ce que la langue ? Où commence-t-elle, où finit-elle ? »<sup>1</sup> En un sens, précisément, la langue ne commence ni ne finit. C'est le fait qu'elle ne finisse pas qui en fait la dimension effrayante et fascinante à la fois. Ou du moins finit-elle où fait irruption la *lalangue* comme gouffre autour duquel le texte tourne.

*Lalangue*, stérilités, dissémination l'indiquent : si le langage est la possibilité du sens, le fait même qu'il y ait langage implique aussi le non-sens, implique la folie en tant que possibilité du non-sens, possibilité que le sens fasse défaut. La folie est donc une certaine confrontation au sens dans la possibilité de son absence. La folie est la pure contingence du sens, l'absence de toute nécessité pour le réel d'être signifiant ou sensé. Et le poème, remontant à la possibilité même de signifier, se tient dans cette position instable et suspendue : la possibilité nue du sens est aussi la confrontation à sa fondamentale contingence<sup>2</sup>. Le langage quotidien est une protection contre le non-sens. De même les discours scientifiques, ou le discours philosophique, *comme discours*, sont toujours des garde-fous :

Tout philosophe ou tout sujet parlant (et le philosophe n'est que le sujet parlant par excellence) devant évoquer la folie à l'intérieur de la pensée (et non seulement du corps ou de quelque instance extrinsèque), ne peut le faire que dans la dimension de la possibilité et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage. Par là même, il se rassure en son langage contre la folie de fait – qui peut parfois paraître très bavarde, c'est un autre problème, – il prend ses distances, la distance indispensable pour pouvoir continuer à parler et à vivre<sup>3</sup>.

C'est pourquoi on pourrait dire que le poème, pour Mallarmé ou pour Laforgue, est le seul lieu où cette confrontation à l'éventualité du non-sens comme possibilité de la folie n'est plus esquivée. Le poème est un havre de non-sens. Logos et anti-logos à la fois, il est vertige, ouverture au hasard, à la béance, à l'événement. Langage retourné contre le langage, il en fait apparaître la dimension proprement « lunaire » : l'œil noir comme faille, origine abjecte, non-sens au fondement des architectures de sens. Le texte fait ainsi « entendre dans le langage (...) l'œil crevé, la blessure, l'incomplétude fondamentale qui conditionne la quête indéfinie des enchaînements signifiants »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, « P. Bourget », L, III, 129.

<sup>2</sup> Sur l'expérience poétique comme épreuve vertigineuse du sens dans sa pure possibilité, voir P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

<sup>3</sup> J. Derrida, « Cogito et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 84.

<sup>4</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 105.

L'écriture poétique serait alors une forme de *dénuement* du sens, ou plutôt de dénudement<sup>1</sup>, comme on dénude un fil : la poésie tout à la fois exhibe et expose le sens, le déshabille et le menace.

#### *IV. C. Non-sens et psychose chez Laforgue*

Et les ciels familiers liserés de folie  
Neigeant en charpie éblouissante, faut voir  
Comme le moindre appel : c'est pour nous  
[seuls ! (...)]

*(L'Imitation de Notre-Dame la Lune)*

---

<sup>1</sup> H. Scepi parle d'« acte de dénudation » : *Poésie vacante, op. cit.*, p. 175.

## IV. C. 1. Du non-sens à l'insensé

O, noble fool !  
O worthy fool ! (...)

(Shakespeare, *As You Like It*)<sup>1</sup>

La poésie de Laforgue se caractérise par une certaine *entropie* du sens, toujours menacé par le chaos du non-sens qui l'entourne. La tâche du discours poétique est dès lors de faire venir ce non-sens dans la parole : en somme, d'être fidèle à l'absence du sens. Cette fidélité indique qu'il y a chez Laforgue une véritable *éthique* du non-sens, et l'énoncé fondamental de cette ontologie négative des mots – « Hors son non-sens, le verbe ment »<sup>2</sup> – implique une sorte de morale retournée de la vérité. Le non-sens doit être dit, se dire, car produire du sens est toujours faire *mentir* le verbe. Aussi le poète écrit-il à son ami Gustave Kahn en novembre 1883, à propos du recueil des *Complaintes*, alors en préparation : « J'espère que mon volume (...) *Quelques complaintes de la Vie*

---

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *As You Like It*, II, 7, vers 34. Laforgue cite la deuxième partie du second vers, « [O worthy fool !] Motley's the only wear » dans l'épigraphe de « Dimanches (*Ils enseignent / Que la nature...*) », pièce LV des *Fleurs de bonne volonté* : L, II, 260-261.

<sup>2</sup> L, II, 98.

paraîtra en février. Il est tout flambant neuf et très éteint. Des harpes dont les cordes auraient subi des averses (ce qui ne veut rien dire)<sup>1</sup>. Le recueil est à la fois *flambant* et *éteint*, l'idée d'une poésie « éteinte » préfigurant l'esthétique de l'œil « atone » de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. Les « harpes dont les cordes auraient subi des averses », quant à elles, résonnent comme une parodie, ou plutôt comme un avatar tardif et rouillé, de la harpe éolienne de Lamartine. La harpe éolienne emblématisait pour les romantiques l'utopie d'une poésie qui serait pur chant de la nature. Dans la préface des *Méditations poétiques*<sup>2</sup>, cet idéal figurait la possibilité d'une poésie de l'infime (« Le vent d'été [...] faisait frissonner le réseau, et en tirait des sons d'une ténuité presque imperceptible... ») qui se confondrait avec le chant des éléments (« vent d'été », « feuilles dentelées des sapins ») au sein d'une nature divinisée (« musique des anges », « esprits célestes »)<sup>3</sup>. Au-delà de sa valeur métapoétique, la harpe éolienne comportait également et indissociablement, dans la pensée romantique, une dimension cosmique et métaphysique. Novalis écrivait dans un fragment du *Brouillon général* que l'homme doit devenir une « harpe éolienne » dont la « diversité inépuisable des sons » correspondrait à la vie infiniment riche du chaos universel<sup>4</sup> : l'individu doit être le lieu où s'articulent les polarités et les contraires du monde, le *nexus* de l'harmonie du monde<sup>5</sup>. Or, chez

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à G. Kahn, 5 novembre 1883, L, I, 841.

<sup>2</sup> A. de Lamartine, préface (dite « Première préface », en réalité la seconde : 1849) des *Méditations poétiques* (1820) : « Quand nous étions enfants, nous nous amusions quelquefois, mes petites sœurs et moi, à un jeu que nous appelions la musique des anges. Ce jeu consistait à plier une baguette d'osier en demi-cercle ou en arc à angle très aigu, à en rapprocher les extrémités par un fil semblable à la corde sur laquelle on ajuste la flèche, à nouer ensuite des cheveux d'inégale grandeur aux deux côtés de l'arc, comme sont disposées les fibres d'une harpe, et à exposer cette petite harpe au vent. Le vent d'été (...) faisait frissonner le réseau, et en tirait des sons d'une ténuité presque imperceptible, comme il en tire des feuilles dentelées des sapins » (éd. A. Loiseleur, Paris, L. G. F., 2011, p. 67). – Sur la harpe éolienne et sa fonction dans le romantisme, voir L. Tibi, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2003.

<sup>3</sup> Cette image métapoétique de la harpe éolienne reparait fréquemment dans les poèmes de Lamartine, notamment dans « Chant d'amour (Naples, 1822) » des *Nouvelles méditations poétiques* de 1823 – « Si tu pouvais jamais éгалer, ô ma lyre, / Le doux frémissement des ailes du zéphyre / À travers les rameaux (...) Tel, en passant par une lyre, / Le souffle même du zéphyre / Devient un ravissant accord » (*Méditations poétiques*, éd. A. Loiseleur citée, pp. 404-7) – et bien sûr dans le célèbre poème « Le poète mourant », dans le même recueil (*ibid.*, pp. 305-6) ; le sujet lyrique y compare l'action de la passion sur l'âme sensible à celle du vent sur la harpe éolienne : « L'airain retentissant dans sa haute demeure, / Sous le marteau sacré tour à tour chante et pleure, / Pour célébrer l'hymen, la naissance ou la mort ; / J'étais comme ce bronze épuré par la flamme, / Et chaque passion, en frappant sur mon âme, / En tirait un sublime accord. // Telle durant la nuit la harpe éolienne, / Mêlant aux bruits des eaux sa plainte aérienne, / Résonne d'elle-même au souffle des zéphyrus. / Le voyageur s'arrête, étonné de l'entendre, / Il écoute, il admire et ne saurait comprendre / D'où partent ces divins soupirs ».

<sup>4</sup> Novalis, *Le Brouillon général*, éd. et trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2000, p. 219.

<sup>5</sup> L. Margantin écrit à ce propos que « les capacités musicales d'un homme ou d'un groupe décident de son accès à une compréhension systématique de l'existence » (C. Le Blanc, L. Margantin et O. Schefer, *La forme poétique du monde*, Paris, José Corti, 2003, p. 62). L'image revient chez de nombreux poètes romantiques européens (voir par exemple le premier *Faust* de Goethe, la strophe 26 du *Namouna* de Musset, etc.). Dans le poème de Coleridge intitulé « La harpe éolienne » (*The Eolian Harp*), la harpe est le symbole de l'homme (de même dans la *Defence of Poetry* de Shelley) en tant que réceptivité au monde, articulation entre vie intérieure et vie extérieure ; la vibration des cordes est celle de la vie qui se diffuse par sym-pathie dans toute la nature et l'unifie par association. Voir

Laforgue, les « harpes » sont moins caressées que corrodées par la nature. Leurs « cordes auraient subi des averses » : dissonantes, abîmées, elles sont en quelque sorte le nouvel emblème d'un romantisme littéralement *ex-ténué* (devenu *ténu* : « très éteint »), usé par le monde plutôt qu'en résonance harmonique avec lui. Enfin, c'est la dimension herméneutique de la harpe éolienne qui se trouve défaite dans ce passage : la parenthèse conclusive, « (ce qui ne veut rien dire) », biffe la phrase qui la précède, et indique une véritable abolition, un effondrement du sens. Le frottement des éléments sur la harpe poétique n'indique plus une structure métaphysique, il ne marque qu'une corrosion du dire et du sens. En ce sens, la fonction de la poésie est d'exhiber le non-sens, en refusant de le masquer.

Si l'on reprend le texte des *Mélanges posthumes* cité plus haut, « Complainte du faux convalescent », on remarque que les dernières lignes de ce fragment concluent à une certaine absence, irrémédiable, de sens. Le narrateur insiste sur l'incompréhension qui frappe devant ce discours délirant et le personnage qui s'exprime, Pierre, donne lui-même une sorte de morale à ce fragment : il est « malaisé de juger la conduite de son semblable ». Si cette complainte en prose fonctionne comme une fable, ce serait en quelque sorte un apologue qui sape sa propre fonction d'édification : la morale aporétique du texte est qu'on ne peut rien conclure en dehors de l'impossibilité de conclure. C'est cependant pour cette raison que le non-sens, la confrontation à cet in-nommable (« un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue ») du non-sens, est si important. Car le non-sens n'est pas seulement l'absence de vérité, c'est aussi la vérité (paradoxale) *de* cette absence de vérité. Une éthique du non-sens consiste donc à ne pas parer le non-sens avec des oripeaux qui tenteraient (d'ailleurs en vain) de le dissimuler, lambeaux de sens auxquels personne ne saurait plus accorder foi : rhétorique, grammaire, belles-lettres – ce qui explique le sarcasme des dernières lignes à propos de la belle langue du XVIII<sup>e</sup> siècle (« un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue, comme dit Marmontel de Pompignan, surtout dans notre belle langue française, cette “gueuse fière” comme a dit Voltaire, notre maître à tous »).

La vérité du langage est le non-sens lui-même, ou le sens en miettes. Mais au-delà de la question de la langue, le non-sens est pour Laforgue la négation de toute logicité et de toute vérité de l'être. L'être est raturé, barré, et c'est pour cette raison que le délire, le discours du fou, est si important. Car le délire a cet immense mérite qu'au lieu de raturer cette rature – ce que fait le

---

notamment F. Piquet, *Le romantisme anglais. Émergence d'une poétique*, Paris, P. U. F., 1997, pp. 217 *sqq.* et D. Bonnecase, *S. T. Coleridge. Poèmes de l'expérience vive*, Grenoble, Ellug, 1992, pp. 126 *sqq.*

langage ordinaire, ce que font toutes les institutions (religion, politique, discours quotidiens) – il la met au jour. Maud Mannoni remarquait que nous ne voulons pas écouter le délire du fou. Pourquoi ? Si, avec Lacan et Heidegger, « nous considérons le langage comme solidaire de la vérité », alors « nous ne pouvons pas ne pas nous poser la question de ce que nous cherchons à éliminer lorsque nous refusons le langage du psychotique »<sup>1</sup>.

Laforgue nous paraît incarner le moment historique où la parole poétique – et même le langage de la poésie – va se donner pour visée première d’ouvrir le discours au non-sens, donc au délire, et notamment à la parole du fou, cette parole qui confronte la vérité non pas au mensonge, mais à l’absence de vérité – le non-sens, contrée où l’opposition entre vérité et non-vérité n’a plus cours. Maud Mannoni poursuit ainsi :

Ce bouleversement [provoqué par la folie], comment en maintenir l’ouverture lorsqu’on connaît (...) le désir de l’homme de rendre à tout prix le savoir transparent au discours, suturant les niveaux, là où une brèche devrait être maintenue pour que le savoir surgisse en laissant le sujet du savoir disponible aux effets de vérité produits en lui par le discours de l’autre, en l’occurrence par celui du psychotique<sup>2</sup>.

Le but de la poésie de Laforgue est très précisément le « maintien » de cette « brèche » – autrement dit : de confronter sans cesse le langage poétique à la fêlure qui le constitue, à l’écharde du non-sens, d’un non-sens à la lettre irréductible.

---

<sup>1</sup> M. Mannoni, *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1970, p. 69.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 71.

## IV. C. 2. « Dire n'importe quoi » (Lacan), écrire le « non-sens » (Laforgue) de la langue

C'est la différence entre ce qui marche et ce qui ne marche pas. Ce qui marche, c'est le monde. Le réel, c'est ce qui ne marche pas.

(Jacques Lacan<sup>1</sup>)

... ça ne fonctionne pas bien.

(Jules Laforgue<sup>2</sup>)

L'instituteur : Le monde est loupé, Monsieur Ernesto.

Ernesto, *calme* : Oui. Vous le saviez Monsieur... oui... il est loupé.

(Marguerite Duras<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> J. Lacan, « Conférence de presse du docteur Jacques Lacan au Centre culturel français, Rome, 29 octobre 1974 », repris par J. A. Miller sous le titre « Le triomphe de la religion », in J. Lacan, *Le triomphe de la religion*, Paris, Seuil, 2005 (pp. 67-102), p. 76.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Ennuis non rimés », texte [15], L, III, 1064.

<sup>3</sup> M. Duras, *La Pluie d'été* (1990), rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 78.



On a beaucoup cherché – souvent au prix d’anachronismes et surtout d’interprétations psychologisantes – le rapport entre Laforgue et la psychanalyse du côté de l’« inconscient » (en confondant parfois le *Unbewusste* de Hartmann avec celui de Freud), de la figure de la « mère », etc. Or il nous semble que le véritable rapport entre Laforgue et la révolution psychanalytique est moins lié à cette psychologie de l’inconscient qu’à une certaine approche du problème du sens. Laforgue a en commun avec le psychanalyste l’intuition directrice que la *signification* est ce qui, dans le discours, est le moins intéressant. La poésie est au contraire, et doit être, une certaine forme d’effondrement du langage, et c’est cet effondrement qui permet l’effraction du Réel – ce réel nu, parfaitement lisse et mat, dépourvu de sens, dont parlent aussi certains vers de Verlaine : « Dans l’interminable / Ennui de la plaine / La neige incertaine / Luit comme du sable »<sup>1</sup> –, ou l’émergence d’un langage quasi asignant, émission brute<sup>2</sup>. Ce qui intéresse Laforgue n’est pas la signification mais justement ce qui lui échappe, ce qui lui est irréductible : c’est pourquoi la poésie des *Complaintes* attache tant d’importance aux paroles intransitives – le « Ah ! Ah ! » des Communiantes dans la « Complainte des Voix sous le figuier bouddhique » (L, I, 568) –, aux chansons – l’indication musicale de la « Complainte du pauvre jeune homme » : « Sur l’air populaire / “Quand le bonhomme revint du bois” » (L, I, 602) –, aux ritournelles – telle la « scie » du Roi de Thulé qui referme le poème sur lui-même par un *da capo* sans terme<sup>3</sup>. La ritournelle est par excellence ce qui n’a pas de *sens* mais seulement des itérations (« *Sûrs chaque soir / De la musique / Hypertrophique / Des remontoirs* »<sup>4</sup>). La poésie de Laforgue s’intéresse ainsi au déchet du sens, au moment où le sens *rate*. La société, les religions, les discours institués reposent toujours sur la tyrannie du signifié. Toute *institution* n’existe – n’a de raison d’être – que de recouvrir le non-sens en l’affublant d’un sens postiche. C’est vrai en particulier de la religion – « La religion est faite pour ça, écrit Lacan, pour guérir les hommes, c’est-à-dire pour qu’ils ne s’aperçoivent pas de

<sup>1</sup> P. Verlaine, « Ariettes oubliées, VIII » in *Romances sans paroles*, éd. O. Bivort citée, p. 85.

<sup>2</sup> Sur cette émission brute du son et ses rapports avec les enjeux du phatique et du poétique (au sens jakobsonien) chez Laforgue, voir plus haut notre chapitre 1.

<sup>3</sup> « Une ombre, d’amour pur transie, / *Viendrait vous gémir cette scie* : / “Il était un roi de Thulé / Immaculé...” » : « Complainte du Roi de Thulé », L, I, 593.

<sup>4</sup> « Complainte des Mounis du Mont-Martre » : L, I, 611.

ce qui ne va pas »<sup>1</sup>. Au contraire, comme le souligne Yves Bertherat à propos de la révolution psychanalytique lacanienne,

La langue, et l'être qu'on n'ose plus appeler l'homme, sont autour de cette faille [la barre dans le schéma S/s] que rien jamais, en vérité, ne saurait combler, et que toute l'activité humaine tend à suturer : la religion, les idéologies, les arts et les sciences, et jusqu'à cette science paradoxale qu'est la psychanalyse, vouée à reproduire un discours scandaleux pour réduire ce qu'elle a dévoilé d'irréductible<sup>2</sup>.

Devant un délire, une approche religieuse s'intéresserait ainsi à la signification de ce délire : pour prendre un exemple, dans les constructions métaphysiques très complexes du président Schreber, une lecture religieuse relèverait les signifiés fondamentaux du système paranoïaque pour les ordonner de manière à reconstruire les nœuds d'un système théologique. Comme le remarque Franck Chaumon,

Lacan a explicitement mis en garde, dans son séminaire sur *Les psychoses*, contre l'illusion de la compréhension du délire et la fascination qu'exercent en particulier les folies raisonnantes. (...) La psychanalyse est du côté de ce qui ne marche pas. Ce qui va du côté du sens, c'est la religion<sup>3</sup>.

Ainsi,

La compassion pour la folie prend souvent la forme d'une passion du sens qui la nie comme telle. Le délirant pourra se trouver promu héraut d'une vérité rédemptrice qu'elle soit politique ou religieuse, ou bien gourou d'une secte, et la masse de ceux qui le suivent donnent corps à une signification ultime. Il arrive régulièrement qu'une folie soit ainsi comprise, qu'elle soit exaltée comme figure d'un sens nouveau, d'un autre sens. La religion n'est jamais bien loin dans ce lien de certitude qui relie les foules<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Lacan, « Conférence de presse du docteur Jacques Lacan... », *loc. cit.*, p. 87. Le prêtre est le professionnel du Sens : « Et ça, pour le sens, ils en connaissent un bout. Ils sont capables de donner un sens vraiment à n'importe quoi. Un sens à la vie humaine, par exemple. Ils sont formés à ça. (...) Il s'agit simplement de savoir si cette vérité [la vérité prêchée par la religion chrétienne] tiendra le coup, à savoir si elle sera capable de sécréter du sens de façon à ce que l'on en soit vraiment bien noyé » (*ibid.*, p. 81).

<sup>2</sup> Y. Bertherat, « Freud avec Lacan ou la science avec le psychanalyste », in *Esprit*, vol. XXXV, n° 366, déc. 1967 (pp. 979-1003), pp. 988-999. Voir aussi cette remarque de Lacan sur les idéologies en général : « Contre l'angoisse, il y a des tas de remèdes, en particulier un certain nombre de "conceptions de l'homme", de ce que c'est que l'homme. Cela varie énormément, la conception qu'on peut avoir de l'homme, bien que personne ne s'en aperçoive » (« Conférence de presse du docteur Jacques Lacan... », *loc. cit.*, p. 70). Voir aussi « Monsieur A » : Lacan y souligne que même les philosophies les plus athées s'avèrent en fait, à leur manière, *religieuses*, puisqu'elles réintroduisent à toute force la signification. Cette dernière apparaît ainsi comme l'asile du religieux : « J'ai rendu hommage à Marx comme à l'inventeur du symptôme. Ce Marx est pourtant le restaurateur de l'ordre, du seul fait qu'il a réinsufflé dans le prolétariat la dit-mension du sens. Il a suffi pour ça que le prolétariat, il le dise tel » (« Dissolution – Monsieur A. – 18 mars 1980 », in *Ornicar*, n° 20-21, Paris, 1980, [pp. 17-20], p. 18).

<sup>3</sup> F. Chaumon, « Comment survivre à notre folie », in *Délire et construction* (éd. F. Chaumon), Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2002 (pp. 59-79), p. 63.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 62.

Laforgue, lui aussi, met en garde contre cette tentative de *reconstruire* des systèmes religieux sur les ruines du sens :

M. Taine s'accroche à l'équilibre et à la (...) santé héllenique. (...) C'est comme si moi, émancipé des religions, de ce que je trouve des consolations infinies dans *L'Imitation [de Jésus-Christ]*, je me *reconstruisais avec tout cela tout une foi* chrétienne, avec un Dieu personnel, comme Kant a rebâti sur sa table rase avec cette dernière lueur consolante : l'impératif catégorique<sup>1</sup>.

C'est pourquoi la poésie, comme la psychanalyse et au contraire de la religion, s'intéressera non à la signification mais au moment où cette dernière achoppe, c'est-à-dire au moment où elle se heurte à un roc, le réel. C'est pourquoi la poésie privilégiera le signifiant sur la signification – et de même la psychanalyse :

Sans doute, remarque Octave Mannoni, nous commençons par comprendre ce qu'on nous dit (...), mais cet aspect de notre travail ne nous arrête guère. Nous procédons non pas comme s'il y avait du signifié caché mais plutôt comme s'il y avait du signifiant caché<sup>2</sup>.

Si le signifiant ne signifie rien, la matière du sens est l'absence même : un atome de sens n'est pas un morceau de signification mais un bout de non-sens. Lacan parle à ce propos de « trognon », les *trognons* formant une sorte d'archipel de non-sens apparenté à des bouts de réel : réel toujours épars, discontinu, qui serait le « récif » (pour reprendre le mot de « Salut » de Mallarmé) auquel se heurte le vaisseau de la langue. C'est peut-être une telle discontinuité, un tel éparpillement, que tente de nommer le fragment sans titre de Laforgue commençant par les mots « monticules fleuris » (L, I, 638). Il s'agit de notes contemporaines des *Complaintes*, en vue d'un poème-paysage. Le fragment est pour ainsi dire dépourvu de majuscules, et fonctionne par juxtaposition de syntagmes et de choses en morceaux :

un site éreinté  
Une cahute, un acacia, une rigole, un gîte, des vaisselles à fleurs (...)  
Pissenlits et gravats  
Pots de fleurs en pièces<sup>3</sup>

Le réel n'existe qu'ainsi, « en pièces » comme les pots de fleurs de Laforgue, ou à l'état de « débris » comme dans la « Complainte des débats mélancoliques et littéraires » :

Paissant des débris de vaisselles  
Là-bas, au talus des remparts,  
Se profile une haridelle (...) (L, I, 613, nous soulignons)

<sup>1</sup> J. Laforgue, « Notes d'esthétique sur Taine et Renan », in *Critique d'art* : L, III, 362 (nous soulignons).

<sup>2</sup> O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 39.

<sup>3</sup> L, I, 638. Italiques de Laforgue.

Le monde est toujours guetté par l'intrusion catastrophique du Réel, et l'ordre est toujours environné de chaos, selon le principe de l'entropie<sup>1</sup>. Entropie et mélancolie vont de pair dans le premier poème des *Derniers vers*, « L'hiver qui vient » :

Et le vent, cette nuit, il en a fait de belles !  
Ô dégâts, ô nids, ô modestes jardinets !  
Mon cœur et mon sommeil : ô échos des cognées !... (L, II, 298)

Il est possible que ces vers se souviennent d'un passage, lui-même très laforguien, de *Madame Bovary* :

Quand Charles, après être monté dire adieu au père Rouault, rentra dans la salle avant de partir, il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échaldas des haricots avaient été renversés par le vent<sup>2</sup>.

Devant la destruction de l'ordre artificiel – le jardin, symbole de maîtrise humaine sur la nature – opérée par l'orage, il n'est pas d'autre attitude possible que celle d'Emma : un regard absolument vide, porté par la posture même de la mélancolie : le « front » incliné, « contre la fenêtre ».

Aussi la poésie se place-t-elle résolument du côté de « ce qui ne marche pas » (Lacan)<sup>3</sup>. Le réel chez Laforgue est toujours « de traviole »<sup>4</sup>, et le monde, « loupé »<sup>5</sup>. Pour le poète-Pierrot, qui affirme que « Le semblable, c'est le contraire » (L, I, 585), le non-sens est non seulement linguistique mais *cosmique* : « l'Univers / Est à l'envers » (L, I, 584). Univers qui apparaît comme une « gare de trains ratés » selon la formule des *Fleurs de bonne volonté*<sup>6</sup>. Le monde est mal suturé, telle une plaie originelle qui eût été – comme on le lit dans le « Lohengrin » des *Moralités* – « mal cautérisée » (L, II, 416). Le poème remue le couteau dans la plaie, pour reprendre le titre blasphématoire par lequel Laforgue détourne le geste que la tradition chrétienne attribue à Thomas

<sup>1</sup> L'entropie est également une catégorie importante dans la pensée de Herbert Spencer, que Laforgue découvrit peut-être à travers Ribot (ce dernier cite le philosophe victorien dans *La philosophie de Schopenhauer*). Spencer évoque lui aussi la progression des êtres vers une destruction universelle, disparition du cosmos au profit du chaos : voir *Les premiers principes*, trad. M.-E. Casselles, Paris, Baillière, 1871, p. 590 (cité par U. Franklin, « Laforgue and His Philosophers : The "Paratext" in the Intertextual Maze », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XIV, n° 3-4, printemps-été 1986 [pp. 324-340], p. 332). On sait grâce à une lettre à Kahn de 1883 que Laforgue avait lu Spencer : « je cherche maintenant mon plaisir dans des pages de Hartmann, Schelling, Spencer » (L, I, 846).

<sup>2</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1856-1857), première partie, ch. II (éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Classiques Garnier, 1990, p. 17, nous soulignons).

<sup>3</sup> Ce sont les mots de Lacan dans la conférence de presse citée de 1974 : « L'analyse s'occupe très spécialement de ce qui ne marche pas » (*loc. cit.*, p. 76). Ailleurs, toujours à propos de la question du réel, Lacan parle de « clocherie » (*Le Séminaire*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, séminaire de 1964, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 25).

<sup>4</sup> Pour reprendre le titre du livre de N. Barberger sur Artaud et Leiris : *Le réel de traviole*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. du Septentrion, 2002.

<sup>5</sup> Pour reprendre cette fois le mot bouleversant d'Ernesto dans *La Pluie d'été* de Duras : voir l'épigraphe de la présente section.

<sup>6</sup> J. Laforgue, « Gares au bord de la mer », L, II, 195. Dans ce poème, c'est « l'infini » qui est dit « gare de trains ratés ».

l'apôtre (« Mettons le doigt sur la plaie »<sup>1</sup>), ravivant ainsi la blessure originaire du réel. Ce remuement du couteau se lit dans le travail sur les consonnes sifflantes qui strie la phrase dans ce même passage du « Lohengrin » : « Oh, sur l'Océan-ciboire, Eucharistie à Meurtrissures. Eucharistie mal cautérisée ». L'eucharistie est meurtrie et sa blessure suppure : l'absolu est entamé, manquant, blessé. L'eucharistie est ici prise comme fondement de la religion en général, tentative de cautériser une plaie en restaurant la *charis* par comm-union : le texte, au contraire, insiste sur l'impossibilité de cette suture, en mettant en avant la permanence d'une déhiscence. De sorte qu'à l'eucharistie « meurtrie » répond, quelques pages plus loin dans la nouvelle, l'image du « tabernacle déhiscent » (L, II, 421). La *déhiscence* est une métaphore botanique (que reprendront, avec des enjeux proches, Merleau-Ponty et Lacan) : désignant la fonction de ces organes végétaux qui *s'ouvrent* pour libérer ce qu'ils contiennent, elle réintroduit ainsi un jeu, une lacune, un certain bâillement indépassable. Le monde bâille, et l'équilibre du monde et de l'immonde ne tient qu'à un fil, comme l'indique un fragment de 1885 :

le ciel qu'un nuage là-bas  
couture d'une pauvre reprise<sup>2</sup>

De sorte que, en raison de cette plaie originaire d'où s'indexe l'abjection du Réel, le monde menace à chaque instant de se désuturer brutalement, laissant s'échapper un flot sans fin d'immondices – « ... [D]ents d'hippopotame, elles s'imprègnent des acides résultant de la décomposition des aliments – deviennent jaunes, pourrissent – *la bouche est fétide* même dans les déclarations d'amour pur et éternel... »<sup>3</sup>. C'est par là que le texte touche à la psychose, catastrophe dont la formule est donnée dans un vers de la « Complainte d'un autre dimanche » : « Un couchant mal bâti suppurant du livide ». *Mal bâti*, le monde est mal fait – « ça ne fonctionne pas bien » (« La rage de dents » : L, III, 1064) –, mal « foutu » comme écrira Beckett<sup>4</sup>. Le participe présent « suppurant », dans le vers cité des « Complaintes », indique la dimension obscène de cette réversion de l'intérieur du corps vers l'extérieur. Le soleil couchant devient ainsi un épanchement abject, trou – comme les bouches des Pierrots, « trous sans bondes » – ou ulcère d'où s'écoule une lumière à la fois blanche et noire, l'adjectif « livide » opérant une fusion des deux. Il s'agit d'un cosmos mélancolique, proprement psychotique, dans lequel blanc et noir deviennent permutablement. « Livide », en français,

<sup>1</sup> « Mettons le doigt sur la plaie », *Des fleurs de bonne volonté*, III (L, II, 153).

<sup>2</sup> « Monticules fleuris » : L, I, 639 ; italiques de Laforgue.

<sup>3</sup> « La rage de dents », L, III, 1064, nous soulignons.

<sup>4</sup> « En six jours (...) Dieu fit le monde. (...) Et vous, vous n'êtes pas *foutu* de me faire un pantalon en trois mois ! (*Voix du tailleur, scandalisée.*) – Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde... » : S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 37.

renvoie en effet à la fois au blanc – ou plutôt au blanchâtre – et au noir. Le premier sens de l'adjectif est celui de « couleur de plomb, (...) tirant sur le noir »<sup>1</sup>, cependant que la seconde acception est : « d'une pâleur terne (...) », synonyme de « blafard »<sup>2</sup>. Dans « Fantômes », pièce XXXIII des *Orientales* (« Hélas ! que j'en ai vu mourir de jeunes filles !... »), Hugo en réactivait le premier sens, plus ancien, employant le terme pour caractériser la *nuit* : « Oui, c'est la vie. Après le jour, *la nuit livide* »<sup>3</sup>. On retrouve ce mot, avec toute son ambiguïté, dans la « Complainte d'un autre dimanche », qui parle des « bandages livides » du ciel (L, I, 563). Aussi le blanc et le noir en viennent-ils, avec cet adjectif « livide », à s'équivaloir – et de même le premier titre de la « Complainte des *blackboulés* » était « Complainte d'une nuit *blanche* ».

La onzième strophe de « La lune est stérile », dans *L'Imitation*, souligne la parenté entre cet effondrement du monde au profit de l'immonde – voire des immondices – et la « folie », que le texte nomme sans détour :

Et les ciels familiers liserés de folie  
Neigeant en charpie éblouissante, faut voir  
Comme le moindre appel : c'est pour nous seuls ! rallie  
Les louables efforts menés à l'abattoir<sup>4</sup> !

Le monde sublunaire est ici un monde en décomposition (« charpie »), en proie à l'entropie (« abattoir ») et à l'effondrement (« les ciels [...] neigeant... »), provoquant une brisure de la vision (« éblouissante »). Le monde, pour reprendre une formule lacanienne, est immonde : « Le monde va, il tourne rond, c'est sa fonction de monde. Pour s'apercevoir qu'il n'y a pas de monde (...), il suffit de remarquer qu'il y a des choses qui font que le monde est immonde (...) »<sup>5</sup>.

Laforgue refuse toute *récupération* du délire ou du non-sens dans un Sens qui les engloberait, les dépasserait et, à la lettre, en *rendrait raison*. Il ne s'agit pas de faire rendre raison au non-sens – comme on dit « faire rendre gorge ». C'est même le contraire : la poésie, seule peut-être parmi toutes les choses qui agitent les hommes, n'est pas accumulation de *sens*. Car la signification

---

<sup>1</sup> *Trésor de la langue française*, entrée « Livide (adj.) », version en ligne (atilf.fr), consulté le 31 mai 2016.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> V. Hugo, *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829, XXXIII, « Fantômes » (pp. 307-324), I<sup>e</sup> section, v. 11, p. 310, nous soulignons.

<sup>4</sup> « La Lune est stérile » : L, II, 103 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> J. Lacan, « Conférence de presse du docteur Jacques Lacan au Centre culturel français, Rome, 29 octobre 1974 », éd. cit., p. 76. Le texte précise ensuite : « C'est de cela que s'occupent les analystes, de sorte que, contrairement à ce que l'on croit, ils sont beaucoup plus affrontés au réel que même les savants. Ils ne s'occupent que de ça ».

est toujours du côté du religieux<sup>1</sup> (toute « fiction », Mallarmé nous l'a appris, ne tient que par une forme de « foi », et inversement toute institution religieuse repose à son tour sur une fiction, c'est-à-dire sur une construction littéraire-littérale), autrement dit du côté du « Verbe », ce verbe qui « ment » en prétendant n'être pas « non-sens ».

Il appartient donc à l'éthique de la poésie de faire sécession, de faire exception – elle n'est pas apaisement et sens retrouvé, mais confrontation au roc du non-sens (peu importe le nom qu'on lui donne : Réel, Inconscient, etc.). La poésie est de ce point de vue une forme de sécession : d'esquiver ce sur quoi l'on bute, sur quoi le sens achoppe (de même, « l'interprétation de l'analyste ne vise pas le sens, mais ce qui achoppe, la butée du sens », écrit Franck Chaumon<sup>2</sup>) : autrement dit, des morceaux de réel. Le réel pourrait être défini comme ce qui ne cesse pas de *ne pas s'écrire*<sup>3</sup>, et autour duquel pourtant l'écriture poétique ne peut que tourner. En cela, la poésie est donc bien apparentée à la psychose, qui est affrontement à la minéralité du réel – la poésie refuse d'être « du côté de la réconciliation »<sup>4</sup>. Laforgue pourrait ainsi écrire avec Lacan : « Je ne me targue pas de faire sens. Pas du contraire non plus. Car le réel est ce qui s'oppose à ça »<sup>5</sup>. La psychose correspond au moment où, pour le sujet, le réel apparaît dans sa nudité et son *vide* : ce que Laforgue appelle, dans une lettre à Charles Henry, « sentir le vide de tout »<sup>6</sup>. Si la poésie est apparentée à la psychose, ce n'est par conséquent pas du tout – contrairement à ce que croyaient les contemporains de Laforgue – en ce que les poètes seraient des déments, mais en ce que l'écriture poétique travaille dans le même lieu que la psychose, celui où les significations rencontrent l'ombilic du non-sens comme fondement sans fondement du sens.

Pour le psychanalyste, la cure est le contraire d'une confession. À l'analysant en effet, on ne demande pas de se confesser mais seulement de *parler*, de dire « n'importe quoi » :

---

<sup>1</sup> Le sens est d'essence religieuse : comme le souligne Alain Badiou (*Logiques des mondes, op. cit.*, p. 409), « Lacan savait bien qu'à livrer ce qui advient au sens, on travaille à la consolidation subjective de la religion, car, écrivait-il, "la stabilité de la religion vient de ce que le sens est toujours religieux" » (la citation de Lacan non référencée par A. Badiou vient de la « Lettre de dissolution. 5 janvier 1980 », in *Autres écrits, op. cit.*, p. 318). Dans « Monsieur A », Lacan écrit : « Sachez que le sens religieux va faire un boom dont vous n'avez aucune espèce d'idée. Parce que la religion, c'est le gîte originel du sens » (« Dissolution – Monsieur A. – 18 mars 1980 », *loc. cit.*, p. 19).

<sup>2</sup> F. Chaumon, article cité, p. 63. Sur la religion comme faux non-sens et fausse folie vite repris par le Sens, voir aussi F. Jullien, *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, 2006, pp. 173-174.

<sup>3</sup> Chez Lacan, la différence sexuelle est ce qui « ne cesse de ne pas s'écrire » : elle est le réel de l'absence de *rapport sexuel*.

<sup>4</sup> F. Chaumon, article cité, p. 63. Dans l'article de Franck Chaumon, la formule s'applique à la psychanalyse.

<sup>5</sup> J. Lacan, « Monsieur A », art. cit., p. 18.

<sup>6</sup> J. Laforgue, lettre à C. Henry, 22 février 1882 : « ... vous devez m'en vouloir [de ne pas vous avoir écrit plus tôt]. Mais si vous saviez dans quel trou de spleen j'enfoncé, j'enfoncé... (...) Je m'ennuie, voilà tout. *Je sens le vide de tout*, de l'amour, de la gloire, de l'art, de la métaphysique » (L, I, 771-772, nous soulignons).

– Pensez qu'on aille maintenant chez un psychanalyste comme on allait auparavant chez son confesseur ? (...) Quand on va chez son psychanalyste, on se confesse aussi.

– [J. Lacan.] Mais absolument pas ! Cela n'a rien à faire. Dans l'analyse, on commence par expliquer aux gens qu'ils ne sont pas là pour se confesser. C'est l'enfance de l'art. *Ils sont là pour dire – dire n'importe quoi*<sup>1</sup>.

De manière absolument similaire, le poème laforguien ne cherche plus à être une confession – à la Lamartine, Hugo... – mais bien à *dire n'importe quoi* : à dire le n'importe quoi du sens en miettes. Ces deux postures<sup>2</sup> ont en commun un même ennemi, la Signification, toujours prête à masquer sous des oripeaux la béance du non-sens.

## Folie, rire, ironie

La poésie qui ne s'élève pas au non-sens de la poésie n'est que (...) la belle poésie.

(Georges Bataille)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J. Lacan, « Conférence de presse du docteur Jacques Lacan... », *loc. cit.*, p. 78, nous soulignons.

<sup>2</sup> Celle de la psychanalyse et celle de la poésie. Lacan souligne l'effort de la psychanalyse pour échapper au sens et à sa nature religieuse : « J'essaie d'aller là contre, pour que la psychanalyse ne soit pas une religion, comme elle y tend, irrésistiblement, dès lors qu'on s'imagine que l'interprétation n'opère que du sens. J'enseigne que son ressort est ailleurs, nommément dans le signifiant comme tel » (« Monsieur A », *loc. cit.*, p. 19).

<sup>3</sup> G. Bataille, *L'Impossible*, *op. cit.*, p. 184.



La poésie est donc une défection *assumée* du sens. Assumée et désespérée : car la poésie ne triomphera pas de la religion tant il est vrai, comme le dit Lacan, que « la religion est increvable »<sup>1</sup>. « On va nous sécréter du sens à en veux-tu en voilà » : au contraire, écrire est nécessairement pour Laforgue une pratique anti-religieuse en même temps qu'un travail au bord de la folie. La folie du poème consiste alors en ceci : certes le poème est fou mais du moins veut-il être résistance à la folie ambiante, qui est plus folle encore – puisqu'elle croit échapper au non-sens. Ce serait pour le poème – selon la formule pascalienne – « un autre tour de folie que de n'être pas fou ». La folie du poème signifie dès lors céder au non-sens et le réfléchir dans les mots. Fou, il ne cesse pas d'être « poème critique » (Mallarmé) : il réfléchit et réfracte la nature du langage.

L'effrayante perspective d'un effondrement du sens, revers abject qui double le langage et le monde, est, comme l'écrit Julia Kristeva, « l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés. Ces codes en sont la purification et le refoulement »<sup>2</sup>. Le texte, retour d'un réel refoulé, repose sur le vide et son obscène noirceur : il se bâtit, comme Kristeva le dit encore, sur « cette tresse d'horreur et de fascination qui signale l'incomplétude de l'être parlant » et qui « éclaire d'une lueur comique les prétentions religieuses et politiques qui essaient de *donner sens* à l'aventure humaine »<sup>3</sup>. Lacan de son côté, pour désigner de telles *prétentions*, recourt précisément à la métaphore des grelots du fou ou du bouffon : « Les gens ne demandent que ça, ça les intéresse, vu que la pensée, c'est bien ce qu'il y a de plus crétinissant à *agiter le grelot* du sens »<sup>4</sup>. C'est ainsi que le comique et l'horreur, le vide et la dérision, ne cessent de s'entremêler : « Car le sens n'a de sens que strié, rejeté, abjecté : comique »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Lacan, « Conférence du docteur Jacques Lacan... » : « Si la psychanalyse ne triomphera pas de la religion, c'est que la religion est increvable. La psychanalyse ne triomphera pas, elle survivra ou pas » (*loc. cit.*, p. 79). La citation suivante est à la p. 81.

<sup>2</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 246-247. Kristeva remarque que, en tant qu'envers ou revers du symbolique et de son instauration en tant qu'ordre humain, l'abjection est universelle : « La *souillure*, par les rites qui la consacrent, n'est peut-être qu'une des institutions possibles, pour un ensemble social, de l'abjection bordant l'identité fragile de l'être parlant. En ce sens, l'abjection est coextensive à l'ordre social et symbolique, à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective. À ce titre, de même que l'*interdit de l'inceste*, l'abjection est un phénomène universel : on la rencontre dès que se constitue la dimension symbolique et/ou sociale de l'humain, et tout au long des civilisations » (*ibid.*, p. 83).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 247, nous soulignons.

<sup>4</sup> J. Lacan, « La troisième », Intervention au Congrès de Rome, octobre-novembre 1974, publication (non revue par Lacan) in *Lettres de l'Ecole freudienne*, n° 16, 1975, pp. 177-203, nous soulignons.

<sup>5</sup> *Ibid.*

C'est pourquoi les choses humaines sont comiques, et terrifiantes à la fois : institutions sociales (le mariage dans *Pierrot fumiste*), lois (« Complainte de Lord Pierrot » : « Le semblable, c'est le contraire »), patrie (les « phrases nationales » de « Pierrots – scène courte mais typique » dans *L'Imitation*), mais aussi bien pouvoirs, langues, histoire... Toute institution est par nature sérieuse, mais par là même elle est aussi *nécessairement* comique : Pan, dans *Pan et la Syrinx*, déclare que « la sobriété classique [le] fait rire ! » (L, II, 456). L'écriture poétique devient ainsi une déconstruction rageuse et narquoise de tout esprit de sérieux. Ceci inscrit Laforgue dans une certaine tradition, celle de l'*ironie*<sup>1</sup>, dont Hegel, par exemple, résume – avec peu de sympathie pour cette posture – la teneur dans son cours d'esthétique, en une définition qui s'applique parfaitement à Laforgue. L'ironiste, dit le philosophe, est celui qui

jette (...) des regards condescendants sur le reste de l'humanité, dont il décrète qu'elle est bornée et vulgaire puisqu'elle persiste à voir dans le droit, le souci des bonnes-mœurs, etc. quelque chose de consistant, de contraignant et d'essentiel<sup>2</sup>.

La poésie, en suspendant la croyance dans « le droit, les bonnes-mœurs, etc. », s'*excepte*. Par là, elle est nécessairement un geste politique.

---

<sup>1</sup> Sur cette dimension anarchiste de l'ironie laforguienne, voir H. Scepi, *Poétique de Jules Laforgue, op. cit.*, pp. 225 *sqq.* À propos de la dimension comique des institutions humaines, H. Scepi écrit : « Le discours de l'ironie consiste en une mise à l'épreuve et un renversement systématique des valeurs positives universellement admises et des phraséologies spécifiques qui plaident en leur faveur. Ainsi, la Nature, la Religion, le Progrès, l'existence bourgeoise, la Femme, l'Amour, constituent les objets privilégiés de l'ironie, qui s'emploie à en révéler les failles et les insuffisances à la faveur d'un éclairage oblique et inattendu » (p. 225). Sur Laforgue et l'ironie, outre ce chapitre d'H. Scepi, lire notamment : W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford, Oxford U. P., 1953, *passim* ; D. Grojnowski, *Jules Laforgue et « l'originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, pp. 90 *sqq.* (en particulier p. 95) et, du même, *Aux commencements du rire moderne, op. cit.*, pp. 125-132 (« L'ironie laforguienne ») ; Y.-A. Favre, « Composition et signification des *Complaintes* », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui, op. cit.* (pp. 85-103), pp. 99 *sqq.* ; M. Hannoosh, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires*, Columbus, Ohio State U. P., 1989, pp. 1-30 ; J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue, op. cit.*, *passim* ; H. Scepi, *Poésie vacante, op. cit.*, pp. 199-201. Et bien sûr l'article de Ezra Pound, « Laforgue, Irony and Some Satire », trad. in *Au cœur du travail poétique*, Paris, L'Herne, 1980, pp. 310-316.

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. Lefebvre et von Schenk citée, t. I, p. 93, nous soulignons.



## Chapitre 6. Une poétique politique de la folie

... liez-moi si vous le voulez (...)

(Antonin Artaud)<sup>1</sup>

### La poésie comme geste politique et la place de la folie

#### *Politique de la poésie*

Poets, come out of your closets,  
Open your windows, open your doors,  
You have been holed-up too long  
in your closed worlds.  
Come down, come down

---

<sup>1</sup> A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XIII (1974), p. 104.

from your Russian Hills and Telegraph Hills,  
your Beacon Hills and your Chapel Hills,  
your Mount Analogues and Montparnasses,  
down from your foothills and mountains,  
out of your teepees and domes.

(...)

No more chanting Hare Krishna  
while Rome burns.

San Francisco's burning,  
Mayakovsky's Moscow's burning  
the fossil-fuels of life.

(...)

Poets, descend  
to the street of the world once more

(...)

Whitman's wild children still sleeping there,  
Awake and walk in the open air.

(Lawrence Ferlinghetti)<sup>1</sup>

Depuis Baudelaire au moins, le geste poétique implique la prise en compte de la réalité contemporaine dans toute sa densité, c'est-à-dire dans sa complexité, son illisibilité, voire sa laideur. La « Grande complainte de la ville de Paris » de Laforgue (L, I, 608-610) exemplifie un tel projet poétique, où la réalité historique de la ville a partie liée avec une nouvelle manière d'écrire et de penser l'écriture. Or, la silhouette de la folie, ou plus précisément des fous, est introduite dès la première ligne de cette longue complainte : « Bonnes gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris ». Cette précision implique en elle-même un certain geste éthique et politique. « Charenton compris » : Paris n'existe pas sans Charenton, ici métonyme de l'asile d'aliénés situé dans cette ville limitrophe de la capitale. La folie appartient à la ville, et à la vie – on ne saurait ne pas l'y

---

<sup>1</sup> L. Ferlinghetti, « First Populist Manifesto » (1975) in *Poetry As Insurgent Art*, New York, New Directions, 2007, pp. 69-75 : « Poètes, sortez de vos placards, / Ouvrez vos fenêtres, ouvrez vos portes, / Cela fait trop longtemps que vous êtes enterrés / dans vos mondes clos. / Descendez, descendez / de vos collines, de vos Russian Hills et de vos Telegraph Hills, / de vos Beacon Hills et de vos Chapel Hills, / de vos Monts Analogues et de vos Montparnasses / descendez de vos collines et de vos montagnes, / sortez de vos tepees et de vos dômes. (...) C'en est fini de chanter Hare Krishna / pendant que Rome brûle. / San Francisco brûle / le Moscou de Maïakovski brûle / les combustibles fossiles de la vie. (...) Poètes, descendez / dans la rue du monde une fois encore (...) Enfants sauvages de Whitman qui dormez encore là-haut, / Réveillez-vous, et marchez à l'air libre » (nous traduisons).

comprendre<sup>1</sup>. L'écriture prend la ville « comme elle est », ainsi que Vallès le réclamait deux ans plus tôt :

Le temps de la philosophasserie est passé. Celui de la photographie est venu.  
Il s'agit de peindre la ville comme elle est, et de la mouler avec ses bosses et ses creux, les reliefs de chair et de bois, *sans trier les glorieux et les parias*<sup>2</sup>.

Quoique *Le Tableau de Paris* et *Les Complaintes* aient peu en commun en apparence, une telle déclaration rapproche les deux gestes : il s'agit dans les deux cas d'un refus – indissociablement esthétique et politique – d'exclure d'un livre sur la ville toutes les figures marginales de la misère, de la marge, et de la folie<sup>3</sup>. Vallès refuse de « trier » les vainqueurs et les vaincus de la sinistre guerre journalière du capital. *Trier* est en effet l'activité des gardiens de l'ordre public – le policier, qui trie les mendiants et les prostituées –, ou de l'ordre médical – l'aliéniste, qui trie les fous (les femmes à la Salpêtrière, les hommes à Bicêtre ; ou encore : les épileptiques dans un pavillon, les mélancoliques dans un autre ; etc.). Le poète, lui, n'est pas un trieur mais un *crieur* – « Mais les cris publics reprennent. (...) Encore des cris ! », enchérit ainsi le bonimenteur de la « Grande complainte ». Le poète est non seulement un écrivain public, mais un crieur public<sup>4</sup>. En omettant de *faire le tri*, le poète se refuse à extraire de la réalité brute une « belle nature » sublimée et épurée de ses scories (de sa laideur : pauvreté, usines, asiles...), comme dans les théories classiques de la mimésis. Ces théories perdurent au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Taine, ennemi principal de Laforgue sur le terrain esthétique et classique honteux<sup>5</sup> réclamant que l'artiste « élague » le réel

---

<sup>1</sup> Symboliquement, cette appartenance de l'asile à la ville renvoie à une proximité entre la normalité et la folie, proximité qui est un *topos* de l'époque, notamment dans le discours aliéniste pour qui l'idée même de santé de l'esprit est toujours trompeuse : « Quel Français est sûr de ne pas aller coucher ce soir à Charenton ? » demandait ainsi un médecin de l'époque (propos d'un aliéniste anonyme rapporté par Théophile Roussel, *Rapport au Sénat de la commission relative à la révision de la loi du 30 juin 1838*, Paris, 1884). Sur cette question, voir R. Castel, *L'ordre psychiatrique. L'âge d'or de l'aliénisme français*, Paris, Minuit, 1976, p. 269, et M. D. Alexander, *The Administration of Madness and Attitudes Towards the Insane in Nineteenth Century Paris*, thèse, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University, 1976.

<sup>2</sup> J. Vallès, « Tableau de Paris » (chronique de 1883), in : *Le Tableau de Paris*, dans *Œuvres Complètes*, éd. L. Scheler et M.-C. Bancquart, Paris, Livre Club Diderot, 1969, t. III, p. 729.

<sup>3</sup> De fait, Vallès consacre un chapitre de son *Tableau* aux asiles de Paris.

<sup>4</sup> Verlaine faisait du poète un « écrivain public » dans la sixième « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles* (1873) : « La Lune à l'écrivain public / Dispense sa lumière obscure » (éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2002, p. 81). Sur le rapport entre les voix, les cris, les rumeurs et l'écriture poétique au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment A. Berger, *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004, pp. 47 sq. ; spécifiquement sur la question du cri, voir L. Bouvier, *Writing, Voice and the Proper. Jules Vallès and the Politics of Orality*, Amsterdam, Rodopi, 1998. Sur le déchiffrement des bruits de la ville, voir K. Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours* (1993), trad. M. Rocher-Jacquín, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001. Sur les bruits de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, lire notamment R. Massin, *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, Gallimard, 1978 et A. Boutin, *City of Noise. Sound and Nineteenth-Century Paris*, Urbana, University of Illinois Press, 2015.

<sup>5</sup> Voir notre chapitre 2, à propos de l'opposition de Laforgue à Taine sur le terrain esthétique.

pour « choisir le caractère essentiel (...) de l'objet »<sup>1</sup>. Refusant la mutilation que constituerait cet élagage, et ce pour des raisons indissociablement esthétiques, éthiques et politiques, le poème laforguien donnera au contraire la ville telle quelle, dans la violence de ses voix discordantes : folie incluse, Charenton compris<sup>2</sup>. Par ce geste, Laforgue s'affirmait explicitement héritier de Baudelaire, qu'il créditait dans ses « Notes sur la littérature » d'avoir, « le premier, (...) parl[é] de Paris » sans en occulter toute la réalité la plus basse : « les becs de gaz que tourmente le vent, la Prostitution qui s'allume dans les rues, (...) les hôpitaux, le jeu... » (L, III, 161). À la même époque, Tristan Corbière, dans un poème des *Amours jaunes* simplement et significativement intitulé « Paris », procédait de même, lorsqu'il faisait *descendre* et non plus monter à la poésie l'escalier du Parnasse :

Poète. – Après ?... Il faut la chose :  
 Le Parnasse en escalier,  
 Les Dégoûteurs, et la Chlorose,  
 Les Bedeaux, les Fous à lier...<sup>3</sup>

Corbière demande ici au poète, un siècle avant le *Populist Manifesto* de Ferlinghetti – « Poètes, descendez de votre Montparnasse ! » – de quitter sa tour d'ivoire, de devenir en quelque sorte non plus docteur *gradus ad Parnassum*, mais *a Parnasso*. Le poème doit se plonger dans la réalité littéralement « dégoût[ante] » de la ville contemporaine, celle de la misère, de la maladie (« cholose ») et de la folie – folie « à lier », et à *lire*.

Cette pièce de Laforgue est ainsi un texte politique dans le sens qu'utilise Jacques Rancière lorsqu'il parle de « politique de la littérature » : le poème travaille à défaire l'ordre rhétorique reposant sur les distinctions entre sujets nobles et vils, styles hauts et bas – distinction qui est la facette politico-esthétique du « tri » dont parle Vallès – au profit d'une écriture de l'immanence et du chaos du réel<sup>4</sup>, où chaque morceau de la ville, de la communauté humaine et du monde sensible est à même de devenir objet de poésie. Laforgue hérite en cela de la révolution romantique – depuis

<sup>1</sup> H. Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1865, t. I, p. 44, cité in A. Kremer-Marietti, « Sur l'esthétique de Taine », *Romantisme*, n° 32, 1981 (pp. 23-29), pp. 26 sq. Sur Laforgue critique du classicisme, voir notamment H. Scepi, « De l'hypertrophie au fatras (la complainte de tous les excès) », in *Jules Laforgue*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2000 (pp. 27-42), p. 30 : « L'art n'est (...) plus entreprise d'épuration ou de sublimation du réel, mais bien prise en charge des vicissitudes concrètes de l'être-au-monde ».

<sup>2</sup> Sur cette question de la politique du poème dans la « Grande complainte », voir en particulier les pages consacrées à ce texte dans G. Dessons, *Le poème* (1991), rééd. Paris, A. Colin, 2011. Sur la place de la folie dans ce poème, voir H. Scepi, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 119-120.

<sup>3</sup> T. Corbière, « Paris [III] », in *Les Amours jaunes* (1873), éd. C. Angelet, Paris, L. G. F., 2003, p. 44.

<sup>4</sup> Du côté des théories esthétiques de même, Laforgue reproche fondamentalement à Taine – ainsi que le résume H. Scepi – une véritable « occultation du réel, tel qu'il advient dans toute sa bigarrure jaillissante, au profit d'un certain idéal du Beau » (*Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, p. 68).

la préface des *Lyrical Ballads* de Wordsworth et Coleridge (n'importe qui peut entrer en poésie<sup>1</sup>) à celle des *Feuilles d'automne* de Hugo (« la poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout »). De cette révolution de l'*aisthesis*, Laforgue reprend l'idée que la poésie n'a pas de sujet prédéfini. Mais il radicalise ce principe, dans un geste parallèle à celui que Flaubert opère du côté de la prose : l'espace du texte devient surface d'inscription d'un sensible opaque et chaotique, déploiement pulvérisé de bouts de corps, de phrases et de matière<sup>2</sup>.

La force politique de la « Grande Complainte de la ville de Paris » réside aussi dans sa dimension d'interpellation : le boniment se trouve dévié, par une sorte de « trope illocutoire »<sup>3</sup>, d'une pragmatique marchande à une pragmatique politique. Cependant que la ville s'agite, le poème lui rappelle la face d'ombre qui la double et dont elle se nourrit<sup>4</sup> : folie (Charenton), misère (les pauvres dont « l'hiver gèle les fricots (...) aux assiettes sans fleurs peintes »), exploitation ouvrière (dans les usines que l'Hamlet des *Moralités* appelle « bagnes capitalistes quotidiens »<sup>5</sup>), mais également violence coloniale (« l'antipode »). « Et à l'antipode, qu'y fait-on ? Ça travaille, pour que Paris se ravitaille.... ». Cette critique de la violence coloniale, sociale et géographique suggère la possibilité d'une lecture postcoloniale de ce poème de Laforgue. Achille Mbembe, auteur d'une *Critique de la raison nègre*, observe ainsi, à propos de la ville française de la fin du XX<sup>e</sup> siècle :

Comment, par exemple, ne pas voir que la *plantation* (liée à l'esclavagisme) et la *colonie* (désormais installée hors de la Cité, en banlieue) constituent à la fois des *lieux de mémoire* et des *lieux d'épreuve*<sup>6</sup> ?

Le geste politique laforguien est de remettre cette marge au centre, c'est-à-dire d'abord au cœur du texte. La marge est d'abord géographique, c'est la marge de la métropole capitaliste : faubourgs

---

<sup>1</sup> Voir J. Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 66 : « L'égalité littéraire est (...) solidaire de ce repartage du sensible qui annule la différence entre deux humanités, entre les êtres destinés aux grandes actions et aux passions raffinées et les êtres voués à la vie pratique et positive. Le brouillage des frontières et des différences qui fonde le pouvoir neuf de son art définit aussi des possibilités de vie inédites pour n'importe qui ».

<sup>2</sup> J. Rancière, en particulier, a mis en valeur cet aspect de la littérature moderne – ou de la littérature tout court, au sens post-romantique. Voir en particulier *La parole muette* (Paris, Hachette, 1998, *passim*) et *Politique de la littérature*, *op. cit.*. Sur l'importance des *Lyrical Ballads*, voir, du même, « Transports de la liberté (Wordsworth, Byron, Mandelstam) », in J. Rancière (éd.), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du C. I. P., 1992, pp. 87-129.

<sup>3</sup> Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours* (2001), rééd. Paris, A. Colin, 2008.

<sup>4</sup> Voir H. Cixous, *La jeune née* (écrit en collaboration avec C. Clément), Paris, U. G. E., 1975, pp. 130 : « Il faut qu'il y ait de l'"autre", pas de maître sans esclave, pas de puissance économique-politique sans exploitation, pas de classe dominante sans bétail sous le joug, pas de "français" sans bicot, pas de nazis sans juifs, pas de Propriété sans exclusion, une exclusion qui a sa limite, qui fait partie de la dialectique. S'il n'y avait pas d'autre, on l'inventerait. D'ailleurs, c'est ce que font les maîtres : ils se font leurs esclaves sur mesure ». Voir plus récemment C. Delphy, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Hamlet ou les suites de la piété filiale », in *Moralités légendaires* (L, II, 388).

<sup>6</sup> A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 112.



(« l’horizon des remparts »), banlieue (les « banlieues adoptives »<sup>1</sup>), et jusqu’aux « antipodes ». Si la politique est affaire de visibilité, le poème a pour fonction de dés-invisibiliser<sup>2</sup> ceux qui sont invisibles. Ainsi dans « Le Miracle des roses » :

Donc, en définitive, cette petite station de luxe, la voilà comme une ruche distinguée (...) Et point de prolétaires *visibles* (oh ! que les capitales fussent de fines villes d’eaux), rien que des subalternes de luxe, grooms, cochers, cuisiniers blancs sur le pas des portes le soir (...)<sup>3</sup>.

Tout ce premier chapitre du « Miracle des roses » organise ainsi une opposition entre une ville visible et une sorte de « ville invisible » (pour détourner le titre d’Italo Calvino), qui l’accompagne comme son envers refoulé.

La folie est donc *un* de ces refoulés que le poème en tant que geste politique se donne pour fonction de faire resurgir. Elle est rejetée hors de la cité, c’est-à-dire hors de la rationalité, si la cité s’identifie au *logos*. Le texte nous rappelle – pour emprunter les mots de Judith Butler – que « les sujets sont constitués à travers les exclusions, c’est-à-dire à travers la création d’un domaine de sujets sans autorité, de présujets, de figures d’abjection, de *populations hors de notre vue* »<sup>4</sup>. La politique du poème, c’est de biffer cette biffure, de produire sur la scène du visible ce qui est d’ordinaire relégué dans ses marges invisibles. C’est là son geste politique premier, geste fondamental s’il est vrai, comme l’écrit Jacques Rancière, que « L’activité politique (...) rend visible ce qui était invisible, elle rend audible comme être parlants ceux qui n’étaient entendus que comme animaux bruyants »<sup>5</sup>. Dans un texte de jeunesse, Laforgue notait que « toute la misère de la planète » doit trouver place dans la poésie – et il précisait : y compris « la Morgue, (...) l’hôpital, (...) la folie, la Salpêtrière »<sup>6</sup>. Le choix de cet hôpital parisien en particulier, dans l’énumération de Laforgue, est crucial : en fait de « misère » du monde en effet, la Salpêtrière est en quelque sorte le point de la plus extrême détresse – c’est aussi l’hôpital des nécessiteux, de la mort lente, et ce

---

<sup>1</sup> Voir aussi la lettre à Max Klinger envoyée de Tarbes, le 15 septembre 1883 : « Aimez Paris et surtout ses paysages de la banlieue et la Bièvre » (L, I, 837, souligné par Laforgue).

<sup>2</sup> Sur la question de la visibilité et de l’invisibilité sociale, voir le livre de G. Le Blanc, *L’invisibilité sociale*, Paris, P. U. F., 2009.

<sup>3</sup> J. Laforgue, *Moralités légendaires*, L, II, 404, nous soulignons.

<sup>4</sup> J. Butler, « Contingent Foundations : Feminism and the Question of Postmodernism », in J. Butler et J. W. Scott (éds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, p. 13, trad. E. Dorlin in *Sexe, genre et sexualités*, Paris, P. U. F., 2008, p. 98, nous soulignons (R. L.-G.).

<sup>5</sup> J. Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> Notes sur le *Sanglot de la Terre* publiées in *Critique littéraire* (L, III, 150-151) : « Première partie : ce seront les sanglots de la pensée, du cerveau, de la conscience de la terre. Un second volume où je concentrerai toute la misère, toute l’ordure de la planète dans l’innocence des cieus, les bacchanales de l’histoire, les splendeurs de l’Asie, les orgues de barbarie de Paris, le carnaval des Olympes, la Morgue, le Musée Dupuytren, l’hôpital, l’amour, l’alcool, le spleen, les massacres, les Thébaidés, la folie, la Salpêtrière » (nous soulignons).

d'autant plus qu'elle reçoit aussi le trop-plein de patients des hôpitaux alentour, et tous les malades dont Sainte-Anne ou l'Hôtel-Dieu veulent se débarrasser<sup>1</sup>. En accueillant la Salpêtrière, c'est cette misère que la poésie recueille, elle lui donne un lieu et une visibilité<sup>2</sup>.

L'interrogation de la folie comme objet politique et enjeu de visibilité et dicibilité pour le poème doit donc permettre de préciser les enjeux politiques de la poésie.

## I. Aliénation mentale et aliénation sociale. « ... Félines Ophélie / Orphelines en folie »

L'hégémonie peut (...) s'aborder comme une norme pragmatique, définissant en son centre un énonciateur légitime s'arrogeant le droit de parler sur des « altérités », déterminées par rapport à lui, – Français, adulte, mâle, lettré, urbanisé, en pleine entente complice avec le jeu des thématiques dominantes.

Les genres canoniques du discours social parlent à un destinataire implicite, lui aussi légitimé, et il n'est de meilleur moyen de le légitimer que de lui donner « droit de regard »

---

<sup>1</sup> L. Murat le rappelle, dans *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, rééd. « Folio », pp. 316-317.

<sup>2</sup> Sur les rapports entre la misère et le geste poétique dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, voir A.-E. Berger, *Scènes d'aumône, op. cit.*

sur ceux qui n'ont pas droit à la parole, sur le dos desquels cela parle : les fous, les criminels, les enfants, les femmes, les plèbes paysannes et urbaines, les sauvages et autres primitifs.

(Marc Angenot)<sup>1</sup>

## *I. A. La folie rôde, la rage traîne dehors : de la folie de l'individu à la folie de la société*

On ne peut guérir une maladie psychique – névrose ou psychose – tant que (...) le milieu socio-culturel où se déroule la cure (...) favorise indirectement la formation et le développement de ses principaux symptômes.

(Georges Devereux)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil [Montréal], Le Préambule, 1989, p. 31. Sur les rapports entre les fous, les femmes et les primitifs, voir S. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

<sup>2</sup> G. Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale* (trad. 1970), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », p. 248.

Maud Mannoni, dans son livre sur l'antipsychiatrie et la psychanalyse, rapporte le propos d'un jeune schizophrène :

La guérison ? ça me semble difficile devant la bêtise du monde. Devant les éléments et la réalité de la société actuelle, vaut mieux ne pas parler de guérison c'est pas possible, pensez, guérir *alors que la rage traîne dehors* ! Non, je ne veux pas guérir<sup>1</sup>.

C'était là retrouver presque littéralement une formule rimbaldienne : le sujet lyrique de « Mauvais sang » aspire en effet à « quitter ce continent, où la folie rôde » (R, 251, nous soulignons). Il y aurait donc une folie pire que la folie (Pascal : « Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou »<sup>2</sup>), et la folie individuelle (ce qu'on appelle ordinairement « folie » tout court) serait alors – à sa manière, désespérée – une tentative de résistance à la folie de la société. Ou à sa « bêtise », pour reprendre le terme du jeune patient de Maud Mannoni, dont l'histoire<sup>3</sup> a voulu qu'il s'appelât... Arthur. La folie de l'individu – celle de la jeune fille aliénée des poèmes de 1871, celle du nègre de la *Saison* – serait comme la tentative avortée d'échapper à la folie ambiante, mondiale : délire de l'ordre capitaliste, de l'ordre patriarcal, de l'ordre colonial. Délire du christianisme aussi, tant la religion, pour le sujet lyrique de la *Saison*, est folle et rend fou<sup>4</sup>. Pour Rimbaud comme pour le Nietzsche d'*Aurore*, le christianisme se présente *d'abord* comme un ensemble de croyances patiemment et longuement inculquées, qui vivent à l'intérieur des corps et les tiraillent (« la violence du venin tord mes membres... » : « Nuit de l'enfer » – R, 255). L'« éducation » s'identifie à une telle inculcation : « Je reconnais là ma sale éducation d'enfance » (R, 275). Ce passage de « L'Éclair » est précédé d'une notation importante : le sujet lyrique est soudain victime d'une sorte d'hallucination olfactive : « Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante... » (*id.*). Le préfixe re- (« revenue ») indique une

---

<sup>1</sup> M. Mannoni, *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, Paris, Seuil 1970, pp. 40-41, nous soulignons.

<sup>2</sup> B. Pascal, *Pensées*, B 414-L 412. Les propositions théoriques de l'ethnopsychiatrie de G. Devereux retrouvent certains accents pascaliens lorsqu'elles soulignent à quel point la société peut elle aussi être folle, de sorte qu'être (ou demeurer) sain d'esprit dans une société malade, c'est en réalité être soi-même malade. Voir la citation inscrite en exergue de cette section. Sur ces questions, dans les *Essais d'ethnopsychiatrie générale, op. cit.*, voir tout particulièrement les articles « Normal et anormal » (1956), pp. 1-83 et « La schizophrénie, psychose ethnique » (1965), pp. 248-274.

<sup>3</sup> Ou plutôt la psychanalyste, puisqu'il s'agit évidemment d'un pseudonyme.

<sup>4</sup> Sur le thème de la religion comme maladie (le mysticisme comme déraison, le rôle pathogène de la culture chrétienne, etc.) dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment J.-C. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille et Paris, A. N. R. T. et Klincksieck, 1991, ch. « Religion et maladie », t. II, pp. 609-654.

réversion du temps, un retour de l'archaïque : l'encens, métonyme de la messe catholique, fait retour pour hanter le sujet sous la forme du surgissement *réel*, comme le petit doigt coupé qui resurgit sous la forme d'un réel inassimilable dans les perceptions psychotiques de l'Homme au loup<sup>1</sup>. Dans la première version de « Nuit de l'enfer » (intitulée « Fausse conversion »), c'était la métaphore de la semence qui indiquait le viol archaïque du sujet par la religion : « ...pourquoi a-t-on semé une foi pareille dans mon esprit. (...) Oh ! l'idée du baptême »<sup>2</sup>. Le *je* de « L'Éclair » désigne aussi l'enfance comme la préhistoire incorporée de la morale et de la religion. Cette préhistoire continue de vivre à l'intérieur de l'histoire du sujet sa vie de déchirure : « les entrailles me brûlent... » (R, 255)<sup>3</sup>. Michel Murat parle avec raison du « *double bind* de la culpabilité infernale »<sup>4</sup>, qui condamne le sujet lyrique – ici nœud de contradictions qui engagent le sujet occidental en tant que tel – à une sorte de psychose sociale. L'enfance – « n'eus-je pas une fois une enfance... » – correspondrait donc chez Rimbaud à la sombre période que Nietzsche appelle « moralité des mœurs », cette période qui précède en quelque sorte l'histoire (« ces immenses périodes de “moralité des mœurs” antérieures à l’“histoire universelle”, qui constituent l'histoire

<sup>1</sup> L'hallucination racontée par Sergueï Petrov Pankejeff dit l'Homme au loup est rapportée par Freud dans « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile », trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein in *Cinq psychanalyses*, Paris, P. U. F., 2<sup>e</sup> éd. 1966 (pp. 325-420), p. 390. Voir l'analyse de Lacan, *Le Séminaire*, livre I : *Les écrits techniques de Freud* (séminaire de 1953-1954), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, séance du 10 février 1954, en particulier p. 70 : « Il n'y a pas eu pour [l'homme-aux-loups] *Bejahung*, réalisation du plan génital. Il n'y a pas trace de ce plan dans le registre symbolique. La seule trace que nous en ayons, c'est l'émergence dans, non pas du tout son histoire, mais vraiment dans le monde extérieur, d'une petite hallucination. La castration, qui est précisément ce qui pour lui n'a pas existé, se manifeste sous la forme de ce qu'il s'imagine – s'être coupé le petit doigt (...) Il y a une sorte de monde extérieur immédiat, des manifestations perçues dans ce que j'appellerai un réel primitif, un réel non symbolisé... » (nous soulignons).

<sup>2</sup> R, 283, nous soulignons. Voir à ce propos l'article de Hiroo Yuasa, « Lire “Nuit de l'enfer” », in Hitoshi Usami (éd.), *Arthur Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*, colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 201-208. La fin de l'article met en valeur de manière très intéressante la manière dont le texte rimbaldien remet en cause le *je pense* cartésien (voir aussi notre ch. 4) : ce n'est jamais « je » qui pense, mais la métaphysique occidentale, platonico-chrétienne. La *Saison* est en ce sens le drame de la lutte du je contre cet « esclavagisme » du « baptême », ainsi que Yoshikazu Nakaji et plus récemment Michel Murat (parmi d'autres) l'ont également montré.

<sup>3</sup> À propos de cette *persistance*, mais cette fois dans « Le Bateau ivre », voir notamment S. Murphy, « Logiques du “Bateau ivre” », in *Littératures*, n° 54 (« Rimbaud dans le texte »), 2006 (pp. 25-86), pp. 58-60.

<sup>4</sup> Voir M. Murat, *L'art de Rimbaud* (2002), Paris, José Corti, rééd. augmentée 2013, p. 392. Sur la notion de *double bind*, voir plus bas notre section sur les jeunes filles hystériques. P. 431, M. Murat note que « dans “Nuit de l'enfer”, la damnation infinie se cogn[e] à elle-même, comme une mouche dans une bouteille ». Cette métaphore est en réalité due à Robert Klein, que cite A. Kittang (*Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Bergen et Grenoble, Universitetsforlaget et P. U. de Grenoble, 1975, p. 140 : voir R. Klein, « Pensée, confession, fiction », in *Archivio di filosofia*, n° 2, 1959, p. 107). Voir également les remarques précieuses d'H. Scepi dans son article « Logique de la damnation », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 227-238. Yoshikazu Nakaji signalait déjà, dans son livre sur la *Saison*, que la folie du sujet est ici liée à son tiraillement entre christianisme et paganisme (*Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 96).

principale, effective et décisive qui a fixé le caractère de l'humanité »<sup>1</sup>) tout en la doublant en permanence comme sa part d'ombre :

*Premier principe de la civilisation.* Chez les peuples frustes, il y a une catégorie de mœurs dont l'intention semble être les mœurs pour elles-mêmes : prescriptions pénibles et au fond superflues (...) qui cependant maintiennent sans cesse dans la conscience la proximité continue des mœurs, la pression ininterrompue qui pousse à observer les mœurs<sup>2</sup>.

La « moralité des mœurs » désigne donc cette *inculcation* par laquelle la morale entre dans les corps au point de littéralement faire corps avec eux (la civilisation étant pour Nietzsche avant tout un phénomène d'« incorporation » – littéralement : *Einverleibung*, devenir-chair – ainsi que l'expliquent notamment les § 11 et 110 du *Gai savoir*<sup>3</sup>). Le neuvième paragraphe d'*Aurore*, intitulé « Concept de la moralité des mœurs », en ce qu'il retrace un devenir-corps de la morale, apparaît étrangement proche du procès de torture décrit par Rimbaud dans la *Saison* :

(...) Nous autres tard venus sommes mal à l'aise avec les idées fondamentales de la naissance de la morale qui, une fois que nous les avons malgré tout trouvées, nous restent collées à la langue et ne veulent pas sortir. (...) La moralité n'est rien d'autre (donc littéralement *pas plus* !) que l'obéissance aux mœurs, de quelque nature qu'elles puissent être ; or les mœurs sont la manière *reçue* d'agir et d'évaluer. (...) Qu'est-ce qu'un principe reçu ? Une autorité supérieure, à laquelle on obéit non parce qu'elle commande ce qui est notre *intérêt*, mais parce qu'elle *commande*. (...) A l'origine, toute l'éducation et les pratiques qui régissent la santé ainsi que le mariage, l'art de guérir, l'agriculture, la guerre, la parole et le silence, les relations mutuelles et le commerce avec les dieux entraînent dans le domaine de la moralité. (...) Sous la domination de la moralité des mœurs, toute espèce d'originalité a contracté mauvaise conscience (...)<sup>4</sup>

Cette irrationalité devenue « rationnelle » (« Toutes les choses durables sont progressivement si imprégnées de raison que leur provenance irrationnelle en devient invraisemblable »<sup>5</sup>) constitue le centre de la folie religieuse qui « tord [les] membres » (R, 255) du sujet lyrique rimbaldien.

Comme on l'a dit, le brouillon de « Nuit de l'enfer » (« Fausse conversion ») était plus net encore à ce propos :

C'est l'exécution des lois religieuses pourquoi a-t-on semé une foi pareille dans mon esprit [?] (...) On a abusé de mon innocence. Oh ! l'idée du baptême. Il y

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux* (1881), trad. É. Blondel et alii, Paris, GF-Flammarion, partie I, § 18, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, § 16, p. 46.

<sup>3</sup> Voir aussi les autres textes de Nietzsche sur l'idée d'« inculcation des mœurs », en particulier le cinquième livre de *Par-delà bien et mal* (1886), le § 345 du *Gai savoir* (1886-1887) et, dans la *Généalogie de la morale* (1887), les §§ 3 et 6 de l'avant-propos ainsi que les §§ 7, 10 et 17 du premier traité, le § 2 du deuxième traité et le § 19 du troisième.

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *Aurore*, trad. citée, I, § 9, pp. 39-41, souligné par Nietzsche.

<sup>5</sup> *Ibid.*, I, § 1, p. 37.

en a qui ont vécu mal, qui vivent mal, et qui ne sentent rien ! C'est [mon] et [ma] faiblesse [dont] je suis esclave<sup>1</sup>.

Ces nœuds et *double binds* ne sont pas sans conséquences sur l'écriture elle-même. En effet, certaines des caractéristiques textuelles qui font l'« illisibilité » de la *Saison* trouvent en eux une explication. Les paradoxes des sections centrales du livre – « je suis caché et je ne le suis pas » (R, 257), « il n'y a personne ici, et il y a quelqu'un » (R, 256) –, la dés-écriture à laquelle le texte semble constamment en proie – « cette inspiration prouve que j'ai rêvé » (R, 245), « *de profundis Domine*, suis-je bête » (R, 249), « Marie ! Sainte Vierge !... – Horreur de ma bêtise » (R, 256) –, matérialisent en effet dans le phénotexte de la prose poétique des nœuds de contradictions plus profonds. Ces derniers remontent à un « génotexte » qui s'enterait directement dans l'enfance mythique du sujet, et ses traces : la torture infligée par le catéchisme, et cette autre torture qu'est la tentative de s'y soustraire. Pour Rimbaud comme pour Nietzsche, la morale est donc le résultat d'une intériorisation et d'une torture, de cette civilisation inculquée à coup de crosses et de fer rouge que déconstruit « Mauvais sang » et que « Nuit de l'enfer » désigne comme un venin qui « rend difforme » et « terrasse »<sup>2</sup>. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari après Nietzsche,

Toute la stupidité et l'arbitraire des lois, toute la douleur des initiations, tout l'appareil pervers de la répression et de l'éducation, les fers rouges et les procédés atroces n'ont que ce sens, *dresser* l'homme, le marquer dans sa chair, le rendre capable d'alliance, le former dans la relation créancier-débiteur<sup>3</sup>.

On retrouve cette torture opérée par la religion et sa morale dans « L'impossible » :

Mais n'y a-t-il pas un supplice réel en ce que, depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme *se joue*, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves, et ne vit que comme cela ! Torture subtile, niaise ; source de mes divagations spirituelles. La nature pourrait s'ennuyer, peut-être ! M. Prudhomme est né avec le Christ. (R, 272)

La « sale éducation » chrétienne est celle qu'on a fait *avaler* – aux sens propre et figuré – au petit d'homme occidental : « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison » (R, 255)<sup>4</sup>. En apparence digérée,

---

<sup>1</sup> Brouillons d'*Une saison en enfer*, recto du second folio : R, 283. Nous avons ajouté ici un point d'interrogation après « dans mon esprit ». Les mots placés entre crochets et en italiques sont ceux qui en surchargent d'autres sur le manuscrit.

<sup>2</sup> Sur la civilisation comme torture, voir M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P. U. F., 1971, pp. 145-172, repris in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. 2001, t. I, texte n° 84, et P. Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, P. U. F., 1991, partie III, ch. 1, « L'histoire de la cruauté comme histoire de la culture ».

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'anti-Œdipe (Capitalisme et schizophrénie)*, Paris, Minuit, 1972, p. 225.

<sup>4</sup> Sur cette formule, voir A. Vaillant, « L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*, op. cit., pp. 265-282. Voir aussi, sur le « poison » de l'éducation et de la culture, M. Jutrin, « Parole et silence dans *Une saison en enfer* : l'expérience du "moi divisé" »,

cette éducation va soudain être rejetée comme corps étranger : vomie, ab-jetée par le sujet lyrique sous la forme tortueuse de ce long poème de la contradiction qu'est *Une saison en enfer*. La métaphore biologique, plus précisément alimentaire, d'une religion « avalée », rapproche une fois encore Rimbaud de Nietzsche, notamment du § 40 d'*Aurore*<sup>1</sup> :

*Rumination des usages*. D'innombrables prescriptions de mœurs, hâtivement calquées sur un événement unique et bizarre, sont rapidement devenues incompréhensibles ; il était aussi difficile d'en déterminer avec certitude l'intention que le châtement résultant de la transgression : le doute demeurait même sur le déroulement des cérémonies ; mais pendant qu'on tergiversait, l'objet de cette rumination prenait de la valeur, et c'est précisément l'aspect le plus absurde d'un usage qui devenait finalement sacro-saint. Qu'on n'aille pas sous-estimer la quantité d'énergie dépensée en l'occurrence par l'humanité au fil des millénaires ni surtout l'effet de cette *rumination sur les usages*<sup>2</sup> !

En un sens, tous les soubresauts de cette crise qu'est *Une saison en enfer* sont contenus dans la contradiction, impossible à résoudre, entre ces deux énoncés : « je n'ai jamais été chrétien » (« Mauvais sang » : R, 250) et « je suis esclave de mon baptême » (« Nuit de l'enfer » : R, 255). Le terme d'*esclavage* indique assez la nature politique de la violence dont il est ici question (en 1870 déjà, le christianisme était désigné non seulement comme souillure métaphysique mais comme exploitation économique et politique : « ...Oh ! la route est amère / Depuis que l'autre Dieu *nous attelle* à sa croix »<sup>3</sup>). Des effets d'autocorrection introduits par les « mais » énonciatifs aux véritables auto-contradictions des énoncés (« Venez... [...] Qu'on n'approche pas » : R, 256), on assiste à la transformation du sujet en un champ agonistique de forces qui le dépassent et le déchirent.

Dans la *Saison*, l'inflation presque schizophrénique du discours, qui charrie pêle-mêle dans sa prolifération toutes les eaux usées de l'histoire mondiale – « croisades..., républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races... » (R, 263) –, régurgite l'inassimilable catéchisme dans une série de hoquets par lesquels le sujet lyrique tente vainement de

---

in *Revue des lettres modernes, Arthur Rimbaud 3* (« Problèmes de langue »), Paris et Caen, Minard, 1976 (pp. 7-23), pp. 11-12.

<sup>1</sup> Éd. citée, pp. 61-62.

<sup>2</sup> Sur ces questions, voir aussi le fragment posthume VIII, 2, 10 (18) dans la *Kritische Gesamtausgabe Werke* : « L'on se défend instinctivement d'absorber quelque chose profondément, de le "digérer" » – souligné par Nietzsche : trad. et cit. É. Blondel in *Nietzsche, le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris, P. U. F., 1986, p. 310. Au ch. IX du même ouvrage (« Le corps et les métaphores », pp. 275-319), É. Blondel remarque que les métaphores centrales utilisées par Nietzsche tournent autour des verbes « avaler » et « digérer ». Sur l'histoire de l'individu comme succession de digestions et d'assimilations, voir *Généalogie de la morale*, II<sup>e</sup> traité, § 1 ainsi qu'*Aurore*, § 119.

<sup>3</sup> A. Rimbaud, « Soleil et chair », R, 38, nous soulignons.



se vomir lui-même. Comme l'indiquent Guattari et Deleuze, « Tout délire est racial »<sup>1</sup>, « tout délire a un contenu historico-mondial, politique, racial. Il entraîne et brasse des races, cultures, continents, royaumes (...) »<sup>2</sup>. Et Deleuze dans son livre sur la littérature : « La littérature est délire (...) [et] il n'y a pas de délire qui ne passe par les peuples, les races et les tribus, et ne hante l'histoire universelle. Tout délire est historico-mondial, "déplacement de races et de continents" »<sup>3</sup>. Chez Rimbaud, c'est ainsi le poème lui-même en tant que délire de l'histoire qui devient, pour reprendre les mots de la *Saison*, une « guerre de religion étouffée » : étouffée, c'est-à-dire, mal étouffée. L'*ambivalence* rimbaldienne, identifiée et commentée par Louis Forestier dans un article important<sup>4</sup>, serait alors à relire comme un nœud de contradictions dont la nature est moins psychologique qu'historico-politique. Pour le psychiatre allemand Eugen Bleuler, l'« ambivalence » désigne non pas un phénomène affectif (il ne s'agit pas d'une ambivalence d'affect par rapport à un objet), mais le fait – propre à la schizophrénie – de poser et de nier un événement dans un même geste énonciatif. Les contradictions très rapides qui se jouent dans « Mauvais sang » ou « Nuit de l'enfer », ces oscillations déroutantes par lesquelles le texte semble constamment travailler à se défaire lui-même, sont le dépliement textuel de contradictions politiques menaçant jusqu'à la possibilité du discours. Les permutations en effet sont si nombreuses et si brusques que la phrase – ou le « texte », au sens linguistique – paraît toujours au bord de l'éclatement, ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent : « dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil » (R, 255), « c'est encore la vie ! – Si la damnation est éternelle ! (...) C'est la vie encore ! (...) Un crime, vite, que je tombe au néant » (R, *id.*). Ce qu'on appelle « folie » n'est alors que l'intériorisation d'une « folie » plus ancienne et plus insidieuse, qui tord les corps et abîme les esprits : la folie individuelle est moins effrayante que la folie de la société.

---

<sup>1</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 15.

<sup>4</sup> L. Forestier, « Rimbaud et l'ambivalence », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 45-60.

## *I. B. Femmes et folie*

Sais-tu bien, folle pure, où sans châte tu vas ?

(Jules Laforgue, « Complainte de l'ange incurable »)

Un beau physique, c'est-à-dire un physique noble et mâle, est peut-être, en général, une des premières conditions pour réussir dans notre profession ; il est surtout indispensable auprès des fous pour leur en imposer.

(François-Emmanuel Fodéré<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> F.-E. Fodéré, *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation*, Paris, Croullebois, 1817, t. II, section VI, ch. 3 : « Du choix des administrateurs, des médecins, des employés et des servants », p. 230.

## I. B. 1. Femmes rendues folles (I) : les noyées

Ils se pendent, elles se noient.

(Alain Corbin)<sup>1</sup>

La première victime de cette « folie de la société » est la femme. Aussi cette dernière jouit-elle, épistémologiquement, d'un statut « privilégié » pour qui s'intéresse au caractère politique de la folie. Examinons d'abord un exemple contemporain de Laforgue, emprunté au domaine romanesque. La tante Lison, dans *Une vie* de Maupassant (1883), incarne ce modèle jusqu'à l'épure. Le portrait qu'en donne le narrateur au chapitre IV du roman<sup>2</sup> en fait une sorte de condensé de la femme du XIX<sup>e</sup> siècle : elle en rassemble et en accentue tous les traits physiques, symboliques et sociaux. N'ayant « jamais compté pour rien dans la famille » (p. 91), elle n'est pas vraiment, aux yeux des autres, une personne à part entière : « quand on prononçait “tante Lison”, ces deux mots n'éveillaient pour ainsi dire aucune affection en l'esprit de personne. C'est comme si on avait dit : “la cafetière ou le sucrier” » (p. 92) ; « c'était (...) un objet familier, un meuble vivant qu'on est accoutumé à voir chaque jour, mais dont on ne s'inquiète jamais » (p. 91). Son statut est bien celui d'un objet : « elle restait tranquille et douce dans les coins » (p. 91). Conséquence de ce statut infra-

---

<sup>1</sup> A. Corbin, « Cris et chuchotements », in *Histoire de la vie privée*, vol. IV (*De la Révolution à la Grande Guerre*), éd. M. Perrot, Paris, Seuil, 1987, rééd. « Points », p. 547.

<sup>2</sup> G. de Maupassant, *Une vie ou l'humble vérité* (1883), éd. A. Fonyi, Paris, GF-Flammarion, 2009. Dans la suite de ce paragraphe, nous citons cette édition en donnant les numéros de pages entre parenthèses.

humain : la femme tombe comme au-dessous du seuil de perception – elle est, à la limite, *invisible* : « Dès le lendemain de sa venue on ne remarqua plus qu'elle était là »<sup>1</sup>. La tante Lison est prise dans un procès de disparition qui contamine même, par contact, tout ce qui lui est physiquement lié : « Elle apportait une foule de cadeaux qui, *venant d'elle, demeurèrent presque inaperçus* » (p. 93, nous soulignons). Un jour, adolescente, la tante Lison a tenté de se suicider. Mais ce suicide n'est en quelque sorte rien de plus que la sanction de son invisibilité première : c'est tout simplement la confirmation ou la prolongation d'un effacement préalable – « C'était une petite femme qui parlait peu, *s'effaçait toujours* » (p. 91, nous soulignons). Mettre fin à ses jours n'est pour ainsi dire même pas un *événement* : c'est plutôt la disparition d'une vie toujours déjà biffée – « Quand elle n'était pas là, on ne s'occupait jamais d'elle, on ne songeait jamais à elle, on n'aurait jamais eu la pensée de s'inquiéter, de demander : “Tiens, mais je n'ai pas vu Lison, ce matin” » (p. 92)<sup>2</sup>. Tout se passe comme si mourir, pour la femme, n'était qu'un passage à la limite : en effet, elle a disparu avant même de mourir. « C'était quelque chose comme une ombre » (p. 91). De ce fait, le personnage de la tante Lison est littéralement décrit comme un fantôme : « Elle marchait toujours à petits pas pressés et muets ; ne faisait jamais de bruit, ne heurtait jamais rien, semblait communiquer aux objets la propriété de ne rendre aucun son » (p. 92). En somme, plutôt qu'un *acte* à part entière, son suicide apparaît comme la continuation du processus de disparition qu'est *l'existence* même de la femme. « Un soir Lise, âgée alors de vingt ans, s'était jetée à l'eau sans qu'on sût pourquoi. Rien dans sa vie, dans ses manières, ne pouvait faire pressentir cette folie » (p. 91).

Soumise à un « infini servage » selon la lettre de mai 1871 à Demeny (R, 347), plongée dans l'« enfer des femmes » qu'évoque « Adieu » (R, 280), la femme est prise dans les rets d'une société qui l'écrase et n'a donc le choix qu'entre deux folies – la normalité aliénante ou l'« aliénation mentale ». On voit à nouveau à quel point la « normalité » n'est que le nom d'une autre folie, folie ordinaire et admise<sup>3</sup>. La poésie de Rimbaud et de Laforgue, peuplée de figures féminines, est un des lieux où se noue une conscience aiguë de la condition féminine, un point de réfraction de celle-ci.

<sup>1</sup> On trouverait un cas similaire, quelques années auparavant, dans *Villette* (1853) de Charlotte Brontë, où l'héroïne, Lucy Snowe, institutrice et gouvernante en Belgique, termine ses jours dans un asile, seule délaissée, « superflue » et « étrange », « ombre inoffensive ». L'enfermement de Lucy à l'hôpital n'est, ici encore, qu'un passage à la limite dans un procès d'effacement continu, toujours déjà commencé.

<sup>2</sup> Voir aussi dernières lignes du chapitre VII, p. 166 : « Comme il sortait, il rencontra tante Lison qui venait voir sa malade. Elle ne s'aperçut de rien ; on ne lui dit rien ; et elle ne sut rien, comme toujours ».

<sup>3</sup> L'idée que la santé est une maladie, qu'elle est en fait le véritable état d'aliénation, est une des idées centrales de l'antipsychiatrie anglo-saxonne, pour laquelle la société conditionne les individus à un point tel qu'ils n'ont plus conscience de leur aliénation : voir R. Laing, *La politique de l'expérience* (1967), trad. C. Elsen, Paris, Stock, 1969, pp. 16, 24-25, 43, 45-47, 83, 100, 113. La dramaturge anglaise Sarah Kane parle de « *chronic insanity of the sane* » (4.48 *Psychosis* [1998], in *Complete plays*, Londres, Methuen, 2001, p. 229, nous traduisons). Norman O. Brown

Il dit : « Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté : il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage, aujourd'hui. Ou bien je vois des femmes, avec les signes du bonheur, dont, moi, j'aurais pu faire de bonnes camarades, dévorées tout d'abord par des brutes sensibles comme des bûchers... (...) » (R, 260)

Il y a un féminisme laforguien comme il y a un féminisme rimbaldien, et ce jusque dans les poèmes apparemment les plus misogynes, de « Mes petites amoureuses » (1871) à la « Complainte des blackboulés » (1885) : la femme, même lorsqu'elle apparaît haïssable au sujet lyrique, l'est toujours malgré elle et parce qu'on l'a empêchée d'être sœur – « Tu n'es jamais la sœur de charité, jamais ». Rimbaud comme Laforgue voudraient faire de la femme une sœur avec laquelle *s'en aller*, échapper au monde honni, comme l'indiquent les interrogatives directes dans « Les réparties de Nina » – avec la rêverie d'une promenade sororale dès l'incipit du poème : « Ta poitrine sur ma poitrine, / Hein ? *nous irions* » (R, 71, nous soulignons) – ou dans la « Complainte des formalités nuptiales » – « Oh ! veux-tu *nous en aller* / Vers les pôles dont vous êtes ? » (L, I, 578, *id.*). Même Schopenhauer, maître à penser du premier Laforgue et misogyne notoire, admet que la femme est en fait une victime de la société des pères et des maris :

Ce qui prouverait d'une manière générale que l'honneur des femmes n'a pas une origine vraiment conforme à la nature, c'est le nombre des victimes sanglantes qui lui sont offertes, infanticides, suicides des mères. Si une jeune fille qui prend un amant, commet une véritable trahison envers son sexe, n'oublions pas que le pacte féminin avait été accepté tacitement sans engagement formel de sa part. Et comme dans la plupart des cas *elle est la première victime, sa folie est infiniment plus grande que sa dépravation*<sup>1</sup>.

Dans ce fragment se dessinent aussi les silhouettes des femmes laforguiennes : jeunes filles opprimées, mères infanticides, etc. Pierre Loubier a proposé une lecture d'inspiration psychanalytique de la paradoxale *misogynie féministe*<sup>2</sup> de Laforgue, qui selon le critique trouverait

---

parle dans *Love's Body* (New York, Random House, 1966, p. 142) de « l'état de folie que l'on nomme normalité, ou bon sens ». Dans ces expressions, la filiation antipsychiatrique est évidente : Laing parlait de « notre propre état d'aliénation que l'on nomme état normal » (cité in L. A. Sass, *Madness and Modernism*, Cambridge, Harvard U. P., 1998, p. 413, n. 36, nous traduisons). Symétriquement, Laing voyait la folie comme un état de lucidité supérieure (« *hyper-sanity* » : *La politique de l'expérience*, trad. citée, p. 107), ce qui nous fait retrouver un grand lieu du romantisme : Nerval, Nodier, Hugo (voir à ce propos notre Introduction). Voir aussi G. Jervis, *Le mythe de l'antipsychiatrie*, trad. B. de Fréminville, Paris, Solin, 1977, pp. 43-46 ; D. Cooper, *Psychiatrie et antipsychiatrie*, trad. M. Braudeau, Paris, Seuil, 1970, pp. 56 et 121 ; M. Mannoni, *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, *op. cit.*, pp. 69 *sqq.*

<sup>1</sup> A. Schopenhauer, *Pensées et fragments*, « Sur la femme ». Nous citons la traduction de Burdeau, qui est celle que pratiquait Laforgue (rééd. Paris, Payot et Rivages, 1990, p. 131, nous soulignons).

<sup>2</sup> M. Dottin-Orsini emploie l'expression de « misogynie féministe » à propos de Laforgue : L, III, 1073. Le sujet lyrique se désigne quant à lui par un autre oxymore, dans les « Préludes autobiographiques » des *Complaintes* : « bon misogyne » (vers 16).

« son origine dans un sentiment de trahison, très certainement lié à la structure œdipienne telle que la conçoit le père... »<sup>1</sup>. La Mère a été ravie au Fils et assujettie au père, « il s'agit donc de ravir la femme à cette exclusivité, de la ravir au père en quelque sorte ». Selon nous cependant, c'est plutôt *des pères* – de l'ordre des pères – plus que *du Père* au sens psychanalytique, que Laforgue veut sauver la femme<sup>2</sup>.

Le poème donne un lieu à la folie de l'individu que la société rejette, et tout particulièrement à la cohorte des femmes aliénées – jeunes filles chlorotiques au bord de l'effacement, suicidées, hystériques, folles. Dans la « Complainte de l'ange incurable » le sujet lyrique recueille, sans pouvoir le modifier, le destin de la jeune amante abandonnée, rendue folle, marchant vers la mort : « Sais-tu bien, folle pure, où sans châle tu vas ? »<sup>3</sup>. Ophélie, figure tutélaire commune à Rimbaud et à Laforgue, incarne cette facette de la femme *affolée*, que l'ordre social pousse à la mort. C'est ainsi qu'Ophélie devient chez Laforgue une antonomase – par le pluriel : « ... félines ophélie / Orphelines en folie » (L, II, 104) – et chez Rimbaud une allégorie – par la majuscule : « ... quel rêve, ô pauvre Folle ! » (R, 47) – de la suicidée. L'héroïne de Shakespeare revêt un caractère archétypique, incarnant par excellence la femme rendue folle<sup>4</sup>. Ophélie, « folle par affection » pour reprendre l'expression de « *Plates-bandes d'amarantes...* » de Rimbaud<sup>5</sup>, sombre dans la folie par

---

<sup>1</sup> P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000, p. 100. La citation suivante se trouve à la même page.

<sup>2</sup> Sur ce féminisme paradoxal de Laforgue, voir la section des *Mélanges posthumes* intitulée « Sur la femme » ; voir D. Arkell, *Looking for Laforgue, an Informal Biography*, Manchester, Carcanet Press, 1989, pp. 99 sq. L'étude la plus précise sur la question du féminisme laforguien est celle de C. White, « Laforgue, Beauvoir and the Second Sex », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 110-124. Voir également C. D. Herbert, *Féminisme et féminité dans l'œuvre de Jules Laforgue*, thèse de Lettres, Montpellier, Université de Montpellier III, 2009 et le mémoire de E. M. McMahon, *Jules Laforgue : A Legacy of Paradox*, Durham, University of Durham, 1989, pp. 65-70 et 129-165. On trouvera des pistes de réflexions intéressantes sur le rapport entre féminisme et discours poétique dans H. Scepti, *Poétique de Jules Laforgue, op. cit.*, pp. 226-240 et p. 241 ainsi que dans P. et R. Wald-Lasowski, « Babil », in *Revue des sciences humaines*, n° 178, 1980, pp. 67-68, n. 72. – Un autre aspect de l'aliénation de la femme selon Laforgue est lié aux rites socialisés de la sexualité, plus précisément aux vêtements et au maquillage : « Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre », dit Hamlet à Ophélie dans une tirade souvent citée par Laforgue (voir les épigraphes des *Fleurs de bonne volonté*) : cet « autre » visage engage ainsi une *aliénation*, au sens littéral, de la femme.

<sup>3</sup> « Le hoche-queue pépie aux écluses gelées ; / L'amante va, fouettée aux plaintes des allées. // Sais-tu bien, folle pure, où sans châle tu vas ? / – Passant oublié des yeux gais, j'aime là-bas... // – En allées / Là-bas ! » (L, I, 571-572).

<sup>4</sup> Sur cette dimension d'archétype que revêt la figure d'Ophélie à l'époque, voir E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1987, pp. 10 sqq. et 90 sqq. ainsi que la n. 40 p. 265.

<sup>5</sup> A. Fongaro a montré avec plausibilité que l'expression se référait sans doute à Nina, la « folle par amour » d'un opéra comique de l'époque (voir Verlaine, « Images d'un sou », in *Jadis et Naguère*, éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2009, pp. 101-104) : « La Folle par affection. Rimbaud, Verlaine et Corbière », repris in *Fraguemants*

amour – et son suicide nocturne par noyade l'apparente à la communiantes des « Premières communions » : « Oh ! Je veux qu'on me couche / Parmi les Morts des eaux nocturnes abreuvés » (R, 142). Le suicide par noyade confère à Ophélie un statut d'archétype. Alain Corbin note que, dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, seuls 25 pour cent des suicides masculins se font par noyade (les hommes optent en général pour la corde, tel le « pauvre jeune homme » éponyme d'une des *Complaintes* : « Entends-tu la Folie qui plane ? / Et qui demande le cordon... »<sup>1</sup>), alors que « la moitié des femmes qui ont réussi à se tuer ont choisi la noyade »<sup>2</sup>. Les folles de Laforgue – de Salomé aux anonymes des *Fleurs de bonne volonté* – se jettent le plus souvent à l'eau<sup>3</sup>.

Rimbaud et Laforgue saisissent ainsi la folie dans sa dimension immédiatement politique : la centralité de la suicidée et de l'hystérique dans leur poésie atteste chez les deux poètes d'une conscience aiguë de la nature *sociale* de la folie. La question d'une politique de la poésie peut ainsi être posée à partir de ce rapport à la folie féminine. Car si les femmes sont emportées par un processus d'effacement – de la chlorose laforguienne au « fantôme blanc » de la jeune fille « belle comme la neige » de Rimbaud (« la blanche Ophélia... », « Ô pâle Ophélia ! ») –, le poème se fera lutte contre l'effacement, anti-effacement ou *ineffacement* : monument. L'Ophélie de Rimbaud meurt d'avoir rêvé sa propre libération – « C'est que les vents tombant des grand monts de Norwège / T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté » – dans à un monde qui la condamne à être doublement mineure, comme femme (« ô, pauvre Folle ! ») et comme enfant (« Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté ! / [...] C'est que la voix des mers folles, immense râle, / Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux »). Dans la seconde section du poème, le vocabulaire de la

---

*rimbaldiques*, Toulouse, P. U. du Mirail, s. d. (1989), pp. 159-165. Littéralement, « folle par affection » est presque un synonyme d'« hystérique ».

<sup>1</sup> L, I, 602, vv. 6-7.

<sup>2</sup> A. Corbin, *Histoire de la vie privée*, vol. IV, *op. cit.*, p. 547.

<sup>3</sup> L'eau est par ailleurs un élément central dans la médication de l'hystérie : dans les mêmes années 1870, F. C. Skey, médecin anglais, « soignait » ses hystériques par de violentes douches froides ou en fouettant ses patientes avec des serviettes imbibées d'eau : voir F. C. Skey, *Hysteria*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, Longmans, 1867. Il est intéressant de noter que les hystéries masculines consécutives aux traumatismes du front, pendant la Première Guerre mondiale, seront plutôt traitées par les médecins par l'élément feu : la « thérapeutique disciplinaire » du Dr Yealand en Angleterre, par exemple, comportait brûlures de cigarettes, assiettes brûlantes et chocs électriques douloureux (voir E. Showalter, *The Female Malady*, *op. cit.*, p. 176 ; et A. T. Scull, *Social Order / Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 278), comme déjà Leuret (et avant lui Esquirol), appliquaient cautères et fers rouges sur l'occiput ou la nuque de certains patients. Sur hystérie, folie et eau, voir M. Foucault, « L'eau et la folie », in *Médecine et hygiène*, n° 613, 1963, repris dans les *Dits et écrits*, texte n° 16, rééd. citée, t. I, pp. 296-300. Sur les rapports entre eau et médication de la folie, voir également J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie* (1959), rééd. in *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, pp. 102-106, ainsi que « Le prince et son bouffon », in *ibid.* (pp. 499-514), pp. 504-506.

folie est de plus en plus lié à la question de la libération, et devient ainsi plus politique : la « folie » des éléments – « voix des mers folles » – apparaît comme l'écho d'une folie de la femme directement articulée à son aliénation sociale, et aux vicissitudes de la libération, dont la possibilité est murmurée par « l'âpre liberté ».

Aussi la femme folle est-elle tout à la fois *produite* par la société et *corps étranger* dont la société se débarrasse avec la plus grande violence. Un médecin anglais écrivait par exemple en 1881 (dans un article intitulé « Notes cliniques sur l'ablation ovarienne dans les cas de folie ») :

Une femme folle n'est pas un membre du corps politique, pas plus que ne l'est un criminel ; d'autre part, sa mort est toujours un soulagement pour ses amis les plus chers ; enfin, même si elle devait recouvrer la santé mentale, elle est susceptible de transmettre la souillure de sa folie aux enfants de ses enfants, et ce pour de nombreuses générations<sup>1</sup>.

« Féline », « orpheline », « folle », la femme est associée à la lune – astre de la solitude, astre orphelin (« Avec la terre et son Orpheline lunaire... »<sup>2</sup>), mais également astre de la folie. L'association de la folie et de la lune indique la parenté, dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, de la suicidée et de l'hystérique. Ce sont deux figures centrales de la folie féminine à l'époque : la femme en proie à son corps, la femme attendant à son corps. L'Ophélie de Rimbaud est bien une hallucinée, comme les hystériques dont Ambroise Tardieu notait : « on voit [des malades] qui (...) tombent en syncope (...) Le délire prend dans certains cas, la forme de l'inspiration, et s'accompagne d'hallucinations variées »<sup>3</sup>. Le rapport entre hystérie et poème est donc indissociablement poétique et politique.

---

<sup>1</sup> W. Goodell, « Clinical Notes on the Extirpation of the Ovaries for Insanity », in *Transactions of the Medical Society of the State of Pennsylvania*, n° 13 (1881), cité in A. T. Scull, *Social Order / Mental Disorder*, *op. cit.*, p. 269, nous traduisons (R. L.-G.).

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Un mot au soleil pour commencer », in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 71.

<sup>3</sup> A. Tardieu, *Manuel de pathologie et de clinique médicales*, Paris, Baillière, 1848, p. 484.



## I. B. 2. Femmes rendues folles (II) : les hystériques

... la femme poussée à l'hystérie, c'est la femme qui n'est plus qu'affolement et qui affole.

(Hélène Cixous)<sup>1</sup>

### I. B. 2. a. Hystérie et « féminité » au XIX<sup>e</sup> siècle

Que signifie donc une pareille différence entre les deux sexes, si ce n'est qu'un effet de leur destination providentielle ? La femme est faite pour sentir, et sentir c'est presque de l'hystérie ; l'homme, au contraire, est fait pour agir, à lui les inconvénients de l'action.

(Paul Briquet)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête ? », in *Cahiers du G. R. I. F.*, n° 13 (« Elles consonnent. Femmes et langages, II »), 1976 (pp. 5-15), p. 11.

<sup>2</sup> P. Briquet, *Traité de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 50.

La femme hystérique est d'abord la femme entièrement au pouvoir de la société qui l'écrase. Tout individu « fou » étant privé de ses droits et de son statut de membre du corps politique à part entière (par sa mise sous tutelle, dans les termes fixés par la loi de 1838 : la personne reconnue aliénée est enchaînée à la décision du médecin), la femme folle est doublement mise sous tutelle, comme femme et comme aliénée<sup>1</sup>. Elle est juridiquement mineure, psychiquement sous influence, politiquement dépourvue d'existence. L'hystérique, en particulier, devient ainsi – selon la formule du jeune Foucault marxiste de *Maladie mentale et personnalité* – « le nœud de toutes les suggestions sociales » :

Dépossédé de ses droits par le tuteur et le conseil de famille, retombé pratiquement dans l'état de minorité juridique et morale, privé de sa liberté par la toute-puissance du médecin, le malade devenait le nœud de toutes les suggestions sociales : et au point de convergence de ces pratiques, s'offrait la suggestibilité, comme symptôme majeur de l'hystérie. Babinski, imposant du dehors à sa malade, l'emprise de la suggestion, la conduisait à ce point d'aliénation où, effondrée, sans voix et sans mouvement, elle était prête à accueillir l'efficace de la parole miraculeuse : « Lève-toi et marche ». (...) Or, dans ce que le médecin dénonçait comme illusion, il se heurtait, en fait, à la réalité de sa pratique médicale : dans cette suggestibilité, il trouvait le résultat de

---

<sup>1</sup> Sur les rapports entre femmes et folie, la bibliographie est très dense, s'inscrivant en particulier dans le sillage des ouvrages de P. Chesler (*Les femmes et la folie* [1972], trad. J.-P. Cottureau, Paris, Payot, 1975) et de H. Cixous-C. Clément (*La jeune née, op. cit.*). Outre ces deux ouvrages, voir, à propos du XIX<sup>e</sup> siècle surtout : E. Showalter, *The Female Malady, op. cit.* ainsi que l'article de la même chercheuse : « Victorian Women and Insanity », in A. Scull (éd.), *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen. The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*, Londres, Athlone Press, 1981, pp. 313-331. Lire également J. Harsin, « Gender, Class, and Madness in Nineteenth-Century France », in *French Historical Studies*, vol. XVII, n° 4, automne 1992, pp. 1048-1070 ; L. Appignanesi, *Mad, Bad and Sad. A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*, London, Virago Press, 2008. Voir le n° 1 de la revue *Frénésie*, « Destin de femmes et folie » (1986) et le n° 8 de la revue *Pénélope* (publication du Groupe d'études féministes de l'Université Paris VII et du Centre de recherches historiques de l'E. H. E. S. S.), « Questions sur la folie », 1983, coordonné par Y. Ripa. À quoi il faut ajouter toutes les études sur les rapports entre l'hystérie et la femme XIX<sup>e</sup> siècle qui sont dans notre bibliographie, en particulier celles de : W. Bannour, J. Carroy, J. Beizer, C. Bonnafé-Villechenoux, H. Cixous, J. Decottignies, G. Didi-Huberman, C. Dupuit, N. Edelman, C. Eidenbenz, E. Ender, M. N. Evans, M. Foucault, J. Garrabé, J. Goldstein, C. Grenaud, L. Israël, A. Lellouch, K. Libbrecht, J. Matlock, M. Micale, É. Roudinesco, M. Sicard, É. Trillat, I. Veith, G. Wajeman. – Sur la folie, la femme et la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle, nous signalons parmi l'abondante bibliographie l'étude classique de S. M. Gilbert et S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale U. P., 1979 et le chapitre sur *Adieu* de Balzac dans le livre de S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978. Sur les écrits de femme et la folie au XIX<sup>e</sup> siècle en France, voir deux études anglo-saxonnes récentes : S. Wilson, *Voices from the Asylum. Four French Women Writers, 1850-1920*, Oxford, Oxford U. P., 2010 et M. Bhend, « *On me dit fou* » : *la parole du fou en résistance au discours aliéniste dans la littérature française (1830-1870)*, thèse, Nottingham, University of Nottingham, 2017. La question des rapports entre « écriture féminine » et folie a quant à elle surtout été étudiée à propos d'écrivains femmes du XX<sup>e</sup> siècle (S. Plath, J. Rhys, M. Duras, S. Kane...).

toutes les suggestions, de toutes les dépendances auxquelles était soumis le malade<sup>1</sup>.

La femme hystérique serait donc à situer à l'épicentre d'un continuum de dépendance et d'aliénation<sup>2</sup> dont elle constituerait non pas un cas à part mais plutôt l'œil du cyclone, le point d'intensité maximale. La femme est une aliénée au carré, « deux fois aliénée » selon la formule de l'*Histoire de la folie* :

Toute l'existence de la folie, dans le monde qu'on lui prépare maintenant, se trouve enveloppée dans ce que l'on pourrait appeler par anticipation un « complexe parental ». Les prestiges du patriarcat revivent tout autour d'elle dans la famille bourgeoise. C'est cette sédimentation historique que la psychanalyse, plus tard, remettra à jour, lui prêtant par un nouveau mythe le sens d'un destin qui sillonnerait toute la culture occidentale et peut-être toute civilisation, alors qu'elle a été lentement déposée par elle, et qu'elle ne s'est solidifiée que tout récemment, dans cette fin de siècle où la folie s'est trouvée deux fois aliénée dans la famille – par le mythe d'une désaliénation dans la pureté patriarcale, et par une situation réellement aliénante dans un asile constitué sur le mode familial. Désormais, et pour un temps dont il n'est pas encore possible de fixer le terme, les discours de la déraison seront indissociablement liés à la dialectique mi-réelle, mi-imaginaire de la Famille. Et là où, dans leur violence, il fallait lire profanations et blasphèmes, il faudra déchiffrer désormais l'attentat incessant contre le Père<sup>3</sup>.

Cette question des rapports entre aliénation sociale et aliénation mentale, à propos de la femme, n'est pas sans poser certains problèmes, épistémologiques et politiques. Andrew Scull, par exemple, a pu accuser certaines théories féministes de la folie d'être contradictoires. Je cite son argumentation en entier, malgré la longueur du texte :

Ces théories [les théories féministes de la folie] sont toujours tentées de placer l'entreprise psychiatrique dans une sorte de *double-bind* critique (...). Je songe ici à la double affirmation selon laquelle, d'un côté, les femmes sont les victimes privilégiées d'une (...) définition masculine de la santé mentale qui leur assigne à tort le statut stigmatisant de malades mentales (tout particulièrement si leur comportement dément les stéréotypes masculins sur ce que serait « le propre des femmes ») ; et d'un autre côté toutes les oppressions et restrictions qui frappent le rôle des femmes dans une société patriarcale leur sont si nuisibles et angoissantes qu'elles conduisent effectivement un nombre disproportionné de femmes à la folie. Pour les féministes, le fait d'embrasser deux positions idéologiquement si séduisantes encourage une vision simpliste de l'institution psychiatrique, qui réduit cette dernière à n'être qu'un exemple de plus – et particulièrement sinistre – des effets funestes de l'oppression des femmes par le patriarcat.

Pourtant, comme dans toute gratification polémique, il y a ici un prix à payer : on tente d'avoir « le beurre – la théorie de l'oppression –, et l'argent du beurre –

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, P. U. F., 1954, pp. 15-16.

<sup>2</sup> Voir notamment *ibid.*, pp. 82-85.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), III, ch. 4 (« Naissance de l'asile »), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », p. 608.

la théorie du *labelling* (...)» (P. Sedgwick, *Psychopolitics*, Londres, Pluto Press, 1982, p. 237). N'est-il pas évident en effet que l'on ne saurait affirmer des *mêmes* personnes qu'elles sont à la fois rendues effectivement folles par les contraintes sociales intolérables qui leur sont imposées *et* que c'est de manière tout à fait impropre et indéfendable qu'elles sont étiquetées [*labelled*] comme folles par ceux qui sont enclins à réprimer partout rébellion et non-conformisme ? Il est vrai qu'on peut toujours sauver ces deux affirmations, en prétendant que chacune s'appliquerait respectivement à des sous-groupes différents d'individus au sein de la population d'ensemble des malades mentaux, et on pourrait sans doute alléguer des preuves qui démontreraient d'un point de vue anecdotique qu'aucune de ces deux classes n'est, empiriquement, vide d'individus. Mais l'anecdote ne suffit pas à établir la portée d'une idée. En effet, l'anecdote dissimule ce qui est ici le problème crucial, à savoir la possibilité de déterminer à quel point la présence des femmes parmi les rangs des malades mentaux peut être attribuée à chacun de ces processus, et ce par opposition à ce qui est supposé rendre compte de l'aliénation mentale chez les hommes. Faute de réponses tangibles à cette question, et étant donné que la proportion d'hommes et de femmes parmi les malades mentaux est à peu près égale, on ne peut qu'être méfiant devant des affirmations qui veulent que « les femmes, par définition (...), soient perçues comme naturellement plus sujettes à la maladie mentale » (P. Chesler, *Women and Madness*, Garden City [New-York], Doubleday, 1972, p. 108), et que la maladie mentale soit « la maladie de la femme »<sup>1</sup> [*the female malady*]<sup>2</sup>.

Or l'argument de Scull ne me paraît pas pouvoir emporter l'adhésion. Dans le premier paragraphe, ce sont en fait *deux* concepts différents de « folie » qui sont mobilisés, sans que l'auteur ne le reconnaisse. Pour les besoins de l'argumentation, ces deux concepts différents sont ensuite, dans le second paragraphe, appliqués à deux classes différentes d'individus. Si l'on considère qu'il s'agit là de deux concepts *différents* de la « folie », il y a moins d'absurdité que ne le voudrait Scull à affirmer simultanément que « les femmes sont rendues folles par les contraintes sociales intolérables qui leur sont imposées » et qu'elles sont « étiquetées comme folles » pour réprimer toute tentative d'échapper à un rôle social prescrit d'avance. D'un côté en effet, on trouverait Ophélie, les infanticides de Laforgue<sup>3</sup>, etc. : toutes ces femmes que la société pousse à la folie et au suicide<sup>4</sup>. Mais de l'autre, on trouverait toutes ces femmes qui, étiquetées comme folles par l'ordre patriarcal pour avoir osé toucher à ses fondements – l'échange des femmes comme biens symboliques par exemple : et telle est la faute d'une Dora, par exemple, d'avoir attenté à cette

---

<sup>1</sup> « The female malady » : A. T. Scull fait implicitement référence au livre célèbre de Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980* (*op. cit.*).

<sup>2</sup> A. T. Scull, *Social Order/Mental Disorder*, *op. cit.*, ch. XI, « Dazeland », pp. 268-269. Nous traduisons.

<sup>3</sup> Pensons au titre d'un poème de l'époque des *Complaintes*, mais demeuré inédit : « La petite infanticide » (L, I, 635-636).

<sup>4</sup> Et dont un avatar plus récent, contemporain de l'essor des mouvements antipsychiatriques du XX<sup>e</sup> siècle, serait le personnage de Deanie dans *La fièvre dans le sang* d'Elia Kazan (*Splendor in the Grass*, États-Unis, 1961). Deanie (interprétée par Nathalie Wood), jeune fille rendue folle par les exigences contradictoires du patriarcat, du désir et du puritanisme, se jette dans le fleuve de sa petite ville du Kansas.

infrastructure de l'ordre masculin de la société –, deviennent *effectivement* folles, tant est forte la pragmatique de l'énoncé illocutoire « Tu es folle »<sup>1</sup>. L'argument de Scull occulte sciemment la dimension pragmatique, et par conséquent dialectique, du *labelling*. Si la femme est folle, c'est qu'elle ne trouve « sa » place dans la société qu'en tant que malade (potentielle), vivant sous la menace constante que cette « virtualité » de sa « nature » ne s'actualise en une réalité – la réalité médicale et institutionnelle de la « folie qu'on enferme ». Cette actualisation est souvent la conséquence d'une tentative de s'écarter du rôle social prescrit d'avance à la femme : la société sanctionne ainsi une aberration et une menace<sup>2</sup>. Yannick Ripa, dans son livre sur le traitement des folles au XIX<sup>e</sup> siècle, cite le cas d'une jeune journaliste rêvant de devenir cuisinière : en 1850, son compagnon la fait interner à la Salpêtrière<sup>3</sup>. La déviance sociale est aisément étiquetée comme déviance mentale, comme le souligne Laurence Guignard : pour la justice du XIX<sup>e</sup> siècle « les manquements aux devoirs sociaux sont clairement des symptômes d'aliénation mentale. L'incapacité à travailler, l'échec dans le passage des rites sociaux comme la communion, le service militaire ou le mariage fondent la réputation de folie... »<sup>4</sup>. La même historienne précise que

L'analyse du corpus de procès [liés à des cas supposés d'aliénation mentale au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les cours de justice de Versailles, Rennes et Pau] atteste l'existence de « symptômes sociaux » d'aliénation mentale. Les marginaux, les élites et les femmes sont ainsi plus fréquemment suspectés d'aliénation mentale que les laboureurs cultivateurs quand ils bénéficient d'une bonne intégration sociale. (...) ... Au-delà du procès de médicalisation des déviances, des stéréotypes se construisent, des systèmes de représentation connectant aliénation mentale, statut social, sexe et faits criminels se mettent en place et pèsent sur l'ensemble de l'institution judiciaire<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Voir notamment P. Chesler, *Les femmes et la folie*, op. cit. Sur la pragmatique de l'interpellation féminine en général, voir notamment le livre de D. Riley, *Am I That Name ? Feminism and the Category of Women in History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1988.

<sup>2</sup> L. Murat, dans son livre sur la clinique du Dr Blanche, souligne que « l'image de la femme indépendante est suspecte et son émancipation considérée comme un danger social ». Aussi, « parce que leur affranchissement menace l'ordre public ou trouble l'ordre familial, les femmes revendiquant leur autonomie seront taxées d'aliénées [*sic*], d'hystériques, de maniaques » (*La maison du docteur Blanche*, Paris, 2001, pp. 182-183, ch. « La folie au féminin »).

<sup>3</sup> Voir Y. Ripa, *La ronde des folles. Femmes, folie et enfermement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1986. Un exemple célèbre du XIX<sup>e</sup> siècle est celui de Elizabeth Packard aux États-Unis. S'engageant dans une libre quête religieuse et niant le péché originel, elle fut placée par son mari, pasteur, dans l'asile de Jacksonville (Illinois) en 1860. Voir aussi le cas de Marie Esquiron, née Gasté, cité par L. Murat, op. cit., pp. 188-198. Au XX<sup>e</sup> siècle, on retrouvera cette figure de la femme mise à l'asile par son mari du fait de ses aspirations politiques, parce qu'elle trouble l'ordre de la famille et de la société, par exemple avec le personnage de Irene Gerard (joué par Ingrid Bergman) dans *Europe 51* de Rossellini (Italie, 1952).

<sup>4</sup> L. Guignard, « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 141 (« Asiles et fous »), Paris, 2008 (pp. 23-35), pp. 31-32.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

Si l'hystérie est sans conteste *la* maladie mentale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est sans doute parce que ce siècle a fini par identifier « la femme » à la maladie, que femme et maladie sont peu à peu devenues synonymes. L'hystérie est décrite comme une maladie insaisissable, innommable, déguisée, menteuse, etc. – tous adjectifs qui, dans l'idéologie misogyne ambiante, désignent aussi bien *la femme* elle-même. Lorsque Maupassant se moquait du diagnostic universel d'hystérie véhiculé par les discours pathologisants en vogue, il écrivait de manière significative – en parodiant au passage la scène du poumon du *Malade imaginaire* : « Vous êtes gourmande ? hystérique ! Vous êtes nerveuse ? hystérique ! Vous êtes ceci, vous êtes cela, vous êtes enfin *ce que sont toutes les femmes depuis le commencement du monde* ? Hystérique ! hystérique ! vous dis-je »<sup>1</sup>. L'hystérie est donc pour le chroniqueur une étiquette pseudo-médicale qui désignerait en réalité la nature féminine elle-même. Du côté des médecins, la coïncidence de la féminité et de l'hystérie devient très nette dans la seconde moitié du siècle. Dès 1859, Briquet<sup>2</sup> écrivait que « la femme est faite pour sentir, et sentir, c'est presque de l'hystérie »<sup>3</sup>. Henri Colin, disciple de Charcot, affirme – contre les aliénistes et dans la lignée de l'approche neurologique de son maître – que les hystériques ne sont ni des « menteuses », ni des « perverses » mais qu'elles sont seulement « d'une sensibilité exquise »<sup>4</sup> : c'est dire qu'elles sont *plus femmes* que les autres. Le seul fait biologique de la menstruation est volontiers considéré comme une prédisposition à la maladie, sinon comme une maladie en soi. Les règles, parce qu'elles impliquent un procès de périodicité et de discontinuité dans la vie de la femme, prédisposeraient à l'hystérie. Sans compter que les menstruations, dans la tradition médicale comme dans la culture populaire, sont liées aux cycles de la lune. Un imaginaire cosmique travaille ainsi les représentations de la folie féminine : dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, par exemple, les attaques de folie de Bertha – la première femme de Rochester, enfermée dans le grenier de Thornfield-Hall – sont plus violentes lorsque la lune est « pleine et rouge » (« the moon was setting in the waves, broad and red, like a hot cannon-ball »<sup>5</sup>). Ce dernier adjectif indique une sorte de convergence visuelle et cosmique du sang menstruel et de l'astre de la folie.

<sup>1</sup> G. de Maupassant, « Une femme », chronique parue dans le *Gil Blas*, 16 août 1882, repris par H. Juin dans son édition des *Chroniques* de Maupassant, Paris, U. G. E., 1980 (pp. 111-115), p. 111, nous soulignons.

<sup>2</sup> Il s'agit bien de Paul Briquet, et non d'Ulysse Trélat comme l'écrit à tort Michèle Perrot dans son article « Drame et conflits familiaux » (*Histoire de la vie privée*, vol. IV, éd. cit., p. 260).

<sup>3</sup> P. Briquet, *Traité de l'hystérie*, op. cit., p. 50, section « Influence du sexe » (ch. « Causes prédisposant à l'hystérie »).

<sup>4</sup> H. Colin, *Essai sur l'état mental des hystériques*, Paris, 1890, p. 6, cité in N. Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, pp. 142-143.

<sup>5</sup> C. Brontë, *Jane Eyre* (1847), éd. M. Smith, Oxford, O. U. P., 2008, ch. 27. Sur la femme, la folie et l'écriture dans ce roman, voir le chapitre sur Charlotte Brontë dans S. M. Gilbert et S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, op. cit.

La femme serait donc en quelque sorte congénitalement malade. C'est ainsi que le formule le Dr Huchard<sup>1</sup> : « Les femmes à vapeurs, sujettes à “avoir leur nerfs” comme on dit dans le monde, sont plus femmes que les autres femmes ». Ailleurs, le même médecin écrit, plus clairement encore : « l'hystérie légère n'est pas (...) une véritable maladie, c'est plutôt une des expressions, une des modalités du caractère féminin »<sup>2</sup>. Le personnage d'Hubert d'Entraques, dans *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890) de Remy de Gourmont, songe quant à lui que « Celles que l'on croit malades ne sont que des femmes plus femmes, poussées par leurs nerfs jusqu'à l'extrême de la féminité »<sup>3</sup>.

Remarquons que même ceux qui critiquent les définitions de l'hystérie comme mensonge, maladie fallacieuse, changeante et versatile réintroduisent souvent, malgré tout, l'idée que l'hystérie *féminine* possède ces caractéristiques à un plus haut degré. Ainsi Charcot critique-t-il la définition de l'hystérie féminine comme inconstance des symptômes (ce qu'il appelle avec agacement la « mobilité proverbiale » des symptômes hystériques)<sup>4</sup>, mais cette critique n'est à mettre au compte d'aucun féminisme du maître de la Salpêtrière : il la formule uniquement parce qu'il prétend, lui, pouvoir dégager des symptômes fixes et réglés de l'hystérie<sup>5</sup>. De fait, Charcot maintient une distinction entre les symptômes hystériques chez la femme et chez l'homme : critiquant deux confrères berlinois, il explique que « Les troubles sensoriels hystériques *peuvent, chez la femme elle-même*, présenter une ténacité remarquable, et (...) *chez l'homme il en est très souvent ainsi* »<sup>6</sup>.

L'hystérie est donc pour le XIX<sup>e</sup> siècle l'essence même de la femme, ou de la sensation – ce qui revient au même, comme on le voit dans la citation de Briquet donnée plus haut. On trouve la même idée dans le *Traité de physiologie féminine* de Virey, ce que Mark Micale résume en disant que « l'hystérie est en somme une *intensification de la féminité elle-même* »<sup>7</sup>. Quant à Brachet, il

---

<sup>1</sup> Cité in G. Wajeman, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 13, 1976 (pp. 57-66), p. 61.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> R. de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (Paris, 1890), Paris, La Connaissance, 1922, p. 119.

<sup>4</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, recueillies et publiées par D.-M. Bourneville, Paris, Delahaye, 1875-1887, trois volumes, t. III, pp. 252-255.

<sup>5</sup> Voir *ibid.*, pp. 255-257.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 254, nous soulignons.

<sup>7</sup> M. S. Micale, *Hysterical Men. The Hidden Story of Male Nervous Illness*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 2008, p. 70 (« *hysteria is basically an intensification of femininity itself* »), nous traduisons et soulignons. Sur ces questions, nous renvoyons aux dernières pages de l'article de N. Edelman, « De la clinique à l'art littéraire et retour : “Une femme” de Guy de Maupassant », in R. Fonkoua, B. Galtier et C. Jacot Grapa (éds.), *Arts littéraires, arts cliniques*, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2003, pp. 195-206. Voir également G. Swain, « L'âme, la femme, le sexe et le corps. Les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle » (1983), in *Dialogue avec l'insensé*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 215-236.

déclarait sans ambages : « l'hystérie, c'est la femme »<sup>1</sup>. L'hystérie est incompréhensible, *comme la femme* : le mystère de l'hystérie est le mystère du féminin lui-même – au point que le neurologue américain Silas Weir Mitchell avait rebaptisé l'hystérie (*hysteria*) « *mysteria* »<sup>2</sup>. Weir Mitchell parle de l'hystérie comme d'une sorte de *terra incognita* – celle même du féminin –, de « limbes des maladies féminines innommées »<sup>3</sup> : ce qu'on serait tenté d'appeler très littéralement un *no man's land* nosologique.

On peut bien conclure, donc, que « La femme est une malade », selon le titre ironique d'un court poème de 1879 de Laforgue<sup>4</sup>. Le titre de cette pièce satirique feint de reprendre à son compte ce que dit Michelet – il s'agit du titre d'un chapitre de *L'Amour*<sup>5</sup> – pour mieux attaquer par le sarcasme les préjugés pathologisants de l'historien envers les femmes, supposées malades par nature, soumises qu'elles sont aux cycles et aux pertes. Une belle-mère inquiète pour sa fille ayant demandé à son gendre (le *je* du poème) de prendre « pour bréviaire / *La Femme* du grand Michelet », ce dernier conclut : « Pour bréviaire ? Soit. Allez, ma belle-mère. / Et depuis ce jour-là mon épouse est sous verre ». De manière similaire, le narrateur du « Miracle des roses » se moque des stéréotypes sur la faible santé des femmes : « C'est des bains qu'on y prend (...) ; et c'est pour les névropathes, et c'est surtout pour la femme, pour les féminines qui en sont là » (L, II, 402). Comme le soulignent Daniel Grojnowski et Henri Scepi, le narrateur mime ici le discours médical dominant, et ainsi « feint de croire que la féminité relève de la névrose et de l'hystérie »<sup>6</sup>.

Ainsi réduite au silence par la société des pères et des maris, la femme trouverait dans l'hystérie une sorte de parole au-delà de la parole. L'hystérie est en effet une tresse de silence, comme le souligne Hélène Cixous :

Silence : le silence c'est la marque de l'hystérie. Les grandes hystériques ont perdu la parole, elles sont aphones, elles ont perdu plus que la parole parfois : elles sont poussées jusqu'à un étranglement, rien ne passe : elles sont décapitées,

---

<sup>1</sup> Cité par E. Ender, *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, Ithaca (New York), Cornell, Cornell U. P., 1995p. 36. La même thèse se trouve notamment chez Grasset, dans l'article « Hystérie » (1889) rédigé pour le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*. Plus généralement, E. Showalter a montré à quel point les images spontanées de la folie – au XIX<sup>e</sup> siècle comme aujourd'hui – sont féminines : voir *The Female Malady*, *op. cit.* pp. 3-4 et *passim* (voir également A. T. Scull, *Social Order/Mental Disorder*, *op. cit.*, p. 271).

<sup>2</sup> Cité in A. T. Scull, *Social Order / Mental Disorder*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>3</sup> Cité in E. Showalter, *The Female Malady*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>4</sup> « La femme est une malade », une de ses premières pièces publiées par Laforgue, parut à Toulouse dans *La Guêpe* le 24 juillet 1879 : L, I, 223.

<sup>5</sup> J. Michelet, *L'Amour* (1858), II<sup>e</sup> partie, chapitre 1.

<sup>6</sup> D. Grojnowski et H. Scepi, éd. des *Moralités légendaires* de Laforgue, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 229.



leur langue est coupée et ce qui parle n'est pas entendu parce que c'est le corps qui parle et que l'homme n'écoute pas le corps<sup>1</sup>.

L'hystérie, c'est la parole de celle qui ne peut parler. Lacan disait que l'hystérique « parle avec sa chair ». Or certains poèmes de Rimbaud et Laforgue se logent précisément dans ce silence paradoxal, ou dans cette parole au-delà de la parole : la poésie devient elle aussi le lieu où la « chair » parle, ou tout au moins balbutie. La co-appartenance du texte et de la crise hystérique se joue donc non seulement dans une stylistique commune – c'est l'aspect qu'on a étudié au chapitre précédent, du côté d'une poétique hystérique – mais également dans un *geste* commun. Ce geste est celui d'une prise de parole paradoxalement silencieuse, d'un entremêlement du dire et de l'impossibilité de dire. C'est la tentative d'écrire un silence – « j'écrivais des silences, des nuits » – et de lui donner une place. Catherine Clément et Hélène Cixous montrent que ce qui s'exprime dans l'hystérie n'est pas perçu, car si dans l'hystérie c'est *le corps* qui parle, « l'homme » précisément n'entend pas le corps<sup>2</sup>. Une des fonctions de la poésie sera ainsi de lutter contre cette surdité au corps. Chez nos deux poètes, un tel geste poétique s'articule autour d'une figure privilégiée : celle de la jeune fille hystérique.

### I. B. 2. b. Hystérie et poésie : bribes d'hystéries adolescentes

Elle veut, elle veut, pourtant, l'âme en  
[détresse...]

(Arthur Rimbaud, « Les premières  
communions »)

---

<sup>1</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête ? », art. cit., p. 11. Voir aussi E. Showalter, *The Female Malady*, op. cit., pp. 160 sq.

<sup>2</sup> C. Clément et H. Cixous, *La jeune née*, op. cit.

« Les premières communions »<sup>1</sup> est le texte de Rimbaud dans lequel la thématique de l'hystérie<sup>2</sup> est la plus évidente. Alors que la première section du poème, à la fois satirique et géorgique, présente d'abord une satire de la province et de l'Église puis une peinture de la nature, la deuxième section déplace le cadre – de la campagne vers la ville (« faubourgs ») – et le resserre, sur une communiant : « Le Prêtre a *distingué* parmi les catéchistes, / Congrégés des Faubourgs ou des Riches Quartiers, / Cette petite fille inconnue, aux yeux tristes... »<sup>3</sup>. Le ton change également. Commence en effet la description d'un véritable processus de somatisation hystérique (qui s'étend des sections III à VIII) – comme l'atteste le mot « malade », au vers 49, c'est bien de pathologie qu'il s'agit<sup>4</sup> – sur fond de rêveries érotiques autour du Christ et des images pieuses qui environnent la jeune fille : « Des curiosités vaguement impudiques / Épouvantent le rêve aux chastes bleuités / Qui s'est surpris autour des célestes tuniques, / Du linge dont Jésus voile ses nudités ». Le poème insiste sur l'étiologie de l'hystérie, le tiraillement de la volonté, la symptomatologie de la crise. Les sections V et VI décrivent une nuit solitaire de la jeune fille avant que les dernières sections ne constatent l'impossibilité d'aimer pour la communiant, et en accusent la religion qui a souillé l'amour – thème capital chez le premier Rimbaud, que l'on retrouve en particulier dans les poèmes

<sup>1</sup> Le poème est connu par trois copies (dont une incomplète), toutes de la main de Verlaine ; on n'en possède pas de manuscrit autographe. Nous citons la copie en neuf sections : R, 139-143.

<sup>2</sup> Sur Rimbaud et l'hystérie, voir notamment J.-P. Chambon, « Matériaux pour l'exégèse des *Premières communions* », in *Ps*, n° 3, 1986 (pp. 43-49), pp. 43-44 ; M. Ascione, « Premières (et dernières) communions », in *Ps*, colloque n° 1, *Rimbaud ou « la liberté libre »*, 1987, pp. 30-44 ; S. Murphy, « La Femme et l'Église : “Les premières communions” », in *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, P. U. de Lyon et C. N. R. S., 1990, pp. 87-124 ; A.-E. Berger, « Le statut du féminin dans l'œuvre de Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après* (colloque du centenaire de la mort de Rimbaud en 1991), 1992, pp. 45-55 ; J.-L. Steinmetz, « Les mille et une nuits d'Arthur Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 3, *op. cit.*, pp. 278-290 ; Chiaki Sato, « La perspective de l'“hystérie” dans la poésie rimbaldienne de 1871 », in *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, n° 42-1, déc. 2001, pp. 81-95. Sur ce poème, voir également Manami Imura, « Poésie et province : “Les premières communions” », in *Ps*, colloque n° 5, *Vies et poétiques de Rimbaud*, 2005, pp. 225-246. Voir enfin L. Watson, « La sexualité parnassienne chez Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 2, *Rimbaud « à la loupe »*, colloque de Cambridge (sept. 1987), 1990, pp. 27-37, en particulier pp. 36-37 : cet article comporte des pistes intéressantes pour une réflexion sur la médecine de Rimbaud.

<sup>3</sup> Nous soulignons.

<sup>4</sup> Déjà Bouillane de Lacoste, dans son édition des *Poésies*, signalait que « trouble des sens, pathologie féminine et religion se mêlent, dans *Les premières communions*, de façon inextricable » (cité par S. Bernard in A. Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Garnier, 1960, p. 418, n. 1).

« Soleil et chair » et « Les sœurs de charité ». La maladie est devenue comme une essence, une seconde nature, pour la jeune fille : « Et moi, je suis malade » (vers 115).

On peut mettre en parallèle de manière précise le mouvement de ce poème avec les descriptions médicales des attaques hystériques de l'époque. Jean-Pierre Chambon<sup>1</sup> s'est appuyé pour ce faire sur l'article « Hystérie » du *Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*, qui rassemble la doxa de l'époque sur cette maladie, alors considérée par le grand public<sup>2</sup> comme exclusivement féminine. Voici la définition donnée par l'édition de 1873, que cite J.-P. Chambon<sup>3</sup> : « maladie nerveuse des femmes, caractérisée par des convulsions générales, des suffocations et un appétit vénérien souvent irrésistible ». Cette définition montre la permanence d'une idée très ancienne qui relie l'hystérie à la frustration sexuelle. Le poème de Rimbaud déploie une phénoménologie de l'hystérie progressant dans le corps de la communiant. Or les étapes de cette attaque correspondent à la symptomatologie de la crise de grande hystérie telle qu'elle sera tracée par Charcot quelques années plus tard, dans ses leçons de la Salpêtrière. La crise, remarque le neurologue, peut durer entre un quart d'heure et plusieurs heures ; elle comporte cinq phases (une phase de prodromes puis quatre phases de crise proprement dites)<sup>4</sup>, résumées dans le célèbre « Tableau synoptique de la grande attaque hystérique » de son disciple et collaborateur Paul Richer<sup>5</sup>. Quinze ans avant ces formalisations cliniques, on trouve déjà clairement, dans le poème, ces cinq phases :

1°. « D'abord le frisson vient... » (vers 52). Ce « frisson » correspond à la première phase dégagée par Charcot. Dite phase de prodromes, celle-ci se caractérise notamment par des palpitations ainsi que par la sensation d'une boule dans la gorge (le célèbre *globus hystericus* des

---

<sup>1</sup> J.-P. Chambon, art. cit., pp. 43-44.

<sup>2</sup> Sinon par les médecins. Cependant, même Charcot a conçu sa théorie de l'hystérie masculine d'une manière qui la rend partiellement compatible avec l'idéologie de l'époque, ainsi que le remarque notamment Ruth Harris dans son introduction à la traduction anglaise des leçons de la Salpêtrière (J.-M. Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*, Londres et New York, Tavistock-Routledge, 1991, pp. I-LXIX). L'historienne de la médecine fait remarquer que, tout en refusant l'explication hippocratique de l'hystérie qui en faisait une maladie exclusivement féminine, Charcot n'étend malgré tout cette catégorie nosologique qu'à un certain type d'individus masculins : dans les classes supérieures, les hommes impressionnables au tempérament nerveux, chez les pauvres, les artisans et aux ouvriers, dont Charcot « efféminait » (R. Harris) le comportement en le rapprochant des dimensions « féminines » de l'hystérie. Voir également E. Williams, *The Physical and the Moral. Anthropology, Physiology, and Philosophical Medicine in France, 1750-1850*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1994, p. 253.

<sup>3</sup> Art. cit., p. 44.

<sup>4</sup> Voir en particulier J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, op. cit., t. I, pp. 326-7 sur l'« attaque hystéro-épileptique » (leçon dans laquelle Charcot affirme se reposer sur Briquet, dont la « description de l'attaque-accès [concorde] en tous points avec les résultats de [son] observation personnelle » : pp. 325-326) et *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policliniques 1887-1888*, édition en fac-similé des notes manuscrites des Dr Blin, Charcot et Colin, Paris, Bureau du Progrès médical et Lecrosnier & Babé, 1888, dixième leçon (policlinique du mardi 7 février 1887), pp. 173-178 sur la « Grande hystérie ou hystéro-épilepsie ».

<sup>5</sup> Dans les *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1881.

anciens, que l'on retrouve – notamment – chez Flaubert et Baudelaire), la sensation d'un point douloureux épigastrique, des troubles visuels de type épileptiques, des douleurs ovariennes. Charcot précise qu'

Il y a toujours des prodromes constitués par l'*aura* hystérique telle que nous l'avons décrite. Cette aura, en général de longue durée, occupe l'abdomen, l'épigastre et n'affecte pas, en tout cas, la tête seule et d'emblée, ou l'une des extrémités, ainsi que cela a lieu dans l'*épilepsie avec aura*<sup>1</sup>.

C'est cette aura qui apparaît dans la première strophe de la section III (« Un frisson surhumain qui retourne... »), et se mêle aux songes entourant la « pauvreté des images » sulpiciennes :

D'abord le frisson vient, – le lit n'étant pas fade –  
Un frisson surhumain qui retourne : « Je meurs... »  
Et, comme un vol d'amour fait à ses sœurs stupides,  
Elle compte, abattue et les mains sur son cœur,  
Les Anges, les Jésus et ses Vierges nitides  
Et, calmement, son âme a bu tout son vainqueur.

2°. Une fois terminée la période de l'aura, vient la première phase de l'attaque proprement dite : « Dans l'attaque convulsive, la phase dite épileptique ouvre en général la scène »<sup>2</sup>. Les vers 52-72 décrivent précisément cette phase, que Charcot appelle aussi – et moins improprement – « épileptoïde ».

Elle veut, (...)  
Le front dans l'oreiller creusé par les cris sourds,  
Prolonger les éclairs suprêmes de tendresse,  
Et bave... » (vv. 73-76)

C'est une phase tonique, avec arrêt respiratoire : « Tout à coup, cri, pâleur extrême, perte de connaissance, chute, distorsion des traits de la physionomie ; puis une rigidité tonique s'empare de tous les membres »<sup>3</sup>. Cette phase est donc marquée par des convulsions alternant avec une immobilisation tétanique de tout le corps : « Et l'enfant ne peut plus » (v. 77). Charcot note encore qu'« Il peut y avoir un relâchement général des muscles, du coma et une respiration stertoreuse pendant un espace de temps plus ou moins prolongé »<sup>4</sup>.

3°. « La phase épileptoïde se subdivise en période tonique puis en période clonique »<sup>5</sup>. Charcot note souvent que ces deux périodes ont tendance à s'entremêler. Ici les vers 73-78, en particulier dans leurs références aux « cris sourds » (vers 74) et aux mouvements (« elle s'agite »,

---

<sup>1</sup> Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, op. cit., p. 326.

<sup>2</sup> Charcot, *ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, op. cit., p. 174.

vers 77), semblent décrire la période dite « de contorsions clownesques », ou période de clownisme, que Charcot nomme également « phase des grands mouvements ». « Alors, écrit le neurologue, tout est hystérie ; on voit survenir les grands mouvements à caractère intentionnel, des contorsions qui expriment parfois les passions les plus variées, l'effroi, la haine, etc. ; en même temps éclate le *délire de l'accès* »<sup>1</sup>. L'agitation des malades fait songer, selon le médecin, à une lutte du sujet contre un être imaginaire – et la communiante est elle-même en proie à des visions, depuis « le rêve aux chastes bleuités » (vers 70) jusqu'à la « vision (...) des candeurs du dimanche » (vers 83). « Vient alors le silence et la phase des grands mouvements, avec ses deux aspects principaux : les salutations et l'arc de cercle »<sup>2</sup>. L'acmé de cette phase est en effet atteinte dans le célèbre arc hystérique, « arc de cercle (...) se dessinant tantôt en avant (*emprosthotos*), tantôt en arrière (*opisthotos*), les pieds et la tête touchant alors seuls le lit et le corps faisant le pont »<sup>3</sup>. Cette chorégraphie de l'arc est soulignée dans le poème par le rejet de l'objet direct au vers 78 :

Et l'enfant ne peut plus. Elle s'agite, *cabre*  
*Les reins* et d'une main ouvre le rideau bleu (...)

4°. Charcot appelle « phase des attitudes passionnelles » la pénultième phase de l'attaque, qui est une période plus ou moins longue de transe accompagnée de visions. Ces visions, annoncées ici aux vers 69-72, sont fortement érotisées, ainsi que le souligne la dernière strophe de la section IV :

Pour amener un peu la fraîcheur de la chambre  
 Sous le drap, vers son ventre et sa poitrine en feu...

Charcot insiste sur la dimension *d'imagination* propre à cette phase : c'est comme si tout une imagerie était *vécue*, le thème en étant toujours érotique et, parfois, violent :

Tout à coup vous voyez la malade qui regarde une image fictive : c'est une hallucination qui varie selon les circonstances : tantôt la malade donne des signes d'épouvante, tantôt des signes de joie, selon que le spectacle qu'elle croit avoir devant les yeux est épouvantable ou plaisant<sup>4</sup>.

« Des curiosités vaguement impudiques / Épouvantent le rêve aux chastes bleuités / Qui s'est surpris... » (vv. 69-71). Après quoi « la fin de l'attaque est marquée par des sanglots, des pleurs, des rires, etc. »<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, op. cit., t. I, p. 326.

<sup>2</sup> *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, op. cit., p. 174.

<sup>3</sup> *Leçons sur les maladies du système nerveux...*, op. cit., t. III, p. 261.

<sup>4</sup> *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, op. cit., p. 174.

<sup>5</sup> *Leçons sur les maladies du système nerveux*, op. cit., t. I, 326.

5°. La dernière phase, « phase terminale » ou « de résolution » correspond à un évanouissement suivi d'un retour à la conscience, qui ici est marqué par l'expression « À son réveil » (vers 81) :

À son réveil, – minuit, – la fenêtre était blanche.  
Devant le sommeil bleu des rideaux illunés,  
La vision la prit des candeurs du dimanche ;  
Elle avait rêvé rouge. Elle saigna du nez.

La phénoménologie rimbaldienne de l'hystérie saisit la névrose comme une réaction du corps et de l'âme de la jeune fille à une oppression sociale qui l'accable. De cette répression, on peut relever au moins deux figures dans le poème : la « double contrainte » et le refoulement. Le *double bind*, en français « double contrainte » ou injonction paradoxale, est un concept forgé par Gregory Bateson<sup>1</sup> pour penser l'étiologie de la schizophrénie comme réponse – impossible, désespérée – à des contraintes opposées, donc comme la conséquence de l'emprisonnement du sujet dans des injonctions incompatibles<sup>2</sup>. Un tel *double bind* emprisonne ici la femme dans l'hystérie : « Elle veut, elle veut, pourtant, l'âme en détresse... » (section IV, vers 73). Dans ce quatrain, les injonctions paradoxales – tension érotique vers le Christ d'un côté, répression du désir féminin de l'autre – aboutit comme on l'a vu à une somatisation épileptoïde spectaculaire :

Elle veut, elle veut, pourtant, l'âme en détresse,  
Le front dans l'oreiller creusé par les cris sourds,  
Prolonger les éclairs suprêmes de tendresse,  
Et bave...

Le désir de la femme est constamment perçu comme emprisonné, pris dans des doubles contraintes insolubles : ainsi dans « Délires, I. Vierge folle », où la voix masculine (« Il dit... ») déclare que « [les femmes] ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté (...) » (R, 260)<sup>3</sup>. Le tour syntaxique complexe, « elles ne peuvent plus que vouloir », indique à quel point même la *volonté* de la femme n'est que la reconduction d'un

---

<sup>1</sup> Voir G. Bateson, D. D. Jackson, J. Haley et J. Weakland, « Toward a Theory of Schizophrenia » (*Behavioral Science*, vol. 1, 1956, pp. 251-264), repris in G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, trad. *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>2</sup> La double contrainte qui pèse sur la femme est un thème important de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans l'écriture « féministe » d'un Stendhal ; pensons par exemple à ce passage de *Lucien Leuwen* (1834, publ. 1894) : « [si elle cède à ses avances,] il lui reprochera gravement qu'elle manque à la vertu » (t. II, ch. XLVII). Voir notamment M. C. Scott, *Stendhal's Less-Loved Heroines. Fiction, Freedom, and the Female*, Oxford, Legenda, 2013.

<sup>3</sup> Ce passage rappelle les « Réparties de Nina » écrit trois ans plus tôt et sa chute cruelle, « – Et mon bureau ? » (R, 74).

enfermement dans la contrainte masculine. Les corps, et jusqu'aux désirs, des femmes sont pris dans les rets sociaux des énoncés et désirs masculins<sup>1</sup>.

La seconde figure de l'emprisonnement du désir féminin, dans « Les premières communions », est le refoulement. La huitième section commence ainsi : « Et quand, ayant rentré tous ses nœuds d'hystérie... » (vers 109). L'utilisation du participe est importante : « ayant *rentré* » énonce la formule du refoulement (*Verdrängung*), de même que le vers 49 donnait la formule de la somatisation : « l'enfant se fait malade ». Cette tournure dative « *se fait malade* » résonnerait avec l'idée freudienne selon laquelle le symptôme hystérique avant tout une construction de défense *du sujet* lui(elle)-même, le symptôme étant une formation par conversion somatique opérée lorsque la vérité traumatique se trouve en contradiction avec les exigences sociales qui s'exercent sur le moi. Simultanément, l'expression « nœuds d'hystérie »<sup>2</sup> nous fait retrouver l'idée de double contrainte, que les antipsychiatres britanniques Ronald D. Laing et David Cooper ont proposé de penser littéralement, c'est-à-dire matériellement, comme lien (*bind*), entrecroisement de cordes (sémantiques et pragmatiques) qui ligotent le sujet : autrement dit, comme nœud (*knot*)<sup>3</sup>.

Le poème de Rimbaud saisit donc le corps hystérique comme le nexus d'un ensemble de flux – de désir, de parole et de répression. L'articulation du désir, du silence et du féminin rappelle la manière dont Catherine Clément et Hélène Cixous proposent de penser la question hystérique – et féminine – dans *La jeune née* (1975)<sup>4</sup>. Pour ces deux auteures, l'hystérique tente désespérément de parler, et la crise spectaculaire que son corps met en avant est une réponse à la répression

---

<sup>1</sup> À ce propos, voir l'article fondateur d'A.-E. Berger, « Le statut du féminin dans l'œuvre de Rimbaud », art. cit., p. 46.

<sup>2</sup> À propos des « nœuds d'hystérie » de Rimbaud, on remarquera qu'ils renvoient aussi au symptôme de la gorge nouée, également identifié sous le terme de *globus hystericus* (boule asphyxiante) : voir par exemple Baudelaire – « L'hystérie ! (...) ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès » (*Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II [1976], p. 83). Voir D. Fabre, « L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio. Femmes, genre histoire*, n° 11, novembre 2000, non paginé. Le *globus hystericus* est décrit par Platon, Hippocrate, etc. – et déjà dans les plus anciens papyrus connus de la médecine égyptienne (I. Veith, *Hysteria. The History of a Disease*, Chicago, University of Chicago Press, 1965, ch. II). S. Murphy signale déjà ce rapprochement (« La Femme et l'Église », chapitre cité, p. 100). Voir également N. Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique*, op. cit., ch. 5, pp. 94 sqq. et J.-P. Chambon, art. cit., p. 44. Baudelaire écrit encore, dans « Le vieux saltimbanque » : « Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! *Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie*, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber » (*Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I [1975], p. 296, nous soulignons).

<sup>3</sup> Voir en particulier R. D. Laing, *Knots*, New York, Pantheon Books, 1970. L'avant-propos donne tout un champ lexical du *lien*, au sens physique : « *knots, tangles, fankles, impasses, disjunctions, whirligogs, binds* ».

<sup>4</sup> S. Murphy s'appuie sur un article de Toril Moi consacré à la Dora de Freud pour critiquer la position d'Hélène Cixous : voir *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit., p. 112, n. 135.

« masculine », c'est-à-dire sociale, qui ne ménage aucun espace à sa voix et son désir. La communicante, « Le front dans l'oreiller creusé par les cris sourds » (vers 74), fait l'épreuve, dans son corps, de cette absence d'espace – le silence est au centre du poème. La nuit, en tant qu'interstice du symbolique, devient ainsi le temps même de la féminité, où le silence du moins peut résonner : « Elle eut soif de la nuit forte où le cœur qui saigne / Écoule sans témoin sa révolte sans cris » (vers 91-92). Le poète est peut-être le seul – par sa position elle aussi décentrée au sein du symbolique – à pouvoir entendre la jeune fille, et par là percevoir et restituer quelque chose de sa souffrance : « Qui dira ces langueurs et ces pitiés immondes... ? » (v. 105). Ce verbe, « dire », est le verbe poétique même – *dichten* donnant en Allemand *Dichtung* par exemple – et vient ici, comme dans « Ophélie » (« Et le poète dit... »), proposer, sur un mode interrogatif au moins, la possibilité pour le silence hystérique de trouver place, d'avoir (un) « lieu » dans le poème. Aussi s'agit-il moins de *représenter* l'hystérie, ou les premières règles, ou de représenter quoi que ce soit – ce serait là l'affaire du romancier, comme Hélène Cixous le note dans *La jeune née* : « les poètes (...), pas les romanciers qui sont solidaires de la représentation »<sup>1</sup> – que d'en faire l'épreuve à travers le poème. Non pas représenter, mais devenir. C'est l'aspect qui va nous retenir à présent.

### I. B. 3. Les devenirs féminins du sujet lyrique et la place de la folie

Cela ne veut pas dire que pour créer il faut être homosexuel. Mais qu'il n'est pas d'*invention* possible, qu'elle soit philosophique ou

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *La jeune née*, *op. cit.*, p. 182.



poétique, sans qu'en le sujet inventeur il y ait en abondance de l'autre, du divers, personnes-détachées, personnes-pensées, peuples issus de l'inconscient, et dans chaque désert soudain animé, surgissement de moi qu'on ne se connaissait pas – nos femmes, nos monstres, nos chacals, nos arabes, nos semblables, nos frayeurs.

(Hélène Cixous)<sup>1</sup>

### I. B. 3. a. Le premier des « Délires » et la question hystérique

Kiosque de la Folle par affection.

(Arthur Rimbaud, « *Plates-bandes d'amarantes...* »)<sup>2</sup>

L'amour sensuel impossible des « Premières communions », qui précipite la réaction hystérique, indique donc à quel point pour Rimbaud l'hystérie est une des conséquences de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>2</sup> Rimbaud, « *Plates-bandes d'amarantes...* » (1872) : R, 222.

défiguration de l'amour<sup>1</sup>. La religion attise l'amour de la communicante pour le Christ en même temps qu'elle barre la possibilité même de l'amour, et l'érotisation ne conduit qu'à un érotisme malade. Un des points communs entre « Délires, I » et « Les premières communions »<sup>2</sup> écrit deux ans auparavant est la mise en scène d'une tension entre amour divin – le problématique Époux divin dans « Délires, I » – et amour terrestre<sup>3</sup>. De là un étrange triangle<sup>4</sup> amoureux entre amant, époux divin et jeune femme, relation pathogène qui aboutit à un souhait de délivrance par la mort<sup>5</sup> comme seule issue possible à « l'enfer des femmes là-bas » (« Adieu », R, 280) : les femmes rimbaldiennes sont toujours des Ophélie.

L'hystérique de « Délires, I – Vierge folle » est celle qui a été privée de nuit de nocé<sup>6</sup>. Il faut remarquer tout d'abord que le sous-titre additionne trois strates de sens : pseudo-évangélique, pseudo-moraliste, pseudo-médical :

1°. Le sens le plus transparent est le sens évangélique : les vierges folles s'opposent aux vierges sages dans *Matthieu XXV*, 1-13<sup>7</sup>. Le début de la « confession » de la Vierge folle – en particulier la formule « Ô, divin époux, mon seigneur » (R, 559) est une réminiscence des supplications des Vierges folles dans *Matthieu 25*, en particulier le verset 11 : « Seigneur, seigneur, ouvre-nous ».

<sup>1</sup> Bonnefoy remarque (à propos des « Poètes de sept ans ») que, chez Rimbaud, l'enfance est toujours associée à l'intuition que l'amour est impossible : l'amour ne semble pas dissociable de son propre échec (*Rimbaud par lui-même*, rééd. in *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, p. 76).

<sup>2</sup> Voir tous les parallèles entre ces deux textes relevés par Yoshikazu Nakaji dans *Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, ch. « Vierge folle » (pp. 119-142), pp. 132-133.

<sup>3</sup> Par là Rimbaud retrouve en partie des problématiques flaubertiennes, qui traversent aussi bien *Madame Bovary* qu'« Un cœur simple ». En cela J. Gengoux avait raison de rapprocher « Les premières communions » et *Madame Bovary*.

<sup>4</sup> Y. Nakaji parle de « relation à trois », *op. cit.*, p. 132.

<sup>5</sup> Voir à nouveau les analyses de Y. Nakaji : « L'héroïne des *Premières communions* et la Vierge folle ont ceci de commun que la mort est la dernière issue, et ceci non sans fascination. Pour l'une, la mort est liée à une certaine fraîcheur : "Oh ! Je veux qu'on me couche / Parmi les Morts des eaux nocturnes abreuvés". Pour l'autre, la mort est la promesse d'une meilleure vie ; la Vierge folle dit à propos d'une Marguerite Gautier à laquelle elle s'identifie : "elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent" » (*ibid.*, p. 133).

<sup>6</sup> Voir G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 147, et le commentaire de Y. Frémy dans son article « Toutes les formes de folie... », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>7</sup> M. Davies parle dans son livre sur la *Saison* de « parodie » du texte évangélique. P. Brunel préfère le terme de « perversion » (éd. d'*Une Saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 261). A. Fongaro (*De la lettre à l'esprit. Pour lire « Illuminations »*, Paris, Champion, 2004, p. 184, n. 9) veut que « vierge folle » n'ait « pas le sens [de] l'Évangile (...) qui n'a rien à voir avec le contexte de "Délires, I", mais [le] sens que lui donne Michelet dans *La Sorcière* (ch. V et VI) » : Fongaro s'appuie sur l'étude de C. Moncel, *Rimbaud et les formes monstrueuses de l'amour*, Riorges, chez l'Auteur, 1980, p. 26. Le texte de Michelet est assurément important, mais la dimension centrale de la polarité entre Époux infernal et Époux divin dans « Délires, I » indique que l'interprétation de Fongaro et Moncel est intenable dans sa radicalité. Voir aussi A. Fongaro, « "Vagabonds" et "Délires, I" », in *Studi francesi*, mai-août 1971, repris dans *De la lettre à l'esprit*, *op. cit.*, pp. 233-240.

2°. Le second sens du titre est un sens historique : au XIX<sup>e</sup> siècle, l'expression de « vierges folles » est un euphémisme pour parler des prostituées. Pensons en particulier à l'essai d'Alphonse Esquiros, *Les Vierges folles*<sup>1</sup>. Déjà, dans « La colère de Samson » (poème écrit en 1839) de Vigny, on lisait : « Il ira dans la ville et là, les vierges folles / Le prendront dans leurs lacs aux premières paroles »<sup>2</sup>. Cette seconde acception de l'expression permet de mieux saisir le double sens d'une formule de la vierge de « Délires, I » : « je suis perdue » (R, 259). Cette phrase superpose au sens religieux le sens courant du mot : *perdue* signifie non seulement damnée mais aussi « fille perdue », qui peut être un synonyme de prostituée.

3°. Si l'on prend l'expression littéralement, « vierge folle » signifie tout simplement une vierge devenue folle : autrement dit, une hystérique, cousine de la communiant de la communiante du poème de 1871 dont nous avons parlé. En effet, la noce de la « Vierge folle » avec l'Époux divin n'a pas eu lieu – « Plus tard, je connaîtrai le divin Époux ! Je suis née soumise à Lui. – L'autre peut me battre maintenant » (R, 259) –, et la frustration sexuelle des vierges est un des facteurs les plus importants de l'étiologie ancienne de l'hystérie : cette idée remonte au moins au Pseudo-Hippocrate<sup>3</sup>. La Vierge folle rimbaldienne a été frustrée de sa nuit de noces par l'Époux infernal qui l'a séduite – c'est-à-dire détournée – avant que son mariage n'ait pu être consommé, pour l'abandonner ensuite<sup>4</sup>. « Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien de ce démon-

<sup>1</sup> A. Esquiros, *Les Vierges folles*, Paris, Delavigne, 1842. – Par ailleurs, Yoshikazu Nakaji remarque que « dans un langage familier, la “vierge folle” désigne aujourd'hui encore une femme légère (...). Chez la Vierge folle, il y a l'aspect d'une “femme folle de son corps”, femme débauchée, bien qu'elle soit “vierge” » (*Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, p. 124).

<sup>2</sup> A. de Vigny, « La colère de Samson » (vers 49-50), in *Les Destinées* (dans *Œuvres poétiques*, éd. J.-P. Saint-Gérard, Paris, GF-Flammarion, 1978, p. 218).

<sup>3</sup> Voir Pseudo-Hippocrate, « L'hystérie chez les vierges », trad. M. B. Fant et M. R. Lefkowitz, passage cité par G. Eghigian, *From Madness to Mental Health. Psychiatric Disorder and Its Treatment in Western Civilization*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers U. P., 2009 – voir *Œuvres complètes d'Hippocrate*, trad. Littré, Paris, Baillière, t. VIII (1853), pp. 466-470.

<sup>4</sup> Ce troisième sens, médical ou pseudo-médical, permet de tracer un parallèle avec une autre vierge devenue folle, le personnage de miss Havisham dans *De grandes espérances* de Dickens (1860). Abandonnée par son futur époux auprès de l'autel, destinée à demeurer à jamais vierge faute de nuit de noce, miss Havisham n'a jamais quitté sa robe de mariée et vit recluse dans sa grande demeure : pour elle, le temps s'est arrêté. Comme Miss Havisham, la vierge rimbaldienne est donc « folle » au sens évangélique aussi bien qu'au sens médical : elle a renoncé à attendre, comme les filles perdues de la parabole de *Matthieu*. « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure », dit l'Époux céleste – Miss Havisham a cessé de « veiller », et quant à l'« heure », elle ne la « sait » au contraire que trop bien puisqu'elle a arrêté toutes les pendules de son manoir à l'heure où l'avait quittée son fiancé : neuf heures moins vingt. Le temps messianique, temps qui, tapi au revers du temps humain, en redouble l'intensité (voir G. Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. J. Revel, Paris, Payot, 2000) a cédé le pas au temps arrêté d'une compulsion de répétition (celle de la litanie sempiternelle : « faisons cette confidence, quitte à la répéter vingt autres fois, – aussi morne, aussi insignifiante ! » : R, 259), stase dans laquelle Freud nous a appris à reconnaître le visage de la (pulsion de) mort. – Au sujet des rapports entre Dickens et Rimbaud sur cette question, voir : R. Lejosne-Guigon, « L'hystérie chez Rimbaud », communication au séminaire de recherche de S. Thornton, « Victorian persistence », Université de Paris VII-Denis Diderot, Institut Charles-V d'études anglophones, 2 mai 2012.

là » (R, 259). Un des leitmotifs de « Délires, I » est la déploration de cet abandon, en particulier à la fin du texte<sup>1</sup> :

Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé.  
Quand tu n'auras plus mes bras sous ton cou, ni mon cœur pour t'y reposer, ni  
cette bouche sur tes yeux. 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. (R, 261)

Ce passage suggère la possibilité que l'Époux infernal ait séduit la Vierge folle pour la libérer du sort qui est celui des femmes dans le monde chrétien. Ce sort est bien celui de l'échec et de la souillure qui closent « Les premières communions » : l'impossibilité de l'amour, l'insistance morbide du symptôme, la tentation du suicide. En ce sens il y aurait *malgré tout* une fonction salvatrice, même paradoxale, de l'Époux infernal. Pourtant une telle possibilité demeure du côté de l'indécidable, précisément parce qu'aucun discours encadrant ne vient avérer ou démentir les fragments d'interprétation donnés par la Vierge folle. Le jeune garçon est-il la voie du salut ? – comme dans *Teorema* de Pasolini (rappelons-nous l'exclamation de « Mauvais sang » : « j'ai connu chaque fils de famille ! »), cette question n'a pas de réponse. Ce qui demeure à la fin de la longue litanie de la Vierge folle, c'est plutôt l'extrême détresse amoureuse – ainsi dans le passage célèbre en référence au roman de Dumas fils : « Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme » (R, 262). Marguerite Gautier, de Dumas fils à *La Traviata* de Verdi, demeure un des exemples les plus emblématiques, au XIX<sup>e</sup> siècle, de « l'enfer des femmes là-bas » :

Je ne vous rappellerai pas, Armand, de quelle façon vous avez récompensé la dernière preuve d'amour que je vous ai donnée, et par quel outrage vous avez chassé de Paris la femme qui, mourante, n'avait pu résister à votre voix quand vous lui demandiez une nuit d'amour, et qui, comme une insensée, a cru, un instant, qu'elle pourrait ressouder le passé et le présent<sup>2</sup>.

Ce drame consistant dans l'impossibilité d'une « soud[ure] » des morceaux de vie (« ressouder le passé et le présent ») est comme le double symétrique du drame de l'hystérique, dont le passé tout au contraire *persiste* (Freud et Breuer : « c'est de *réminiscences* surtout que souffre l'hystérique »<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> P. Brunel a montré que l'« assomption [du] petit ami », dans ce passage, pouvait être une réécriture du livre V des *Métamorphoses* d'Apulée : voir P. Brunel, édition d'*Une saison en enfer* citée, p. 256. On remarquera que Psyché elle aussi devient « folle », comme la vierge de Rimbaud : folle de désir, folle d'amour, folle de l'abandon que lui impose son amant. Elle aussi, comme Ophélie, se jette dans une rivière : « Psyché couchée par terre, pénétrée de la douleur la plus vive et la plus affreuse, le suit des yeux tant qu'elle peut. Si-tôt qu'elle l'a perdu de vue, elle court se précipiter dans un fleuve qui étoit près de-là » (trad. Bastien, 1787).

<sup>2</sup> A. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, ch. XXVI.

<sup>3</sup> « Contrairement à ce que dit l'axiome – *cessante causa, cessat effectus* –, nous pouvons sans doute déduire de ces affirmations que l'incident déterminant continue, des années durant, à agir, et cela non point indirectement à l'aide de chaînons intermédiaires, mais directement en tant que cause déclenchante, tout à fait à la façon d'une souffrance

dans le présent du corps, sous la forme d'une soudure, mais d'une soudure illisible et douloureuse. En ce sens, la Vierge folle anticipe les hystériques de Charcot – qui à leur tour donneront naissance à d'autres hystériques en art, telle cette *Vierge folle* (dite aussi *La Joie de vivre* ou *La Danseuse folle*), sculpture de Rik Wouters (1912)<sup>1</sup> dont la cambrure excessive du dos et l'impression de mouvement désordonné et de force centrifuge qu'elle donne l'apparentent à une hystérique. Cette sculpture est un hommage à Isadora Duncan, dont on sait que certaines des chorégraphies ont été marquées par l'iconographie des hystériques de la Salpêtrière<sup>2</sup>.

Toute une tradition exégétique voit dans la « Vierge folle » d'*Une saison en enfer* une transposition littéraire de Verlaine, et considère le compagnonnage érotique de Rimbaud et Verlaine comme le modèle des tribulations amoureuses dépeintes dans « Délires, I ». Il est en effet difficile d'échapper à cette interprétation<sup>3</sup>. Mais le biographisme facile qui s'y attache n'a pas lieu d'être.

---

morale qui, remémorée, peut encore tardivement, à l'état de conscience claire, provoquer une sécrétion de larmes : c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique » (Freud et Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. A. Berman, Paris, P. U. F., 1956, Communication préliminaire, p. 3). Notons que Janet soulignait déjà une telle dimension de *persistance* au cœur de l'hystérie, et citait ce passage de Breuer et Freud dans le second volume de *L'état mental des hystériques* (t. II, *Les accidents mentaux*, Paris, Rueff, 1894, p. 187).

<sup>1</sup> R. Wouters, *La Vierge folle*, bronze (h. 195, L. 135, l. 120 cm), 1912, Liège, musée en plein air de l'Université de Liège.

<sup>2</sup> Isadora Duncan s'est en outre inspirée de la *Ménade dansant* du Pergamon Museum de Berlin, ce qui trace un rapport entre la danse dionysiaque et l'hystérie (voir S. Vitacca, « La métamorphose de la Bacchante dans l'art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : du mythe antique à la "ménade parisienne" », actes de la sixième séance de L'Atelier du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, S. E. R. D., publication en ligne sur le site de la S.E.R.D. : <https://serd.hypotheses.org/latelier-du-xixe-siecle>). On pense aussi à la série de dessins d'Antoine Bourdelle représentant Isadora Duncan (ensemble de dessins à la plume et à l'encre brune sur papier vélin, 1909, Paris, musée d'Orsay).

<sup>3</sup> Un faisceau d'indices nous orientent en effet vers la piste verlainienne. Voir les travaux anciens énumérés par A. Adam dans son édition, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 962-963 (la position d'A. Adam est tributaire de celle de M. Ruff exprimée dans *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968, p. 175). Voir Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, chapitre « L'entreprise de charité » (rééd. citée), ainsi que S. Bernard dans son édition, *op. cit.*, p. 467. P. Brunel et M. Davies optent pour une position plus nuancée, relativement non psychologique et en tout cas opposée à la recherche de clefs biographiques : M. Davies signale ainsi que la probabilité – forte – pour que la Vierge folle soit liée à Verlaine n'empêche pas d'autres résonances sémantiques du texte (ce qu'elle résume en parlant de « polyvalence » dans son article, « Une saison en enfer », in *Revue des Lettres modernes. Arthur Rimbaud 2*, Paris et Caen, Minard, 1973, p. 27). – Voici quelques-uns des indices textuels les plus probants : outre des allusions biographiques évidentes (comme « j'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre », référence à la fuite des deux amants, début juillet 1872, de Paris à Arras, Bruxelles, puis Londres – voir aussi « les bouges où nous nous enivrions », qui rappelle « Vagabonds » des *Illuminations*), certaines expressions employées par la « Vierge folle » dans son monologue sont marquées comme verlainiennes (celle de « pauvre âme », par exemple). Surtout, on relève nombre de références à des poèmes précis de Verlaine, notamment le passage « à côté de son cher corps endormi, que de nuits j'ai veillé » qui renvoie à la première strophe des « Vers pour être calomnié » de *Jadis et Naguère* (1884), poème qui fut écrit dès janvier 1872 (voir H. Peyre, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975, p. 154, qui cite en particulier le premier vers de ce poème de Verlaine, « Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil ») ; ou encore la phrase « je nous voyais comme deux bons enfants... » qui peut faire référence à la quatrième « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles* (« Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles... »), ou bien encore (c'est la suggestion de M. Davies dans son livre sur la *Saison : Une saison en enfer. Analyse du texte*, Paris et Caen, Minard, 1975, p. 127, n. 22) à la pièce XVII de *La Bonne chanson* (« Sans nous préoccuper de ce que

D'abord parce que l'appellation de « veuve » que se donne la Vierge folle – « Je suis veuve... – j'étais veuve... »<sup>1</sup> –, correspond à la *persona* littéraire de Verlaine, qui intitulera plus tard un de ses textes autobiographiques *Mémoires d'un veuf* (1886)<sup>2</sup>. Ces « mémoires » comportent de plus un chapitre précisément intitulé « L'Hystérique », et dans lequel le sujet verlainien se figure en une sorte d'hystérique hagard(e). Le portrait que Verlaine trace de lui-même dans ce texte semble proprement celui de la « Vierge folle » rimbaldienne. Rimbaud pouvait avoir lu ce court texte, d'abord publié séparément comme poème en prose dans *La Parodie* en 1870<sup>3</sup> :

Il allait par les rues chaudes, les yeux hideusement écarquillés, la bouche ouverte comme par d'effrayantes faims, tandis que ses mains, étreignant le vide et se crispant parfois, simulaient parfois des caresses équivoques. Parmi la buée desséchante de son haleine tout hoquets, se précipitaient des cris rauques qui étaient un nom sempiternel. Les gens regardaient, non sans dégoût, tituber ce personnage suspect, et les filles avaient peur de son intention. Le soleil, frappant en plein ses tempes douloureuses, en avait tiré une sueur blanche, et c'eût été pitié pour un poète, ou pour une femme au cœur exceptionnel passant par là, que de voir avec l'œil que tous n'ont pas cette agonie immonde mystérieusement.

Si la thématique de la détresse amoureuse est un *topos* de la poésie occidentale (dès Sappho ou Tibulle), la particularité de cette page de Verlaine est de figurer le fou ou la folle d'amour non pas en mélancolique mais proprement en hystérique<sup>4</sup>. Nina de Villard, personnalité importante du Chat Noir et du Lapin Agile où Verlaine donnait des lectures, imitait dans ses performances les hystériques de la Salpêtrière, et avait également elle-même des attaques nerveuses : Félicien Champsaur en trace un portrait qui résonne trait pour trait avec celui du chapitre de Verlaine –

---

nous destine / Le Sort, nous marcherons pourtant du même pas, / Et la main dans la main, avec l'âme enfantine // De ceux qui s'aiment sans mélange, n'est-ce pas ? »).

<sup>1</sup> R, 259. P. Brunel, dans son édition (*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 254), remarque que la Vierge folle est bien en effet *deux fois* veuve, l'une de l'époux divin – dont elle a été séparée – et l'autre de l'époux infernal – qu'elle a perdu.

<sup>2</sup> Le titre *Mémoires d'un veuf* apparaît pour la première fois, à l'état de projet, dans une lettre de Verlaine à Lepelletier qu'on suppose dater de décembre 1882. M. Murat – entre autres commentateurs – remarque la parenté proprement stylistique entre le discours de la Vierge folle et la poésie ou la prose de Verlaine : voir *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 447-448 où Murat parle de « pastiche » du « discours féminin de la contrition » et de l'écriture de Verlaine lui-même (y compris de sa correspondance avec Rimbaud). Avant nous, S. Bernard a rapproché « Délires, I » de « L'Hystérique » de Verlaine.

<sup>3</sup> P. Verlaine, « Poèmes en prose » (« L'Hystérique », « Éloge des fleurs artificielles » et « Les Estampes »), in *La Parodie*, 2-9 janvier 1870. Voir la notice de J. Borel in Verlaine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1186. Le texte, que nous citons ici, est à la p. 94 de cette édition.

<sup>4</sup> L'un n'exclut d'ailleurs pas l'autre dans la mesure où hystérie et hypochondrie ont longtemps fait figure d'avatars – l'un féminin, l'autre masculin – de la mélancolie. À propos de la Vierge folle, Y. Frémy parle de « complexion hystérique et mélancolique » (« *Te voilà, c'est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 284). – Sur les rapports entre hystérie et amour chez Rimbaud, voir « *Plates-bandes d'amarantes...* », en particulier l'expression « folle par affection ».

« Elle dansait, marchait, la nuit, avec les mouvements, les gestes caractéristiques de l’hystérie, appelant son amant qui l’avait quittée »<sup>1</sup>.

### I. B. 3. b. Rimbaud, d’un(e) autre à l’autre

– Ma camarade, mendiante, enfant monstre !  
comme ça t’est égal, ces malheureuses et ces  
manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à  
nous avec ta voix impossible, ta voix ! unique  
flatteur de ce vil désespoir.

(Arthur Rimbaud, *Illuminations*)<sup>2</sup>

Dans son article sur « Le statut du féminin dans l’œuvre de Rimbaud », Anne-Emmanuelle Berger parle de « transe identificatoire » pour décrire du rapport entre le poète et la jeune fille dans « Les premières communions »<sup>3</sup>. L’enjeu de l’hystérie est bien celui d’un vécu intensif du corps et

---

<sup>1</sup> F. Champsaur, *Paris le massacre*, Paris, Dentu, 1885, cité par R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2001), trad. par l’auteure, Rennes, P. U. R., 2013, p. 95, n. 35.

<sup>2</sup> A. Rimbaud, *Illuminations*, feuillet 11, « Phrases », R, 298.

<sup>3</sup> A. Berger, « Le statut du féminin dans l’œuvre de Rimbaud », art. cit., p. 50. Sur la question du féminin et du *queer* chez Rimbaud, voir notamment S. Bernard, Introduction aux *Œuvres* de Rimbaud, éd. cit., pp. XXXIV-XXXVI ; A. Berger, *Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l’oralité*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pp. 95 *sqq.* et « Lecture de quelques chants parisiens de Rimbaud », in *Romantisme*, n° 72, juin 1991, pp. 61-73 ; C. Morinet, « Sur l’Époux infernal d’Arthur Rimbaud », dans *Rimbaud multiple*, colloque de Cerisy, éd. A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy, Gourdon et Paris, 1985, pp. 189-196 ; A. Guyaux, « Antique et l’hermaphrodite au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1991, pp. 85-105 ; M. Hanrahan, « Je est une autre : Of Rimbaud and Duras », in *MLN*, vol. CXIII, n° 4, sept. 1998, pp. 915-936 ; C. Minahen, « Gender Ambiguities, Conflicts, and

du langage, qui conduit à une véritable féminisation du sujet lyrique<sup>1</sup>. Le devenir-femme du sujet – Hélène Cixous parle à propos du féminin de « bisexualité en transes »<sup>2</sup> – défait toute représentation au profit d’une épreuve d’intensités, au-delà de toute identité et de toute individualité : non pas représentation, mais épreuve<sup>3</sup>. C’est justement le propre de l’hystérie, en particulier dans ses enjeux au sein de l’écriture, que de faire éclater la structure de la représentation. C’est ce que Cixous appelle « *l’autre bisexualité*, celle dont chaque sujet non enfermé dans le faux théâtre de la représentation phallogocentrique, institue son univers érotique »<sup>4</sup>. C’est donc l’hystérie elle-même qui est défection de la mimésis. Comme le souligne Evelyne Ender,

Concevoir ce phénomène [les effets d’identification entre auteur et personnage dans la scène de la mort d’Emma Bovary] purement en termes de représentation et dire, par exemple, que Flaubert se *représente* en Emma Bovary serait dénier à l’écriture sa force rhétorique, et figer (au nom de la « forme » et de l’« intention ») une performance textuelle par essence dynamique et qu’il faut envisager dans ses intensités spécifiques<sup>5</sup>.

---

Shifts in Rimbaud’s “Mémoire” », in *Dalhousie French Studies*, vol. LXXIX, été 2007, pp. 47-53 et « Je(u d’)équivoque et dysphorie du genre dans *Poésies* de Rimbaud », in *Ps*, 2008, « Hommage à Steve Murphy », pp. 388-403 ; I. Poulain, « L’androgynie d’une langue à l’autre : une politique du sujet. Sur les *Illuminations* d’Arthur Rimbaud et *Orlando* de Virginia Woolf », in *Palimpsestes*, n° 21, 2008, pp. 85-108 ; S. Jagodzinski, « “L’œuvre inouïe” et le “corps merveilleux” : nouveau corps, nouvel amour, nouvelle langue chez Rimbaud », in *Sens public*, 2011-3, publié en ligne (<http://www.sens-public.org/spip.php?article810>), consulté le 3 décembre 2015, non paginé ; C. Planté, « Les poètes et la femme dans les lettres du Voyant », in *Europe*, n° 966, « Rimbaud », oct. 2009, pp. 63-72. Quelques études moins utiles : A. Zorzutti, « Rimbaud et la féminité », in *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Padova*, III, Padoue, 1978, pp. 359-376 ; L. J. Poulosky « Figures féminines dans l’œuvre de Rimbaud » in P. Perron et S. Villani, *Lire Rimbaud*, Toronto, 2000 ; M. Kramer, « Pour une poétique *queer* de Rimbaud », in *Itinéraires. Littérature Textes Culture*, 2011-1, pp. 123-136 et J.-L. Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, Cadeilhan, Zulma, 2000.

<sup>1</sup> Plusieurs études ont mis l’accent sur l’importance de cette féminisation du sujet lyrique chez Rimbaud : je est une autre. Voir notamment A. Berger, « Le statut du féminin... », art. cit., ainsi que « Lecture de quelques chants d’amour parisiens de Rimbaud », art. cit. ; M. Hanrahan, « Je est une autre : Of Rimbaud and Duras », art. cit. ; Y. Frémy, « Je est une autre : “Délires, I” », in « *Te voilà, c’est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer*, op. cit. ; J. E. Jackson, *Souvent dans l’être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001, pp. 168-170 et *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998, ch. consacré à « Délires, I ».

<sup>2</sup> « Cette bisexualité en transes, qui n’annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute, il se trouve qu’à présent, pour des raisons historico-culturelles, c’est la femme qui s’y ouvre et en bénéficie : d’une certaine façon, “la femme est bisexuelle”. L’homme étant dressé à viser la glorieuse monosexualité phallique » (*La jeune née*, op. cit., p. 156).

<sup>3</sup> J.-L. Steinmetz parle à propos des « Premières communions » d’une « étonnante *transpersonnalisation* – un corps féminin physiologiquement ressenti comme tel » (« Les mille et une nuits d’Arthur Rimbaud », art. cit., p. 281) ; c’est un passage qui est « aussi surprenant – ajoute ce critique – que, plus tard, le monologue de Molly Bloom » (*id.*, voir la partie intitulée « La nuit menstruelle », pp. 281-285). Dans la suite du même article, on lit : « (...) Il faudrait à ce propos discuter les remarques de Marc Ascione et de Steve Murphy, encore pris au leurre de la représentation ; car il faut bien considérer que, même si l’on peut trouver ici une sorte de description de l’hystérie, Rimbaud forme cela de l’intérieur, sans document précis, en état de résonance hystérique, c’est-à-dire en produisant, par la propre volonté de son désir, du *symptôme*. Rimbaud *symptomatisé* la poésie française, attise en son sein une histoire, une “hystère” de sainte. Ici une amorce pour Huysmans et sa sainte Lydwine de Schiedam » (pp. 281-282).

<sup>4</sup> H. Cixous, op. cit., p. 155, souligné par l’auteure.

<sup>5</sup> E. Ender, *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, op. cit., p. 136, nous traduisons : « *To conceive of this phenomenon purely in terms of representation and to say, for instance, that Flaubert represents*



Ce vécu non représentatif du corps féminin résonne donc avec d'autres expériences littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle : celle de Flaubert mais aussi, quelques années plus tard, celle de Villiers de l'Isle-Adam, en particulier dans « L'Incomprise »<sup>1</sup>. Cette *identification* est une aliénation, au sens d'un devenir-autre<sup>2</sup> : il n'est plus question de représenter, mais de devenir. Flaubert écrivait dans une lettre célèbre à Louise Colet :

... c'est une délicieuse chose que d'écrire ! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour<sup>3</sup>.

Baudelaire, dans son article consacré à *Madame Bovary*, faisait de l'hystérique le modèle de l'écrivain, et Emma Bovary s'y identifie au poète lui-même : elle est, dit Baudelaire, « le poète hystérique »<sup>4</sup>. Pierre Laforgue a montré<sup>5</sup> comment se développe chez Baudelaire une équation entre lyrisme et hystérie. En 1880, Charles Richet parle d'« hystérie légère » à propos d'Emma Bovary dans son article « Les démoniaques d'aujourd'hui »<sup>6</sup> : or c'est bien cette hystérie qui gagne l'écrivain lui-même, dans la mesure où écrire implique un dessaisissement hystérique, celui dont parlent « Les fous » : « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui »<sup>7</sup>.

---

*himself in Emma Bovary would be to deny to writing its rhetorical force and to tame (in the name of "form" or "intention") a textual performance that is essentially dynamic and must be envisaged for its peculiar intensities ».*

<sup>1</sup> J. Decottignies (*Physiologie et mythologie du féminin*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1989, pp. 13-14) note que chez Villiers, le savoir médical fonctionne non pas comme une « source » mais comme une « collection d'images d'origine fantasmatique » : « Ces rencontres (...) n'attestent chez le conteur d'aucune compétence acquise en neuropathologie. Ce qui frappe, c'est bien plutôt la spontanéité du trait qui, à l'insu peut-être de Villiers, recoupe les détails d'un tableau clinique ». On pourrait dire la même chose des convergences troublantes entre Charcot et Rimbaud.

<sup>2</sup> Sur cette dimension de l'*aliénation*, voir ci-dessus chapitre 4.

<sup>3</sup> G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853, in *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1980), pp. 483-484.

<sup>4</sup> C. Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert » (1857), § IV, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois citée, t. II (1976), p. 83.

<sup>5</sup> Voir P. Laforgue, *Ut pictura poesis*, Lyon, P. U. L., 2000, p. 80 : « Qu'est-ce que le lyrisme, sinon la projection de soi dans un autre – ce qui s'appelle l'hystérie –, un travestissement qui vous dénature et ainsi vous fait accéder à une certaine vérité de parole ? ».

<sup>6</sup> C. Richet, « Les démoniaques d'aujourd'hui », in *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1880, pp. 340-372. Sur l'hystérie d'Emma Bovary, voir aussi M. Micale, « Littérature, médecine, hystérie : le cas de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert », in *L'évolution psychiatrique*, t. LX, Paris, 1995, pp. 901-918.

<sup>7</sup> C. Baudelaire, « Les fous », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 291.

Dans « Ophélie » de Rimbaud<sup>1</sup>, les attributs du féminin – pâleur, translucidité, fragilité – gagnent peu à peu les autres figures du poème, au premier rang desquelles Hamlet<sup>2</sup>. Le personnage masculin apparaît très tard dans le poème, et lorsqu’il apparaît il est comme déjà contaminé par l’effacement qui touchait au départ Ophélie (« pâle Ophélie », noyée qui devient peu à peu paysage<sup>3</sup>) : « C’est qu’un matin d’avril, un beau cavalier pâle, / Un pauvre fou, s’assit muet à tes genoux ! ». Ces deux vers font référence à une scène célèbre de la folie d’Hamlet – *Lady, shall I lie in your lap?* (acte III, scène 2) –, mais elles montrent aussi comment Hamlet lui-même est pris à son tour dans le procès de disparition qui frappe la jeune femme. Trois caractéristiques en effet sont communes à Hamlet et Ophélie dans ce poème. La première est le mutisme, qui est non seulement une image de la mort (comme Freud le montre dans « Le motif du choix des coffrets »<sup>4</sup>), mais également la conséquence de l’aliénation – Hamlet qui « s’assit muet » rappelle Ophélie dont les visions « étranglaient [la] parole » (« Tes grandes visions étranglaient ta parole / – Et l’Infini terrible effara ton œil bleu ! »). Le second trait de la figure féminine qui ici *déteint* littéralement sur Hamlet, est sa pâleur : Ophélie est « blanche » et « pâle » (« Ô, pâle Ophélie ! belle comme la neige ! »), et Hamlet est à son tour « un beau cavalier pâle... ». C’est enfin la folie qui circule de l’un à l’autre figure, Hamlet « pauvre fou » (ce sera chez le jeune Laforgue la définition même du poète : « un pauvre fou qui veille... »<sup>5</sup>) apparaissant comme un double en mineur de l’Ophélie romantique du poème : « Quel rêve, ô pauvre Folle ! ».

<sup>1</sup> Sur ce poème, voir notamment V. Minogue, « Rimbaud’s Ophelia », in *French Studies*, vol. XLIII, n° 4, oct. 1989, pp. 423-436 et P. Rocher, « Rimbaud en sourdine : les *Romances sans paroles* et la présence d’Ophélie », in *Ps*, oct. 2008 (« Hommage à Steve Murphy »), pp. 23-52.

<sup>2</sup> Symétriquement, le sujet lyrique prête à Ophélie son « propre » *œil bleu* : celui des « Poètes de sept ans » (« Et la Mère, fermant le livre du devoir, / S’en allait satisfaite et très fière, sans voir, / Dans les yeux bleus et sous le front plein d’éminences, / L’âme de son enfant livrée aux répugnances ») – voir à ce propos J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, p. 19.

<sup>3</sup> Remarquons que tout ce poème, par un *glissement* figural et lexical qui n’est pas sans rapport avec le glissement faisant dériver le corps à la surface de l’eau, fait de la jeune noyée un nénuphar, et même la fait se confondre avec l’eau dans laquelle elle s’abîme – Rimbaud rejoint ainsi Shakespeare, qui écrivait : « ...like a creature native and indued / Unto that element ». La *muddy death* qui conclut la description de la reine Gertrude (acte 4, scène 7) résonne avec le désir du sujet lyrique de « pourrir dans l’étang », dans la « Comédie de la soif » écrite deux ans plus tard (1872). H. Chataigné, dans un article qui par ailleurs peine à convaincre (« Que faut-il à l’homme ? “Report me and my cause aright” : Comédie de la soif – *The Tragedy of Hamlet* », in *Ps*, n° 12, 1995, pp. 20-28), a montré les liens qui rattachent « Comédie de la soif » à « Ophélie » via la pièce de Shakespeare. Sur Rimbaud-Ophélie, voir J.-L. Steinmetz, « *Ad matutinum* (l’émotion de “mai” 1872) », in M. Eigeldinger (éd.), *Le point vélique*, actes du colloque Rimbaud-Germain Nouveau de 1983, Neuchâtel, À La Baconnière, 1986 (pp. 47-64), p. 54.

<sup>4</sup> S. Freud, « Le motif du choix des coffrets » (*Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913, in *Gesammelte Werke*, t. X), trad. B. Féron dans *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>5</sup> J. Laforgue, « Apothéose », L, I, 356.

« À chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues », écrit Rimbaud dans « Délires, II » (R, 268). La vie du *je* s'ouvre ainsi à une multiplicité et une altérité qui déportent le masculin et le font apparaître comme hanté par de multiples « autres » – ou, selon la formule très proche d'Hélène Cixous, révèlent « l'être à *plusieurs vies* que je suis »<sup>1</sup>. La poésie désigne dès lors la possibilité d'aller à la rencontre de ces vies. D'explorer « ces ailleurs ouverts par des hommes capables d'autres, capables de devenir femme » :

Car il y a eu (...) des ratés dans l'énorme machine qui tourne et répète sa « vérité » depuis des siècles. Il y a eu des poètes pour faire passer à tout prix quelque chose d'hétérogène à la tradition, – des hommes capables de (...) penser la femme qui résisterait à l'écrasement et se constituerait en sujet superbe, égal, « impossible » donc, intenable dans le cadre social réel : cette femme-là, le poète ne l'a pu désirer qu'à briser les codes qui la nient.

### I. B. 3. c. Laforgue et le féminin : « soyons lui, elle et l'autre »

Vous êtes l'autre sexe, et nous sommes les  
petites amies d'enfance (toujours en Psychés  
insaisissables, il est vrai).

(Jules Laforgue, « Salomé », *Moralités  
légendaires*)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *La jeune née*, op. cit., p. 181 (nous soulignons). Les deux citations suivantes se trouvent à la même page.

<sup>2</sup> L, II, 445.

\* Chloroses et noyades : circulations du féminin

La pâleur d'Ophélie gagne donc peu à peu le sujet lyrique. Le Dr Émile Laurent, dans son pamphlet *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, insistait sur l'importance et le charme de ces femmes malades :

Pourtant cette poésie [la poésie des symbolistes et des décadents] a encore ses beautés : la beauté de la mort, les grâces de la maladie. Ophélie et Juliette étaient belles jusque dans la mort. Et ces pâles et anémiques jeunes filles au teint exsangue, aux yeux alanguis, ces chlorotiques fiancées que la puberté décolore et rend si fluettes, ne sont-elles pas belles ? On dirait des lis malades, éclos trop vite sous l'œil trop blanc du matin.

C'est dans cette poésie morbide et cependant quelquefois pleine de grâce, que je voudrais faire une excursion, en quelque sorte médicale, pour y retrouver la trace, ou mieux le reflet de ces stigmates de dégénérescence, dont les aliénistes ont marqué au front notre race névrosée et détraquée<sup>1</sup>.

Cette « pâleur » rapproche jeunes filles chlorotiques et poètes malades<sup>2</sup>. Alfred Fouillée indiquait de son côté que le « tempérament nerveux » était caractérisé par la « blancheur de la peau », le « corps svelte », ainsi qu'une « hypertrophie » de la tête<sup>3</sup> – ce qui correspond précisément au signalement du sujet lyrique laforguien lui-même. Ce dernier est emporté par un devenir-féminin. Pierrot, double du poète, est apparenté aux jeunes filles chlorotiques, dont il partage la blancheur lunaire. Pierrot fonctionne en ce sens comme trait d'union asexué entre le *je* lyrique – supposément masculin, masculin en apparence – et les jeunes filles qui hantent les poèmes. La blancheur de

---

<sup>1</sup> É. Laurent, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine 1897, pp. 3-4.

<sup>2</sup> Sur cette figure du poète phtisique au XIX<sup>e</sup> siècle, et ses enjeux – y compris du côté de la question du masculin et du féminin –, voir notamment C. Lawlor, *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

<sup>3</sup> A. Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, Paris, Alcan, 1895, p. 38. À propos de la jeune fille chlorotique, voir l'article de J. Starobinski, « Sur la chlorose » in *Romantisme*, n° 31, 1981, pp. 113-130. La chlorose est apparentée à la mélancolie, ainsi qu'à l'hystérie et à l'hypochondrie. Sur la chlorose au XIX<sup>e</sup> siècle, voir également A. Corbin, « La chlorose des jeunes filles », in *Histoire de la vie privée*, vol. IV, éd. cit., pp. 525-527.

Pierrot, à la fois maquillage (farine<sup>1</sup> ou « cold-cream » : « C'est sur un cou qui, raide, émerge / D'une fraise empesée *idem*, / Une face imberbe au cold-cream, / Un air d'hydrocéphale asperge », L, II, 81) et condition malade, en fait non seulement un *flegmatique* – catégorie de patients qu'Ambroise Paré décrivait ainsi : « ils ont la face blanche, et quelquefois plombine, et livide »<sup>2</sup> –, mais également le miroir des jeunes filles mélancoliques ou chlorotiques qui fascinent le sujet lyrique. L'adjectif employé par le médecin du XVI<sup>e</sup> siècle, « livide », est intéressant dans la mesure où il peut renvoyer à la fois au blanc et au noir (ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent) : la blancheur est celle de la chlorose, et la noirceur celle de la mélancolie – or Patrick Dandrey ou Jean Starobinski ont rappelé que les deux sont apparentées dans la culture occidentale, la chlorose pouvant constituer un des symptômes de la mélancolie amoureuse. De la même manière que les Pierrots de Laforgue ou l'Hamlet de Rimbaud, beaucoup des hystériques mâles de Charcot se présentent comme gagnés peu à peu – alors même que Charcot tient à insister sur le fait qu'ils n'ont aucun caractère « féminin » *a priori* – par une sorte de féminité chlorotique : ainsi à propos d'un certain Rig..., dont Charcot écrit « Le malade est pâle, anémique, il a peu d'appétit... »<sup>3</sup>. Chez Laforgue, le sujet lyrique et ses doubles s'identifient volontiers non seulement à la jeune fille chlorotique mais à la folle, à l'hystérique, à la suicidée. Et, comme chez Rimbaud, c'est Ophélie qui constitue la figure centrale de cette identification.

Dans « Hamlet ou les suites de la piété filiale », les vers : « Ophélie, Ophélie / Ton beau corps sur l'étang / C'est des bâtons flottants / *À ma vieille folie* » (L, II, 393 ; souligné par Laforgue) indiquent cette identification du sujet poétique avec la jeune fille folle. Plus précisément, ils annoncent une convergence des deux folies – celle d'Hamlet et celle d'Ophélie – au point qu'elles deviennent indiscernables : comme l'Ophélie de Rimbaud devient indiscernable du paysage, la comparaison du corps avec des « bâtons flottants » entraîne littéralement une *dérive* (« flottants ») de la folie de la jeune fille vers celle du sujet lyrique-Hamlet. La presque identité des deux folies est marquée par l'usage étrange de la préposition « à » : « *À* ma vieille folie ». L'identification de la jeune fille à la folie est comme contenue dans les phonèmes mêmes de son prénom (*o-phélie/folie*), ce que souligne le poème en faisant apparaître une troisième forme, paragrammatique, *flottant*. Plus généralement, chez Laforgue, le nom d'Ophélie se trouve au centre

<sup>1</sup> Comme les clowns de *Stéphane Vassiliou* (1881) : « Et celle pour qui vous êtes mort et qui ne le saura jamais ? Où est-elle ? Sans doute elle parade en maillot, sous le gaz cru, aux bravos allumés de tout un cirque, ou, furtivement, derrière un portant, baise le museau enfariné d'un clown » (L, I, 459) ; voir aussi le chapitre XIV (sortie au cirque), en particulier p. 472.

<sup>2</sup> Cité par J. de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 53.

<sup>3</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, *op. cit.*, t. III, p. 259.

d'un réseau de quasi-anagrammes, ou de paragrammes, qui l'inscrivent dans un cercle de folie et de mort. La fatalité sociale semble se marquer dans le signifiant, traçant sous les mots un chemin secret et vertigineux conduisant à la folie et à la mort, comme dans « Stérilités » (*L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, L, II, 104) : « Cautérise et coagule / En virgules / Ses lagunes des cerises / Des félines Ophélie / Orphelines en folie »<sup>1</sup>. L'*o* d'Ophélie, qui devient celui de la *folle*, appelle également l'élément de l'« eau » [o], « ruisseau » (*brook*) de Shakespeare ou étang des *Moralités légendaires*. L'eau fonctionne en quelque sorte comme un opérateur d'assimilation non seulement du sujet au paysage<sup>2</sup>, mais également d'Hamlet à Ophélie, du masculin au féminin.

On retrouve cette circulation entre eau, mort et folie, ainsi que l'identification du sujet lyrique à la suicidée, dans « Dimanches (*Le ciel pleut sans but...*) », seizième poème des *Fleurs de bonne volonté* (L, II, 179-180). Le texte s'ouvre sur la présentation du cadre dominical, comme toujours dominé par la *vacance*<sup>3</sup> (« berges [...] désertes ») et la négativité (« pas un chaland », « sans idylles ») – « Ah ! connu, l'décor ! » ironise plus bas le vers 16. L'incipit, « Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve, / Il pleut, il pleut, bergère ! sur le fleuve », repose sur deux hypotextes, la troisième « Ariette oubliée » de Verlaine (« Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve », rappelle « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville [...] / Il pleure sans raison ») et une célèbre chanson de Fabre d'Églantine (« Il pleut, il pleut, bergère ! [...] »). Au moment où un groupe de jeunes filles surgit dans le poème, tout se passe comme si le sujet lyrique éprouvait littéralement, dans son propre corps, les sensations des pensionnaires : « Passe un pensionnat (ô pauvres chairs !) / Plusieurs ont déjà leurs manchons d'hiver ». La noyade d'une des jeunes filles, qui survient tout d'un coup, semble l'achèvement d'un devenir-eau qui emporte tout le poème. Tel celui de la Tante Lison dans *Une vie*, l'acte de la jeune fille semble, de l'extérieur, parfaitement immotivé, inexplicable. L'épigraphe shakespearienne (« *Have you a daughter ? – I have, my lord. – Let her not walk i' the sun ; conception is a blessing ; but not as your daughter*

<sup>1</sup> Michel Leiris se souvient peut-être de ces mystérieuses circulations laforguiennes lorsqu'il rêve de « ... folioles en folie » (*Bagatelles végétales* [1956], in *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. « L'imaginaire », 1998). Dans « L'hiver qui vient » (L, II, 298), Laforgue écrit : « Allons, allons, et hallali ! (...) / Tous ces rameaux avaient encor leurs feuilles vertes, / Les sous-bois ne sont plus qu'un fumier de feuilles mortes ; / Feuilles, folioles, qu'un bon vent vous emporte... ».

<sup>2</sup> Et plus généralement le sujet laforguien devient volontiers eau : cela relaie ce que P. Reboul appelle le « thème hémophilique » de la poésie de Laforgue, notamment dans les motifs répétés des veines ouvertes et de la noyade du sujet dans son propre sang (voir *Errements littéraires et historiques*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1979, p. 233).

<sup>3</sup> Voir à ce propos C. White, *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture. Time, Politics and Class*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 77-116 (« Dominical Diversions : Laforgue on Sundays »).

*may conceive* ») suggère que la jeune pensionnaire pourrait se jeter à l'eau pour être tombée enceinte, mais rien, dans le poème, ne le dit explicitement :

Une qui n'a ni manchon, ni fourrures,  
Fait, tout en gris, une bien pauvre figure.

Et la voilà qui s'échappe des rangs,  
Et court ? Ô mon Dieu, qu'est-ce qu'il lui prend !

Et elle va se jeter dans le fleuve.  
Pas un batelier, pas un chien Terr' Neuve<sup>1</sup>.

Or le texte ne cherche pas à imposer un sens à cet acte (« Oh qui nous dira le chagrin bien noir / Cause de cet acte *de désespoir* ! »<sup>2</sup>) : il va seulement l'accueillir, le recueillir dans le poème. Ce qui demeure à la fin, dans les derniers vers du texte, est l'irrésistible attraction éprouvée par le je lyrique pour la jeune fille folle : devant l'indifférence cosmique, et sociale (« La pluie continue à mouiller le fleuve / Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve »), le sujet lyrique du poème semble le seul à porter sans fin le deuil de la jeune fille folle. C'est ce qu'indique, dans le quatrain final, le détournement du dernier vers d'« À une passante » de Baudelaire : « Ô toi que j'eusse épousée, je t'assure / Quelle qu'eût été ta folle figure... ».

De même que la matrice énonciative des *Moralités légendaires* est la parole enchanteresse de la Reine de Saba flaubertienne – l'épigraphe du livre, dans sa fonction de seuil, l'indique explicitement : « je sais une foule d'histoires toutes à raconter plus divertissantes les unes que les autres » –, de même la matrice énonciative du recueil des *Complaintes* pourrait être la dernière « chanson » chantée par Ophélie avant de sombrer dans la rivière, telle que nous la décrit la reine à la scène 7 de l'acte IV du *Hamlet* de Shakespeare. Tout se passe comme si chacune des cinquante complaintes de Laforgue était une variation sur cette dernière chanson de la jeune fille folle, chanson brisée par la submersion et la mort. « Voici plus de mille ans que sa douce folie / Murmure sa romance à la brise du soir », écrivait Rimbaud en 1870 (R, 46). À la manière d'Ophélie qui entonne des complaintes avant de mourir, le poète laforguien chante quelques chansons puis s'efface pour laisser la place d'abord à « un fou » puis au silence, dans cette complainte proprement tombale qui est précisément intitulée « Complainte-Épithaphe ». Les « Préludes autobiographiques », dès le seuil du recueil, indexent l'énonciation des *Complaintes* sur celle d'un « cri humain » qui

---

<sup>1</sup> Voir « La petite infanticide » (poème cité) : « Mais son ami Louis ça lui a fait tant de peine / Qu'il s'a du pont des Arts jeté à la Seine / Mais un grand chien terr' neuve / L'a retiré du fleuve » (L, I, 636).

<sup>2</sup> Souligné par Laforgue.

« reste » (ce sont les deux derniers vers de ce poème liminaire : « Maintenant, tu n'as pas cru devoir rester toi ; / Eh bien, un cri humain ! S'il en reste un pour toi ») : il s'agit donc bien d'une parole dernière, d'un temps et d'un chant presque en trop ou en excès, en tout cas en sursis. Les *Complaintes* sont en quelque sorte une dernière chanson, nécessairement interrompue, en l'occurrence avec l'arrivée de la pantomime du Fou et la mort du sujet lyrique-poète. Ophélie, explique la reine Gertrude dans la pièce de Shakespeare, était auprès de la rivière et fredonnait de vieilles romances, des chansons sans âge, et en lambeaux : « Ses vêtements se sont étalés – et l'ont soutenue un moment, nouvelle sirène, – pendant qu'elle chantait des bribes de vieilles chansons (*she chanted snatches of old tunes*), – comme insensible à sa propre détresse »<sup>1</sup>. Ces « bribes » nommeraient bien également la poétique du décousu et du fragmentaire qui est propre aux *Complaintes*, de même que les « vieilles chansons » trouvent un écho dans le goût de Laforgue pour le désuet et la chanson populaire, voire pour la ritournelle ou « scie » (« Complainte du roi de Thulé »)<sup>2</sup> – la locution *old tune*, employée par la reine, étant également en anglais un syntagme figé qui signifie « vieille rengaine ». Ophélie, la jeune fille folle, auteur des *Complaintes*<sup>3</sup> ? En tant que personnage de l'effacement et du retrait, ce serait elle, Ophélie, qui serait alors ce sujet – introuvable et lui-même en voie d'effacement – se tenant derrière chacun des masques (« fœtus de poète », « Pierrot », « pauvre jeune homme », « mounis de Montmartre », « pianos qu'on entend dans les quartiers aisés », « Fou », etc.) que les *Complaintes* tendent au lecteur. Quoi qu'il en soit, le portrait d'Ophélie en hystérique tracé par un médecin de l'époque correspond bien au signalement du poète laforguien : John Connolly, psychiatre victorien et admirateur de Shakespeare, écrivait dans sa *Study of Hamlet* que tous les jours il voyait dans les asiles des figures d'Ophélie : « Même jeune âge, même beauté effacée, même habit fantasque et *complainte interrompue* »<sup>4</sup>. C'est aussi une définition de la poétique de Laforgue : une vieille chanson interrompue. Depuis les vêtements « fantasques » à la Arlequin jusqu'à l'« effacement » chlorotique, et la « complainte » avec sa suspension finale, le poète des *Complaintes* semble bien ici partager sa silhouette avec les modernes Ophélie des hôpitaux. Il n'est pas jusqu'au détail des fleurs ornant les cheveux (*Hamlet*, IV, 7 : « Au bord du ruisseau croît un saule – qui mire ses feuilles

<sup>1</sup> Il s'agit ici, comme également plus bas, de la traduction de François-Victor Hugo.

<sup>2</sup> Sur la « scie » et son importance chez Laforgue comme répétition du même, voir ci-dessus ch. 1 et 5.

<sup>3</sup> Pierre Brunel formule une hypothèse similaire à propos des « espèces de romances » de 1872 de Rimbaud, qui auraient en quelque sorte Ophélie pour « auteur » : voir *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, p. 115.

<sup>4</sup> Cité in E. Showalter, *The Female Malady*, *op. cit.*, p. 90, nous traduisons. – L'identification des hystériques à la figure d'Ophélie est fréquente, implicitement ou explicitement, dans la littérature médicale de l'époque.



grises dans la glace du courant. – Avec ce feuillage elle avait fait une fantasque guirlande, – de renoncules, d’orties, de marguerites et de ces longues fleurs pourpres... »), qui ne se retrouve à la fois dans l’iconographie ophélienne du XIX<sup>e</sup> siècle – et dans le poème de Rimbaud : « Et le Poète dit qu’aux rayons des étoiles / Tu viens chercher, la nuit, *les fleurs que tu cueillis* » –, et dans nombre de descriptions médicales d’hystériques, notamment de « Co... », patiente de la Salpêtrière dont Charcot écrit : « *Une fleur dans les cheveux*, des frisures bizarres, un vieux morceau de miroir, placé sur la planchette du lit... »<sup>1</sup>, ou de deux jeunes hystériques anonymes : « les rubans et les fleurs dont elles sont ornées »<sup>2</sup>.

\* Masculin mascarade : l’hystérie et le neutre

L’hystérie opère dans ces textes un brouillage du masculin et du féminin. Or chez Laforgue, le genre étant perçu d’abord comme une *institution* sociale et symbolique, il est avant tout, comme toute institution, risible. Et le meilleur moyen de démystifier de cette institution qu’est la masculinité est de la surjouer pour en exhiber la facticité. Laforgue écrit ainsi à son amie Sabine Mültzer en 1882<sup>3</sup> : « Maintenant, redevenons homme de lettres, citoyen français, majeur, vacciné... ». Quelques années plus tard, dans la neuvième « Locution des Pierrots » (*L’Imitation de Notre-Dame la Lune*), le personnage de poète-amant raté qu’est Pierrot annonce à la « houri » qui lui demande « au fond : va, reste » :

Mais je te dirai ce que c’est,  
Et pourquoi je pars, foi d’honnête  
Poète  
Français.

<sup>1</sup> J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, op. cit., t. I, p. 335.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. III, p. 45.

<sup>3</sup> J. Laforgue, lettre à Mme Mültzer, février 1882, L, I, 764.

Ici c'est la métrique et la typographie elles-mêmes qui construisent la théâtralité par laquelle le sujet lyrique met en scène, et à distance, son identité – « Poète » et « Français » se trouvant pompeusement mis en exergue par le mètre court, saturant le vers et se trouvant affublés d'une majuscule due à leur place en tête de vers. Ainsi, se présentant lui-même comme poète « français », « homme de lettres », figure du « majeur » aux deux sens du terme – Deleuze parle de « la constante ou l'étalon de la majorité », « homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque »<sup>1</sup> – le sujet laforguien déconstruit en même temps une telle identité. Il en montre la dimension contrefaite et postiche. Contrefaite, mais qui produit aussi des effets très sûrs de domination, comme le souligne M. Angenot dans la citation donnée plus haut à propos du « Français, adulte, mâle, lettré... ». Cette déconstruction passe chez Laforgue par une reprise outrée du discours de l'autre. Surjouer le jeu de l'Autre, jouer le jeu de la loi mais sous une forme caricaturale, porter le masque du majeur pour mettre en avant sa dimension de simple masque : ce sont là des traits fondamentaux de l'humour laforguien. Ce dernier fonctionne donc sur le mode d'une *répétition* de la loi : à la limite, cette *seule* répétition suffit à produire l'effet de dérision corrosive. Un tel humour rappelle Robert Walser, Kafka ou Beckett : c'est un humour presque imperceptible – imperceptible puisque précisément il semble *épouser* la loi qu'il répète – et pourtant littéralement anarchiste, en ce qu'il ne laisse intacte aucune « institution » d'aucune sorte. L'humour laforguien consiste en une répétition subversive, qui correspond à la définition deleuzienne de l'humour : parfois, écrit le philosophe,

La loi est d'autant mieux renversée qu'on (...) s'y soumet avec une minutie trop parfaite ; c'est à force d'épouser la loi qu'une âme faussement soumise arrive à la tourner, et à goûter aux plaisirs qu'elle était censée défendre<sup>2</sup>.

On pourrait en effet parler, toujours en reprenant les mots de Deleuze, de « dérision par soumission »<sup>3</sup> chez Laforgue – dont les piêtres amants des *Fleurs de bonne volonté* constituent en ce sens les ancêtres du Jakob de *L'Institut Benjamenta* de Robert Walser<sup>4</sup>.

Comme le rappelle Elsa Dorlin,

La norme dominante de la masculinité est difficilement saisissable (...) dans la mesure où elle s'est constituée comme la forme même du Sujet. Dépouillé de toutes ses déterminations de genre, de couleur ou de classe, le Sujet s'apparente à une identité formelle qui se pose comme universelle, neutre, et dont

<sup>1</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, Paris, Minuit, 1980, p. 133.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P. U. F., 1968, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.* Sur ce rapport paradoxal à la loi chez Laforgue, voir les remarques importantes de P. Marty, « Poétique du dimanche », in *Lieux littéraires/La Revue*, n° 1, Montpellier, juin 2000 (pp. 31-71), p. 45.

<sup>4</sup> R. Walser, *Jakob von Gunten : Ein Tagebuch* (1909), trad. M. Robert : *L'Institut Benjamenta*, Paris, Gallimard, 1960.

l'expression la plus fidèle est certainement donnée par la grammaire, en tout cas en ce qui concerne la langue française<sup>1</sup>.

On pense à la célèbre formule de Luce Irigaray, « toute théorie du “sujet” a toujours été appropriée au “masculin” »<sup>2</sup>. Le passage épistolaire de Laforgue que nous avons cité non seulement déconstruit – en l'exposant et en le répétant – l'artefact idéologique d'un tel sujet « neutre », mais il présente perfidement la masculinité comme étant un effet et non une cause : en effet, l'idée de « *redev[en]ir* (...) majeur » sous-entend – de manière humoristique, mais puissamment corrosive – que la masculinité n'est pas affaire d'essence mais d'identification spéculaire<sup>3</sup>. Pire : elle apparaît comme une identité factice, postiche, dont l'on pourrait se vêtir et se dévêtir. Le genre serait en somme un déguisement, une sorte de costume à revêtir en société. Et cette *identification* au masculin est mise en scène comme l'assomption d'une identité particulièrement rigide, telle une panoplie dont le faux-col serait trop amidonné. Or c'est toujours une telle rigidité – Bergson nous l'a appris – qui provoque le rire : aussi la nature dérisoire de la masculinité peut-elle dès lors devenir un objet proprement comique. Comique serait à prendre ici premièrement au sens qui renvoie à la « comédie ». La masculinité apparaît en ce sens comme théâtralité suspecte, ou *mascarade*, pour reprendre la notion que Judith Butler élabore à partir de la psychanalyste Joan Riviere. La masculinité n'est pas une essence mais un travestissement, et une performance<sup>4</sup>, et pour Laforgue cette performance prête avant tout à rire. En tant que farce quotidienne – la vie, écrira Rimbaud dans *Une saison* « est la farce à mener par tous », et Laforgue a consacré un poème (la « Complainte des journées », qui ne figure pas dans le recueil des *Complaintes*) à la mise en scène d'un personnage *jouant* la comédie sociale –, cette comédie rappelle en effet que le genre, en tant qu'institution, est un petit théâtre mesquin, plus ou moins sinistre et plus ou moins risible. La « Complainte des bons ménages » (L, I, 583) exhibe le couple hétérosexuel bourgeois *comme* sujet

---

<sup>1</sup> E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 100. Voir à ce propos E. Varikas, *Penser le sexe et le genre*, Paris, P. U. F., 2006.

<sup>2</sup> L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1975, p. 165.

<sup>3</sup> Voir à ce propos ces lignes de J. Butler : « La chanson d'Aretha Franklin “(You Make Me Feel Like) A Natural Woman”, dont le texte original a été écrit par Carole King, conteste (...) le processus de naturalisation du genre. “Naturellement femme” est une expression qui laisse entendre que la “naturalité” ne s'accomplit que dans l'analogie et la métaphore. Autrement dit, “Avec toi, je me sens naturelle-ment femme” et, sans “toi”, une base dénaturalisée serait révélée » (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, ch. 1, n. 34, New York et Londres, Routledge, 1990 et 2000, p. 199 ; trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005, n. 38 p. 92 pour la traduction donnée ici).

<sup>4</sup> Sur la dimension théâtrale du genre-gender, voir l'étude d'A.-E. Berger, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013. Sur la masculinité comme performance, voir également M.-H. Bourcier, *Queerzones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, p. 168. Sur « essence » et « travestissement », voir J. Butler, *Gender Trouble*, rééd. 2000 citée, pp. 135-137 et M.-H. Bourcier, *Queerzones*, *op. cit.*, pp. 165-166.

de comédie, ou de mauvais vaudeville – et en effet, ainsi que le souligne J. Butler commentant Monique Wittig,

... l'hétérosexualité offre des positions sexuelles normatives qui sont intrinsèquement impossibles à incarner, et l'échec répété à s'identifier pleinement et sans incohérence à ces positions révèle que *l'hétérosexualité n'est pas seulement une loi obligatoire mais également une comédie inévitable*<sup>1</sup>.

Ce qui intéresse Laforgue, c'est le moment où l'institution rate, se délite : apparaît pour ce qu'elle est – une piètre comédie. Butler appelle ce moment celui de l'« échec comique » (*comedic failure*)<sup>2</sup>.

Cependant, si la mascarade est et n'est pas l'essence, comment la décrire ? Tel est le paradoxe de la mascarade qu'en un sens elle (ne) masque *rien*, car elle masque *le rien* du genre. Les masques ne masquent jamais que d'autres masques, et ainsi à l'infini – comme chez Nietzsche lu par Pierre Klossowski<sup>3</sup>. Chez Nietzsche, le nom de cette mascarade est : « parodie ». Toute imitation imite une autre imitation. Et de même Butler dit que « Le gay ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel-le *non pas* ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie »<sup>4</sup>. Qu'y a-t-il « sous » ou « derrière » les vêtements du « Poète / Français » ou du « majeur, homme de lettres, vacciné, etc. » ? *Rien*, et la poésie est l'exposition de ce rien-là, de cette nudité. Masque de masques, comme le souligne J. Butler, masques dissimulant d'autres masques qui masquent un néant :

Le terme [de mascarade] est éloquent : si l'« être », la spécification ontologique du Phallus, relève de la mascarade, alors tout être pourrait, semble-t-il, se laisser réduire à une forme de paraître, l'apparence de l'être, avec pour conséquence de réduire toute l'ontologie de genre à un jeu sur les apparences<sup>5</sup>.

Le « genre », masculin et féminin, est en ce sens – pour reprendre une expression de Jean-Pierre Richard à propos de la texture de l'être chez Verlaine – « un néant abusivement paré de tous les attributs de l'être »<sup>6</sup>. La mascarade signifie que l'être et le néant sont identiques – de même que

---

<sup>1</sup> J. Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 155, trad. citée, p. 239 (traduction modifiée ; nous soulignons).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 59, trad. citée, p. 130.

<sup>3</sup> P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, rééd. augmentée 1977 et *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, rééd. « Tél », pp. 203-212 (voir pp. 203-204 sur la ronde des rôles, pp. 204-205 sur le rapport entre la mort de Dieu et l'impossibilité de l'identité à soi du sujet, pp. 206-208 sur le polythéisme comme triomphe du fantasme et insurrection des images, et pp. 211-212 sur le rapport au rire et à la parodie).

<sup>4</sup> J. Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 41, trad. citée, p. 107.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 60, trad. citée, p. 131. D'un autre côté, « parler de mascarade sous-entend qu'il y a un "être" ou une spécification ontologique de la féminité [dans la théorie de Joan Riviere] qui précède la mascarade, un désir ou un besoin féminin masqué mais susceptible d'être dévoilé, qui pourrait même annoncer une possible perturbation et déstabilisation de l'économie phallogocentrique de la signification ». L'idée de « mascarade » est donc essentiellement *ambiguë*, autorisant simultanément des interprétations contradictoires devant pourtant être tenues ensemble.

<sup>6</sup> J.-P. Richard, « Fadeur de Verlaine », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

chez Joan Riviere, il n’y a pas de « féminité qui *précède* le masque et la mimique »<sup>1</sup> : il n’y a pas d’essence, pas d’identité, l’« original » prétendu est une usurpation – et ainsi, « [imitant] le mythe même de l’originalité », on « déstabilis[e] la signification de l’original »<sup>2</sup>. Le genre est un certain néant ; et dans le geste d’exhiber cette nudité, ce néant, la poésie est un geste *immédiatement* politique. La mascarade comme *parodie* consistera ainsi chez Laforgue en une feinte reprise à son compte de la comédie sociale, ainsi qu’on l’a vu plus haut à propos de l’humour comme répétition. Butler parle de son côté de « répétition subversive »<sup>3</sup>, écrivant que « toute déformation ou toute répétition parodique montr[ent] combien l’effet fantasmatique de l’identité durable est une construction politiquement vulnérable »<sup>4</sup>. C’est que « la répétition parodique de l’“original” (...) révèle que l’original n’est rien d’autre qu’une parodie de l’*idée* de nature et d’original »<sup>5</sup>. C’est un humour, mais un humour grinçant, *jaune* pour reprendre l’adjectif de Corbière : et il semble que l’esthétique de la « dissonance » chez Laforgue, si souvent étudiée, gagnerait à être replacée dans ce contexte de l’humour comme répétition subversive-corrosive de la loi. Car qu’est-ce, au fond, que la dissonance, sinon la non-naturalité comme absence de nature, caractère *introuvable* du naturel, de l’original ?

Comment est-il alors possible de montrer le fossé séparant le fantasmatique du réel et révélant que le réel est fantasmatique ? Cela rend-il possible une répétition qui ne soit pas entièrement contrainte par l’injonction à reconsolider les identités naturalisées ? Dans la mesure où les surfaces corporelles sont accomplies *en tant que* nature, elles peuvent donner lieu à *une performance dissonante*<sup>6</sup> et dénaturalisée qui révèle le statut précisément performatif du naturel<sup>7</sup>.

Chez Laforgue, cette absence d’origine, sorte de *natura abscondita* – pour parodier une célèbre notion janséniste – laisse, dans son vide, la possibilité pour la poésie de se déployer en un formidable jeu de miroirs, reflets infinis d’apparences scintillantes et sans attache ultime. J. Butler souligne que la déconstruction lacanienne de la « comédie homosexuelle » a pour conséquence

<sup>1</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 67, trad. pp. 140-141, nous soulignons.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 176, trad. p. 262.

<sup>3</sup> « *Subversive repetition* » : *ibid.*, p. 42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 179, trad. p. 265.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41, trad. p. 107. Sur la répétition, voir aussi la page précédente : « Si l’on peut, à la suite de Jacqueline Rose, mettre au jour la structure fantasmatique de toute “identification”, alors on doit pouvoir faire fonctionner une identification de sorte à rendre visible une telle structure. S’il n’y a pas moyen de répudier complètement une sexualité culturellement construite, reste la question de savoir comment reconnaître la construction et comment faire pour “réaliser” la construction dans laquelle on se trouve invariablement pris-e. *Existe-t-il des modes répétitifs qui ne consistent pas purement et simplement en une imitation, une reproduction, et qui ne reviennent donc pas à consolider la loi ?* » (p. 41, trad. p. 106). Sur la dimension théâtrale de la « comédie du genre » (Butler), voir à nouveau A.-E. Berger, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Nous soulignons (R. L.-G.).

<sup>7</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 186, trad. p. 272.

ultime « une réduction de *toute ontologie de genre* » à un « jeu d'apparences »<sup>1</sup>. Le « jeu d'apparences » est le cœur même de la poétique de Laforgue, qui explore la dissonance en raison du caractère introuvable de toute voix « naturelle » : raison pour laquelle le poète pouvait définir lui-même son écriture comme « poudre aux yeux » (L, III, 153). Le sujet lyrique ne peut trouver « *sa* » voix autrement que comme répétition diffractée de toutes les autres voix : chant hors ton ou sur tous les tons. La dissonance est donc un autre nom de l'artifice, de l'artificialité : ne pas « chanter juste » est déjà en tant que tel un geste politique.

Une première voie est donc celle de l'humour et de la dissonance, qui ont en commun une certaine modalité de la *répétition* : devant la navrante parade quotidienne du genre, produire une parade plus outrée encore, jusqu'au grotesque, jusqu'au grincement. Mais il existe une seconde voie : face aux appareils, aux habitus, aux codes compassés, face à toute la comédie sociale, le travail lyrique consistera au contraire pour le poète en un retrait, un creusement, un évitement comme évidemment. C'est un travail négatif, travail de déprise par rapport aux identités de toutes sortes, et d'abord aux identités de genre. « Brouillez les (...) sexes », enjoint Lord Pierrot dans sa « Complainte » (L, I, 584, vers 10), tant *homme* et *femme* sont avant tout des obstacles sur le chemin de l'expérience lyrique, dans la mesure où cette dernière est épreuve du neutre. Non plus le faux neutre qu'est le *neutre-masculin* du Majeur, mais au contraire le résultat d'un *travail* de neutralisation. Neutre signifie ainsi indéterminé, cet indéterminé que nomme par exemple la « Complainte du fœtus de poète » : « En avant ! / Dodo sur le lait caillé des bons nuages »<sup>2</sup>. Aussi peut-on considérer que la Salomé des *Moralités légendaires*, avec sa voix « sans timbre et sans sexe » (L, II, 443<sup>3</sup>), est l'un des modèles du sujet lyrique laforguien. Ce dernier parle en effet, lui aussi, d'une « voix sans timbre » (« Pierrots »), se fait sujet « atone » (« Locutions des Pierrots »), « enfant » (« La chanson du petit hypertrophique »), et même « fœtus » (« de poète »). Une telle involution n'est pas réductible à on ne sait quelle régression psychanalytique – cette dimension est présente bien sûr, mais elle a parfois trop obnubilé la critique laforguienne –, elle correspond plutôt à une tension vers un lyrisme blanc et atonal<sup>4</sup>. Défaisant les masques de la représentation sociale et sexuelle, le poème n'a de cesse de se placer au-delà, ou plutôt en-deçà, du masculin et du féminin.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 60, nous traduisons.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Complainte du fœtus de poète » (L, I, 564, v. 15-16).

<sup>3</sup> Voir aussi la « poitrine sans sexe » de Ruth dans « Le Miracle des roses » (L, II, 407).

<sup>4</sup> Pour une lecture proprement poétique de l'idée d'involution chez Laforgue, voir H. Scepti, « Jules Laforgue et l'innocence de l'art », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 97-109.

Le poète doit devenir un « homme » sans qualités, c'est-à-dire précisément autre chose qu'un « homme ». « Le rapport du masculin au Propre, écrit Hélène Cixous, est plus étroit et plus rigoureux que celui de la féminité » ; aussi l'homme est-il « plus directement menacé dans son être que la femme par le non-propre »<sup>1</sup> : en ce sens, le travail de dépossession lyrique sera avant tout une lutte contre le masculin.

Tout se passe comme si Laforgue reprenait l'idée keatsienne d'une activité lyrique négative – le poète étant selon Keats un homme sans qualité, qui n'a ni ne *sait* rien<sup>2</sup> – mais en recentrant ce travail négatif du côté d'une déprise par rapport à la voix *masculine*. Il s'agit d'effacer en soi toute « qualité », toute « positivité » qui rappellerait ce faux neutre qu'est le sujet mâle, majeur, occidental, etc. – « *homme* de lettres, citoyen français, majeur... ». C'est ainsi que Laforgue écrit à sa sœur Marie, dans une lettre du 14 mai 1883 : « Je trouve stupide de *faire la grosse voix* et de jouer de l'éloquence » (L, I, 821, nous soulignons). Le choix du verbe « faire » couplé à celui de « jouer » contribue à une démythification de la voix majeure comme performance théâtrale outrée : le jeune poète pense à la voix du poète comme prophète, guide ou tout simplement comme orateur (« éloquence »). La poésie trouve ici, en creux, un programme de travail : le poème en tant que travail sur la langue s'efforcera de défaire l'éloquence – on l'a vu, par un autre biais, au chapitre 1 – au profit d'une parole autre, et d'un excentrement de ce sujet supposé masculin du discours lyrique.

La « Complainte des bons ménages » (L, I, 583) constitue un exemple intéressant de ce travail sur l'identité de la voix et du sujet. Comme on l'a vu, le poème présente l'institution du couple hétérosexuel du titre comme une simple – et sinistre – comédie, et le « bon ménage », sujet traditionnel du vaudeville, y apparaît précisément comme n'étant rien au-delà, et rien de plus, qu'un inepte sujet de théâtre de boulevard. Mais le texte n'en reste pas là : il orchestre une perturbation des identités dans laquelle le sujet lyrique se (dé)place dans une position en quelque sorte trans-genre, hystérique au sens propre, occupant successivement et simultanément les places du masculin, du féminin et d'un hypothétique « autre/Autre », case supplémentaire ou *différence* irréductible à la structure duelle et finissant par la faire éclater :

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *La jeune née*, op. cit., p. 160.

<sup>2</sup> J. Keats, lettre à George et Tom Keats, décembre 1817 : « it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason (...) ». Voir la trad. de R. Davreu (Keats, *Lettres à Fanny et autres correspondances*, Paris, Belin, 2010, p. 96) : « J'ai été frappé tout d'un coup de la qualité essentielle à la formation d'un Homme d'Art accompli particulièrement en Littérature et que Shakespeare possédait à un degré si énorme – je veux dire la *Capacité Négative*, je veux dire celle de demeurer au sein des incertitudes, des Mystères, des doutes, sans s'acharner à chercher le fait et la raison (...) ».

Eh bien, ménage au vent ! *Soyons Lui, Elle et l'Autre*.  
Et puis, n'insistons pas.<sup>1</sup>

Le « ménage » à trois difficile entre la femme, le poète et l'Art – thème premier de cette complainte comme de nombreuses autres – se mue dans la dernière strophe en une traversée des identités sexuelles dont l'épreuve aboutit sinon à leur dépassement du moins (plus modestement) à leur mise en suspens : « N'insistons pas ».

Pierrot, principal double du sujet lyrique, est lui-même une figure androgyne. C'est ce qu'a montré notamment Jean de Palacio qui souligne chez le Pierrot décadent une dimension féminine toujours latente et parfois – quoique rarement – actualisée explicitement<sup>2</sup>. La place de Pierrot, et du sujet lyrique, dans le jeu de l'amour est toujours une place excentrée, introduisant un jeu et une perturbation. Laforgue écrit des Pierrots qu'« Ils ont toujours l'air d'être un tiers » (« Pierrots, III », L, II, 84). Il s'agit là d'une référence au motif du *terzo incomodo*, à la faveur du détournement de l'expression figée « être en trop » (« En tête à tête avec la femme / Ils ont toujours l'air d'être un tiers »), mais en même temps cette apparition du mot « tiers » souligne à quel point les Pierrots sont toujours l'*autre* du couple ou du binaire : ils sont l'autre de la polarité, toujours déplacés et sans lieu assignable. Pierre Reboul disait du monde de Laforgue que « de cet univers-là, l'Homme est absent : il n'y a que Pierrot et la Femme »<sup>3</sup>. Le sujet lyrique-Pierrot n'est ni homme ni femme.

Le *je* de la « Complainte des bons ménages » – « solitaire Hermaphrodite », tel le sujet lyrique de la « Complainte du Temps et de sa commère l'Espace » (L, I, 608, v. 35) – est donc en tension vers une androgynie, une neutralisation du féminin et du masculin. Cette neutralisation est une mise au neutre en même temps qu'une mise hors d'état de nuire. Le lyrisme ne peut pas être séparé de sa propre neutralisation : le lyrisme est tension vers un degré zéro du lyrisme<sup>4</sup>, « écriture blanche » avant la lettre – Barthes, dans le célèbre article sur « l'écriture blanche » du *Degré zéro de l'écriture*, parlait d'écriture « neutre, incolore ». C'est la quête d'une *innocence* qui n'ait plus rien d'*inoffensif*, mais fonctionne comme mise en travail violemment subversive de la voix sexuée.

<sup>1</sup> « Complainte des bons ménages » (L, I, 583, vv. 15-16), nous soulignons. Ce sont les deux derniers vers du poème.

<sup>2</sup> J. de Palacio, *Pierrot fin de siècle*, *op. cit.*, pp. 51-77 (chapitre I, 2, « Pierrot – Dandy »), sur les rapports entre dandysme, féminité et androgynie (en particulier pp. 66 *sqq.*) et 213 *sqq.* (sur l'hermaphrodite décadent et Pierrot-Satan). J. de Palacio cite un texte où la dimension proprement féminine de Pierrot est thématifiée de manière plus explicite : *Pierrot à Stamboul* d'Hennique., s. d. (années 1880).

<sup>3</sup> P. Reboul, « L'univers poétique de Laforgue dans *Les Complaintes* », in *Mercure de France*, n° 1090, Paris, 1<sup>er</sup> juin 1954, repris in *Errements littéraires et historiques*, *op. cit.* (pp. 225-241), p. 234.

<sup>4</sup> Sur les rapports entre le neutre, l'idée de degré zéro, le médium et l'effacement du genre (au sens de *gender*), nous renvoyons ici à un article d'Ana Lovatt consacré à l'artiste minimaliste américaine Agnes Martin : « In Pursuit of the Neutral : Agnes Martin's Shimmering Line », in F. Morris et T. Bell (éds.), *Agnes Martin*, catalogue d'exposition, Londres, Tate, 2015, pp. 98-106.



Dans une lettre à Charles Henry de 1882, Laforgue écrit : « Vous savez qu'il y a trois sexes : l'homme, la femme, l'Anglaise »<sup>1</sup>. Au-delà de la boutade, l'épistolier trace ici avec « l'Anglaise » un certain idéal, celui de l'androgynie comme neutre, *ne uter* (aucun des deux) c'est-à-dire celui-celle qui n'est ni l'un ni l'autre (« Elle n'a pas pour moi d'organes sexuels, devait écrire Laforgue, je n'y songe pas » : L, III, 961). On pense ici au portrait de Leah Lee que donnera Laforgue quelques années plus tard : il aime par exemple le fait qu'elle porte le cheveu court, comme c'était alors la mode chez certaines jeunes londoniennes<sup>2</sup>. En somme l'Anglaise *n'est pas une femme*, mais plutôt la possibilité d'un dépassement de l'homme et de la femme, l'utopie d'une mise en suspens des catégories sexuelles. Cette possibilité rapproche le passage de Laforgue de la célèbre formule de Monique Wittig, « la lesbienne n'est pas une femme »<sup>3</sup> : elle ne l'est pas dans la mesure où « la femme » est une construction sociale à laquelle la lesbienne, dans la mesure où elle opère une mise en crise de l'ordre hétérosexuel aliéné, tente d'apporter un antidote. L'Anglaise rêvée de Laforgue, le sujet lyrique en tension vers le neutre ou le féminin, la lesbienne, la jeune fille chlorotique... seraient alors chacun(e) à leur manière une sorte de troisième genre<sup>4</sup>, en mesure de défaire ou du moins de mettre à mal l'économie signifiante centrée autour du Sujet masculin.

Le poème devient ainsi le lieu d'une mise en travail des oppositions binaires qui traversent les corps et les individus, ce travail déplaçant de telles oppositions au profit d'un *autre* insituable. On songe à la formule de « Solde » de Rimbaud : « hors (...) de tout monde, *de tout sexe* » (R, 293). Le sujet laforguien veut occuper toutes les places en même temps, comme Dora dans le compte rendu de Freud, *Fragment d'une analyse d'hystérie*<sup>5</sup>. Il est pris dans un mouvement où les identités se défont, et où l'identité sexuelle, en particulier, vacille. Le « Soyons lui, elle et l'Autre » de Laforgue serait en ce sens le pendant hystérique des traversées d'identités schizophréniques de Nijinski : « *Je suis l'époux et l'épouse en une seule personne*, j'aime ma femme, j'aime mon

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Charles Henry, 5 août 1882, L, I, 794.

<sup>2</sup> Dans la lettre à Marie du 15 avril 1887, Jules Laforgue écrit : « Ma femme vous fait ses salutations (...) Elle est très drôle avec ses cheveux coupés presque ras » (L, II, 923) ; J.-L. Debaue indique en note que dans la Londres de l'époque, les cheveux très courts n'étaient portés que par quelques comédiennes et intellectuelles.

<sup>3</sup> M. Wittig, « *Lesbians are not women* » (« The Straight Mind », in *The Straight Mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992 [pp. 21-32], p. 32).

<sup>4</sup> Y. Leclerc parle de l'Anglaise laforguienne comme d'un « troisième sexe » (« "X en soi ?" Laforgue et l'identité », in *Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989, pp. 29-38). Sur cette caractérisation des femmes anglaises chez notre poète, voir C. White, « Laforgue, Beauvoir and the Second Sex », art. cit., p. 123, n. 15.

<sup>5</sup> S. Freud, *Le cas Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, janvier 1901 (« Rêve et hystérie »), publ. 1905, trad. M. Bonaparte in *Cinq psychanalyses*, Paris, 1935.

mari »<sup>1</sup>. Laforgue retrouve ainsi la force de *déplacement* qui est selon Hélène Cixous au fondement de l'hystérie :

Il y a aussi chez l'hystérique le fait qu'elle n'est pas *plaçable*, qu'elle n'a pas de place, qu'elle n'a pas lieu. Nécessairement, c'est un élément qui dérange tous les lieux, les installations, ça secoue tous ceux qui veulent s'installer, qui veulent installer quelque chose qui va fonctionner, se répéter<sup>2</sup>.

L'hystérie, la multiplication des masques, les devenirs-jeunes filles, la pulvérisation du couple (« ménage au vent ! ») et la mise à mal de la masculinité placent le sujet laforguien dans une position en quelque sorte *transgenre*, qu'on pourrait appeler après Luce Irigaray « féminine », à condition de comprendre le « féminin », avec l'auteur de *Ce sexe qui n'en est pas un*, non pas comme l'autre du masculin mais comme l'autre de la *dualité* du masculin et du féminin, l'autre du binaire. L. Irigaray montre comment la femme, occupant la fonction de l'irreprésentable (dans la lettre à Marie du 8 septembre 1886, Laforgue note justement au sujet de Leah : « C'est un petit personnage *impossible à décrire* »<sup>3</sup>), déplace les catégories les plus profondes de la pensée occidentale. Si d'un côté on peut dire que « la femme » *existe* bel et bien, à savoir comme fonction – négative (la femme n'ayant pas de place dans la structure masculine de la signification) – au sein de la structure « phallogocentrique », d'un autre côté on peut à bon droit dire que la femme *n'existe pas* : en effet, elle n'est ni le Sujet, ni son Autre, mais ce qui défait cette opposition même<sup>4</sup>. En ce sens, la femme n'« est » pas, car elle est le non-marqué, l'absence, le non-représentable. La femme *est* la différence. On peut comprendre ainsi cet « Autre » de la « Complainte des bons ménages ». Ce n'est plus « l'autre » au sens de ce qui s'oppose à un pôle (l'un et l'autre, masculin *versus* féminin), mais l'autre de l'opposition binaire elle-même. Le sujet laforguien apparaît comme pris

---

<sup>1</sup> Il s'agit du texte de la traduction de G. Solpray : *Journal de Nijinsky*, Paris, Gallimard, 1953, p. 234, que citaient Deleuze et Guattari : *L'Anti-Œdipe (Capitalisme et schizophrénie)*, *op. cit.*, p. 92 : « Nijinsky écrivait : Je suis Dieu je n'étais pas Dieu je suis le clown de Dieu ; “Je suis Apis, je suis un Égyptien, un Indien peau-rouge, un nègre, un Chinois, un Japonais, un étranger, un inconnu, je suis l'oiseau de mer et celui qui survole la terre ferme, je suis l'arbre de Tolstoï avec ses racines.” ; “Je suis l'époux et l'épouse, j'aime ma femme, j'aime mon mari...” (...) Le schizo libère une matière généalogique brute, illimitative, ou il peut se mettre, s'inscrire, et se repérer dans tous les embranchements à la fois, de tous les côtés. Il fait sauter la généalogie œdipienne ». La traduction de Solpray se fondait sur la version en anglais des cahiers (édition américaine donnant un texte très largement remanié et expurgé par la femme du danseur, qui demeura la seule disponible jusqu'aux années 1990 : *The Diary of Vaslav Nijinsky*, éd. par R. Nijinsky et J. Mattingly) ; voir la traduction récente par C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva, fondée sur le manuscrit autographe : « Je suis la femme et le mari. J'aime la femme. J'aime le mari » (V. F. Nijinsky, *Cahiers*, Arles, Actes sud, 2000, rééd. « Babel », cahier 1, « Vie », p. 77 ; cf. le troisième cahier, « Mort », à la p. 306).

<sup>2</sup> H. Cixous, *La jeune née*, *op. cit.*, p. 287, nous soulignons.

<sup>3</sup> L, II, 874, nous soulignons.

<sup>4</sup> Voir en particulier L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977 et *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.

dans une tension vers le « féminin » entendu comme *désidentité*, échappement à la structure même de la « subjectivité » :

Le sexe féminin n'est pas un « manque » ou un « Autre » qui définit en soi et en négatif le sujet dans sa masculinité. Au contraire, le sexe féminin élude justement les exigences de la représentation, parce qu'il n'est ni « Autre » ni le « manque », ces catégories demeurant dépendantes du sujet sartrien, immanentes au schème phallogocentrique. En conséquence, (...) le féminin ne pourrait jamais être la *marque d'un sujet*, contrairement à ce qu'avait suggéré Beauvoir. (...) Le féminin est donc aussi *ce sujet* qui n'en est pas un<sup>1</sup>.

En ce sens, si Laforgue est un poète « féministe », ce n'est pas qu'il écrirait *pour* les femmes, ou *comme* une femme (à supposer que cette expression possède un sens), mais en ce qu'il écrit *contre l'identité*. La jeune fille chlorotique par exemple, en proie à une mélancolie de l'effacement, est pour le sujet un « phare », car elle le guide sur ce chemin tâtonnant qui conduit vers le neutre. C'est pourquoi la figure d'Ophélie réapparaît dans le poème « Dimanches (*Le Dimanche, on se plaît...*) »<sup>2</sup> des *Fleurs de bonne volonté*, poème qui fonctionne comme une réécriture en mineur des « Phares » de Baudelaire. Dans ce poème-prière, parodie de la messe dominicale, chaque tercet d'hexasyllabes est comme une nouvelle perle égrenée le long d'un « chapelet » adressé à des « frères » (« Le Dimanche, on se plaît / À dire un chapelet / À ses frères de lait »), et plus encore – dans les strophes 6 à 13 – à des « sœurs » : « Et vous donc, filles d'Ève, / Sœurs de lait, sœurs de sève, / Des Destins qu'on se rêve ». Ophélie y figure entre Salomé et Salammbô :

Ophélie, toi surtout –  
Viens moi par ce soir d'août  
Ce sera entre nous (vv. 22-24).

L'utilisation du datif (« viens moi ») et l'expression « entre nous », dessinent l'espace d'une rencontre où fût possible, au-delà de la séparation sociale des genres, une certaine communauté, le partage d'un commun. Une telle rencontre, « histoire fraternelle » ou plutôt sororale, est apparentée par Laforgue dans « Le vrai de la chose » (*Des fleurs de bonne volonté*, V) à une douce folie, folie à deux qui permettrait d'échapper au monde de la séparation : « Non c'est d'aller faire les fous / Dans des histoires fraternelles » (L, II, 156).

<sup>1</sup> J. Butler résumant la théorie de L. Irigaray, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 15, trad. citée (ici légèrement modifiée), pp. 74-75. Voir aussi *ibid.*, pp. 86-87.

<sup>2</sup> L, II, 248-249.

Ce que trace l'hystérique, c'est toujours la possibilité d'un brouillage. Le discours de l'hystérique introduit un trouble dans l'identité de genre, dans la mesure où ce discours revient toujours non seulement à poser une question – à la manière de la Sphynge –, mais plus précisément à poser *la* question de l'identité elle-même. L'hystérique, ainsi que Freud l'a mis en valeur dans un article célèbre de 1908<sup>1</sup>, demande : « qui suis-je ? », « suis-je homme ou femme ? ». En 1871, Rimbaud écrivait de l'amour : « Tout notre embrassement *n'est qu'une question* » (« Les sœurs de charité » : R, 134, nous soulignons) : or il s'agit aussi de la « question » hystérique elle-même, en tant qu'elle interroge sans relâche le mystère du désir, et celui de l'identité. La question hystérique fait par là vaciller toutes les identités, ainsi que le souligne également Lacan dans son séminaire sur les psychoses :

Ce que nous pouvons caractériser comme étant la position hystérique, c'est une question, et une question qui se rapporte précisément à cette référence aux deux pôles signifiants du mâle et de la femelle et que pose par tout son être l'hystérique : comment peut-on être mâle ou être femelle<sup>2</sup> ?

L'hystérie engage un tremblé de l'identité. Elle n'est pas la maladie *de la femme* : d'abord parce qu'elle n'est pas maladie mais interrogation, ensuite en ce qu'elle n'est pas de la femme mais du féminin. De même fait-elle vaciller le discours du maître dans la mesure où le médecin ne détient pas la réponse à la question de l'hystérique : Lacan lui-même dit ainsi que Freud a inventé l'Œdipe pour *refermer* la question des hystériques – « toutes ces bouches d'or, Anna, Emmy, Dora » – et lui imposer une réponse qui y coupe court : il a ainsi « substitu[é] au savoir qu'il a recueilli (...) [le] mythe du complexe d'Œdipe »<sup>3</sup>. Cette substitution vient justement de ce que cette question n'a pas de réponse, et que le maître – en particulier le médecin – se soucie peu d'ouvrir la boîte de Pandore du discours de l'hystérique, qui vient l'interroger comme maître, et contester sa capacité même à dire le vrai<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Voir S. Freud, « Les fantasmes hystériques et leur relation avec la bisexualité » (1908), trad. collective in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P. U. F., 1999, pp. 149-156.

<sup>2</sup> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre III : *Les psychoses* (séminaire de 1955-1956), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1981, p. 215.

<sup>3</sup> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVIII : *L'envers de la psychanalyse* (séminaire de 1969-1970), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991, pp. 112-113.

<sup>4</sup> Comme le souligne G. Wajeman dans sa réflexion sur l'hystérie, « Nulle question ne doit demeurer sans réponse ; il n'est dans le discours médical aucune place pour l'incertitude. À donner cette interrogation sur le sexe comme fondamentale chez l'hystérique, c'est bien de le ou la faire taire que le discours médical obtient comme effet » (« Psyché de la femme », art. cit., p. 65) ; voir aussi G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 146, et L. Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 1976. Le livre de Wajeman, *Le maître et l'hystérique* (Paris, Navarin, 1982), montre comment, en particulier à l'époque de Charcot mais en fait dans toute l'histoire de la médecine, la femme hystérique a opéré la fonction de mise en valeur du manque qui grève le Maître, le Signifiant maître : ce premier manque est celui d'un manque-à-savoir. En effet, l'hystérie est la maladie inguérissable : le

Opérateur de brouillage des identités, l'hystérie peut alors effacer jusqu'aux frontières entre sujet et objet. « Je regarde passer des tas de robes blanches ! », lit-on dans « Dimanches (*Les nasillardes cloches...*) » : notation « impressionniste » si l'on veut, dans la mesure où l'objet – les jeunes filles – disparaît, devenant métonymiquement vêtement et même simple tache de couleur, autrement dit se dissout dans sa propre vibration en délaissant toute substance au profit d'une intensité perceptive. Et n'est-ce pas justement pour Laforgue le propre de l'impressionnisme que de contaminer le sujet et l'objet ? « L'objet et le sujet sont (...) irrémédiablement mouvants, insaisissables et insaisissants » (L, III, 333). Ce serait alors la perception impressionniste elle-même qui serait, par cette contamination qu'elle opère, *hystérique*. De fait, Laforgue parle de l'œil impressionniste comme d'un œil convulsif, critiquant toutes les peintures qui ne sont pas « un spasme de l'œil » (L, III, 361).

Or, aussi bien dans « Dimanches (*Le ciel pleut sans but...*) » que dans « Dimanches (*Les nasillardes cloches...*) », ces effets de brouillage entre sujet et objet recouvrent une indistinction croissante entre le féminin et le masculin. Saisie « hystérique » et saisie « impressionniste » du réel se rapprochent donc en ce point où l'identité du je masculin vacille et s'ouvre à d'autres modalités d'être. Dans le fragment 20 des « Inédits de Laforgue » publiés par la *Revue blanche*<sup>1</sup>, la méditation « misogynne » cède soudain la place, d'une phrase à l'autre, à un espoir de fusion avec le féminin :

Je suis dans une année où mes yeux ne sauraient voir dans les femmes qu'une race incurablement médiocre corps et rêve. Et voilà que vous me faites signe de l'autre pôle – pôle tout de lys madréporisés, celui un peu de *Seraphitus-ta*.

Le rêve de fusion se dit à travers la référence à l'*explicit* du roman swedenborgien de Balzac, *Séraphita* (1834) – dans lequel le féminin et le masculin fusionnent et deviennent divinité – ainsi qu'à travers la référence aux « madrépores », organismes microscopiques chers à Laforgue et qui renvoient toujours chez lui à la dissolution du « moi »<sup>2</sup>. Ici une telle dissolution signifie l'ouverture d'une utopie, la possibilité d'échapper à la division entre le masculin et le féminin. C'est ce qu'indique le double suffixe : « celui un peu de *Seraphitus-ta* ». L'allocutaire féminin, le « vous » non identifié du fragment, dessine une telle possibilité en ouvrant, littéralement, un horizon : « vous

---

maître *ne sait pas* ce qu'est ce mal. Dit autrement, il n'a pas la réponse à la question de l'hystérique. L'hystérique pose la question de son identité, et demande : *qui suis-je ?*, mais cette question demeure sans réponse. Le manque premier est donc celui du savoir. De là l'idée d'une identité non seulement protéiforme mais inconnaissable de l'hystérique, qui est un *topos* de la littérature médicale sur l'hystérie, en particulier depuis le XVII<sup>e</sup> siècle (Thomas Sydenham, etc.).

<sup>1</sup> Et repris par Daniel Grojnowski dans son édition des *Feuilles volantes* : Paris, Le Sycomore, 1981, p. 57. Voir L, III, 1110 : *Notes diverses*, « Autres remarques sur la femme », fragment [6].

<sup>2</sup> Voir à ce propos notre chapitre 4.

me faites signe ». C'est un appel, une ouverture : l'« autre pôle », celui qui permettrait une neutralisation de l'opposition des deux « pôles ».

Le « neutre » ne doit donc pas être pensé comme simple inertie, mais comme une négativité en acte : ascèse, travail visant à défaire toutes les catégories *instituées*. Si la poésie lyrique de la modernité est un effort pour suspendre les « genres » historiques de la littérature<sup>1</sup> au profit d'une voix indéterminée, ce geste n'est pas séparable de celui qui tente de révoquer ces autres « genres » – non moins historiques, et sociaux –, le masculin et le féminin. Le *gender trouble* (trouble dans le *gender*) accompagne ainsi nécessairement le *genre trouble* (trouble dans le genre littéraire ou genre du discours). L'hystérie, comme question, comme déplacement, comme suspension et brouillage, est un des noms de cet exercice de destitution. La poésie s'identifie à une telle destitution. Dès lors, elle se fera lutte, pied à pied, avec l'institué, avec la civilisation comme héritage, bagage et trésor. Laforgue appelle cette lutte : un exercice de « déculture » ; et Rimbaud : « un long, immense et raisonné dérèglement ». Penser le *dérèglement* en tant que *déculture* implique ainsi d'envisager une autre dimension de la folie, où cette dernière prend le visage de l'idiot, de l'enfant sauvage, de toutes ces figures qui se dressent à la marge de notre culture comme une récusation de ses prestiges, et en dénoncent le caractère « asphyxiant ».

---

<sup>1</sup> Comme le remarque D. Combe, la tentative de remettre en cause les genres hérités de la tradition est une constante des « manifestes » de la « modernité », en particulier cette modernité négative pour qui la poésie « lyrique » (au sens, toujours, aristotélicien) serait, en tant qu'utopie d'un non-genre qui échappât aux catégories et à la représentation, seul « genre » possible : voir *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 72. Voir aussi K. Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, vol. VIII, n° 32, Paris, 1977, pp. 422-441, en particulier p. 431 à propos de la poésie lyrique en tant que transgression et non-genre.

## II. Folie et primitivisme : asphyxiante culture

Il ne s'agit point ici de perdre son temps à répondre aux trop nombreux farceurs sans esprit qui traitent les auteurs modernes de nègres, d'enfants à la mamelle ou de gâteaux.

(Jean Epstein)<sup>1</sup>

### *La poésie comme activité anti-économique et anti-culturelle*

Car il y a la règle, et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle, il y a l'exception qui est de l'art.

(Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo*)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Epstein, *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 111.

<sup>2</sup> J.-L. Godard, *Je vous salue Sarajevo*, 1993, 2 minutes, betacam numérique PAL, couleur, son, collection du Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou. Voici le passage complet : « Car il y a la règle, et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle, il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle, cigarette, ordinateur, tee-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne ne dit l'exception, cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert, Dostoïevski, cela se compose : Gershwin, Mozart, cela se peint : Cézanne, Vermeer, cela s'enregistre : Antonioni, Vigo. Ou cela se vit, et c'est alors l'art de vivre : Srebrenica, Mostar, Sarajevo. Il est de la règle que vouloir la mort de l'exception. Il sera donc de la règle de l'Europe de la Culture d'organiser la mort de l'art de vivre

Quelle est la place de la poésie face à la « culture » ? En apparence, les choses sont simples. La poésie fait partie de la culture, fait œuvre de civilisation. Elle s'écrit, s'ajoute, s'enseigne et se range – sur les étagères et dans les mémoires. À partir des années 1870, pourtant, apparaît entre la poésie et la civilisation une brisure. Alors que la culture est un processus d'accumulation, la poésie se place souvent du côté de la *soustraction* – romances *sans* paroles de Verlaine, voix a-tone de Laforgue, horloge « qui ne sonne pas » de Rimbaud et autres clefs dérobées ou musiques manquantes. Le geste poétique ne serait pas un geste d'adjonction mais de retranchement. On remarque en particulier que le mot « œuvre », qui désigne pour Rimbaud une certaine « accumulation [de] produits », est plutôt un repoussoir qu'un modèle pour celui qui « travaille » à se faire poète :

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 ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs<sup>1</sup> !

Le modèle de l'« œuvre », accumulatif, est bien un modèle économique (pensons à la première phrase de la *Critique de l'économie politique* de Marx : la richesse de la bourgeoisie se présente premièrement « comme une gigantesque *accumulation* de marchandises »<sup>2</sup>) : il comporte toujours

---

qui fleurit encore à nos pieds ». Voir aussi la version différente donnée dans *JLG/JLG. Autoportrait de décembre : JLG/JLG. Phrases*, Paris, P. O. L., 1995, pp. 16-20.

<sup>1</sup> A. Rimbaud, lettre à P. Demeny du 15 mai 1871 : R, 343.

<sup>2</sup> La citation exacte est : « À première vue, la richesse bourgeoise apparaît comme une immense accumulation de marchandises et la marchandise prise isolément comme la forme élémentaire de cette richesse [*Auf den ersten Blick erscheint der bürgerliche Reichtum als eine ungeheure Warensammlung, die einzelne Ware als sein elementarisches Dasein*] » (K. Marx, *Zum Kritik der politischen Ökonomie*, 1859, trad. M. Husson et G. Badia : *Contribution à la critique de l'économie politique*, premier livre, « Du capital » ; première section, « Le capital en général » ; ch. 1, « La marchandise » : Paris, Éditions sociales, 1957, p. 7). La formule est citée par Marx lui-même huit ans plus tard, dans l'incipit du *Capital* : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste apparaît comme une “gigantesque collection de marchandises” [*Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine “ungeheure Warensammlung”*] » (*Le Capital. Critique de l'économie politique*, livre premier, trad. J.-P. Lefebvre et alii, Éditions sociales, 1983, rééd. Paris, P. U. F., 1993, p. 39).



l'idée sous-jacente de thésaurisation. De ce point de vue, il est significatif que Rimbaud, dans le même texte, s'en prenne au dictionnaire, précisément en tant que thésaurus, trésor : « il faut être académicien, – plus mort qu'un fossile, – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit » (R, 346)<sup>1</sup>. Trésor, le dictionnaire est lui aussi une accumulation, mais il n'accumule que des significations déjà mortes – comme Marx dit du capital qu'il est « du travail mort, qui ne s'anime qu'en suçant tel un vampire du travail vivant »<sup>2</sup> –, à l'image de ces « squelettes » et « fossiles » de l'Académie, qui les recensent dans leurs sinistres grimoires. La temporalité de la poésie n'est pas la temporalité progressive de l'addition mais plutôt celle, involutive, de la répudiation : « ...libre aux nouveaux ! d'exécrer les ancêtres » (R, 343). Répudier, se répudier soi-même, refuser absolument de se tenir du côté de l'*avoir* : « Assez *eu* » lit-on ainsi dans « Départ » des *Illuminations* (R, 296, nous soulignons) – et le « dé-part » est ce qui chez Rimbaud vient démentir toute ap-partenance<sup>3</sup> comme toute propriété. Jean-Marie Gleize y insiste<sup>4</sup> :

Il y a des écrivains qui livre après livre, *bâtissent une œuvre*. Et participent à l'institution de la littérature. Rimbaud, texte après texte, efface, détruit, oublie, dénonce ou renie ce qu'il vient de faire<sup>5</sup>. Une logique de rupture. Une pratique du désœuvrement.

Laforgue, de même, progresse toujours par discontinuité voire par destruction, « exécr[ation] » de l'œuvre arrêtée, déjà faite. Ainsi écrit-il à Ephrussi en février 1882 (L, I, 752) : « Je me suis aperçu que mon volume de vers était un ramassis de petites saletés banales et je le refais avec rage », et à Marie en mai 1883 (L, I, 822) : « la destinée d'un artiste est de s'enthousiasmer et de se dégoûter d'idéaux successifs ». Ces deux passages convoquent la figure de la souillure voire de l'abjection (« saletés », « dégoût » – de même, Laforgue écrit à Charles Henry

<sup>1</sup> Il s'agit ici d'une critique de la langue morte, de la langue comme cadavre : quand Rimbaud parle de « trouver une langue », il propose tout à l'inverse de forger une langue qui soit discours vivant, invention de ce que Meschonnic appelle *forme-sens*. Sur l'idée de langue morte et de dictionnaire, voir H. Meschonnic, « Penser Humboldt aujourd'hui », in H. Meschonnic (éd.), *La pensée dans la langue, Humboldt et après...*, Saint-Denis, P. U. de Vincennes, 1995 (pp. 5-50), p. 19, qui cite cette phrase du linguistique et philosophe allemand : « Le langage consiste seulement dans le discours lié, grammaire et dictionnaire sont à peine comparables à son squelette mort » (W. von Humboldt, *Werke*, Stuttgart, J.G. Cotta, 1807, trad. Meschonnic).

<sup>2</sup> K. Marx, *Le Capital*, chap. VIII (« La journée de travail »), § « Les limites de la journée de travail », trad. citée, p. 259.

<sup>3</sup> Voir à ce propos l'article de P. Champion, « Pour une critique de la fiction poétique. Rimbaud et l'objet de l'incrédulité », disponible en ligne (<http://pierre.champion2.free.fr/crimbaud.htm>), consulté le 22 août 2015.

<sup>4</sup> J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 194.

<sup>5</sup> Sur cette question de la destruction et du reniement chez Rimbaud, voir également : P. Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983, *passim* ; M. Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 419 ; et le début de l'étude de Y. Nakaji, « Rimbaud autocritique », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 91-99.

en mai 1882 qu'il est « dégoûté » du projet du *Sanglot de la Terre*<sup>1</sup>), comme si la poésie ne pouvait s'écrire que dans un rejet de soi-même, une révolusion qui serait le signe d'une *étrangèreté* à soi-même – soit le contraire même de l'idée d'« œuvre ».

C'est pourquoi, contrairement au paradigme de l'œuvre, le modèle de la poésie n'est plus économique mais anti-économique : la poésie est *non-œuvre* en tant qu'elle est dépense – elle ne se soucie pas d'accumuler, mais de perdre : « qu'il crève dans son bondissement... ! » (R, 344). Faute de quoi elle retombe, justement, dans le *culturel* : elle n'est plus alors que patrimoine, au sens économique (« les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau : [...] on en écrivait des livres » : R, 344) et culturel (« le jeu moisit. Il a duré deux mille ans ! » : R, 343). La poésie telle que l'envisage Rimbaud dans ces lettres et dans sa pratique, est le contraire de la culture, elle ne vit que d'en récuser les cadres et les figures : la poétique – aussi bien théorique que pratique – s'attachera alors à défaire l'inscription des valeurs du côté du progrès pour l'inscrire à la place dans une déconstruction du progrès. L'art n'est plus l'adjuvant de la civilisation mais au contraire la reconduit à son degré zéro. En ce sens, ce qui s'invente chez Rimbaud ou Laforgue dans ce dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle est un primitivisme au sens que le mot prendra dans les arts plastiques au XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> : l'art n'est pas le progrès mais son contraire, une reconduction à l'essentiel, une lutte contre la « culture », une création par retranchement.

---

<sup>1</sup> L, I, 781 : « Vous me demandez des vers. Je vous envoie, au hasard. Je n'ai en ce moment aucune idée fixe en poésie. Je suis dégoûté de mon volume, parce que je me dis : Ça n'est pas ça ». Sur cette logique de l'abandon et du recommencement chez Laforgue, voir D. Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, pp. 13-16 et 30-59.

<sup>2</sup> Nous renvoyons ici à l'ouvrage fondamental de P. Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français* (1998), Paris, Flammarion, rééd. 2010.

## II. A. Art vernaculaire et images pauvres : les « sujets naïfs de la tapisserie »

(...) la si pauvre âme  
Qui n'a que l'image  
De la Notre-Dame !

(Arthur Rimbaud, « Chanson de la plus haute tour »)

Dans « Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir » (R, 111), un des poèmes de fugue de 1870<sup>1</sup>, deux *images* – non pas au sens rhétorique mais au sens plastique : deux artefacts visuels – apparaissent. Toutes deux sont apparentées à la décoration : un motif de papier-peint industriel, et une assiette décorée<sup>2</sup>. Dans le second quatrain du sonnet, le *je* lyrique « contempl[e] les sujets très-naïfs / De la tapisserie ». C'est la première apparition chez Rimbaud d'un goût pour l'image simple – image qui n'est pas tant de mauvais goût (quoique cette catégorie soit importante, comme on va le voir plus bas) que sans goût ou hors du goût. C'est une image populaire reproductible (on pense aux pochoirs de William Morris à la même époque en Angleterre, et au mouvement *Arts and Crafts*) ; or le papier peint s'industrialise (dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), et connaît pendant le Second Empire un développement sans précédent<sup>3</sup>. « Délires, II », trois ans plus tard, insistera sur l'engouement du

<sup>1</sup> Sur ce poème, voir notamment le commentaire détaillé de R. Chambers, « Rimbaud forain. À propos d'« Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir » », in *Ps*, octobre 2008, « Hommage à Steve Murphy », pp. 324-337.

<sup>2</sup> Nous reviendrons plus bas sur cette seconde image (« Du jambon tiède, dans un plat coloré »).

<sup>3</sup> Voir notamment l'ouvrage de référence de H. Clouzot et C. Follot, *Histoire du papier peint en France du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Charles Moreau, 1935 et, plus récemment, C. Thibaut-Pomerantz, *Papiers peints*, Paris, Flammarion, 2009.

poète pour l'image anonyme et pauvre, en associant à nouveau l'art vernaculaire des « dessus de portes » et en général des « décors » à la catégorie du « naïf » : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, (...) refrains niais, *rythmes naïfs* » (R, 263, nous soulignons). De tels « décors » et « peintures » sont nombreux dans la poésie de Verlaine et Rimbaud à l'époque, on pense par exemple aux « Simples fresques » de « Bruxelles » dans les *Romances sans paroles*, où la catégorie du « simple » rejoint l'idée d'art mineur et le goût pour la peinture populaire ; on retrouvera ces images reproductibles dans les « Images d'un sou » de *Jadis et Naguère* quelques années plus tard. La précision « très-naïfs », dans le poème de Rimbaud d'octobre 1870, suggère soit des motifs non figuratifs maladroits, soit de ces scènes pastorales fréquentes sur les papiers-peints industriels de l'époque<sup>1</sup>. Souvent d'un bleu-gris pâle, destiné sans doute à imiter le bleu de Sèvres qui orne la porcelaine du même nom (ainsi qu'on le lit chez Laforgue dans la « Complainte des pubertés difficiles » : « En un vase de Sèvre où de fins bergers fades / S'offrent des *bouquets bleus* »<sup>2</sup>), de tels motifs naïfs se retrouvent dans un vers de la « Complainte d'une convalescence en mai » de Laforgue, où apparaît – comme chez Rimbaud – une prédilection pour les images industrielles qui décorent les objets domestiques : « Je me plains aux dessins bleus de ma couverture » (L, I, 615)<sup>3</sup>. En effet, Laforgue s'intéresse lui aussi à la catégorie du « naïf », qui – ainsi qu'on le verra plus bas – renvoie chez ce poète à une certaine virginité du regard mais également à une pratique résolument soustractive de l'art comme de la poésie, pratique résumée par

<sup>1</sup> On trouve déjà ces couleurs et ce style à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Angleterre et en France. Voir C. Thibaut-Pomerantz, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Complainte des pubertés difficiles » (L, I, 564), nous soulignons.

<sup>3</sup> C'est par ailleurs un alexandrin très rimbaldien, avec le rejet interne de l'adjectif de couleur monosyllabique à droite de la césure, véritable stylème chez Rimbaud. Les exemples en sont très nombreux dans le corpus en vers du poète de Charleville : voir « Soleil et chair » : « L'eau du fleuve, le sang + rose des arbres verts » (qui récrit le vers plus banal de « *Credo in unam* » : « L'eau du fleuve jaseur, le sang des arbres verts ») ; « À la musique » : « Un bourgeois à boutons + clairs, bedaine flamande ») ; « Roman » : « On va sous les tilleuls + verts de la promenade » ; « Le dormeur du val » : « Tranquille. Il a deux trous + rouges au côté droit » ; « La Maline » : « Dans la salle à manger + brune, que parfumait... » ; « Le Mal » : « Tandis que les crachats + rouges de la mitraille... » ; « Oraison du soir » : « Je pisse vers les cieux + bruns, très haut et très loin... » ; « Les premières communions » : « Par un badigeon d'eau + bleue et de lait caillé » ; « Le bateau ivre » : « Et des taches de vins + bleus et des vomissures... » puis « Dévorant les azurs + verts ; où, flottaison blême... ». L'adjectif de couleur monosyllabique, indépendamment de la place de la césure, est déjà en soi un stylème rimbaldien – voir notamment « Vénus Anadyomène » (« Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête... ») ou « Rêvé pour l'hiver » (« L'hiver nous irons dans un petit wagon rose... »), ou encore, de manière plus évidente encore, « *L'étoile a pleuré rose...* », quatrain dans lequel l'adjectif de couleur monosyllabique a une dimension véritablement *structurante* à tous niveaux. De tels adjectifs de couleur occupent une place centrale dans les *Romances sans paroles* de Verlaine, en particulier dans « Walcourt », « Malines » et « Spleen ».

la formule : « métrique naïve »<sup>1</sup>. En tant que poétique, le « naïf » (comme, dans un autre registre, l'« oralité ») n'est cependant pas un donné, il fait l'objet d'un travail, il est construit par le poème, qui en ce sens l'invente : Verlaine le soulignait en utilisant, à propos du corpus de 1872 de Rimbaud, le verbe « travailler » et l'adverbe « exprès », indiquant que le poète n'est pas dupe de sa propre poétique – « il travailla (lui !) dans le naïf, le très et l'exprès trop simple »<sup>2</sup>.

La notion de mauvais goût est centrale chez Rimbaud et Laforgue. Gérard Dessons souligne à propos de ce dernier la dimension presque agressive du choix de la forme « complainte » dans le contexte des années 1880 : cette dernière renvoie en effet à l'« inculte »<sup>3</sup> et au « mauvais goût »<sup>4</sup>. Les « bergeries roussies » des *Déserts de l'amour* rejoignent de même les « bergers fades » de la « Complainte des pubertés difficiles ». Le niais et le passé (« littérature démodée », selon la formule de « Délires, II ») deviennent ainsi de plus en plus importants dans la poésie et la métapoétique de Laforgue et Rimbaud. Ce dernier ne promeut pas seulement les « rythmes naïfs » mais également les « refrains niais ». Chez Laforgue de même, la dimension pauvre d'une certaine musique populaire et anonyme rejoint les catégories à la fois de l'*inculte* et du *démodé* : dans son compte rendu non signé des *Complaintes*, le poète parle de « vieux refrains empruntés » ainsi que de la « vieille forme populaire de la complainte à la métrique naïve, aux refrains touchants, qui correspond en musique à son congénère l'orgue de Barbarie » (L, III, 153)<sup>5</sup>.

La catégorie de pauvreté acquiert ainsi en tant que telle un statut positif. Chez Rimbaud, la pauvreté est d'abord une qualité des *images*. Les images qui intéressent Rimbaud sont des images pauvres – de l'image d'Épinal (« L'éclatante victoire de Sarrebrück ») aux images pieuses : ainsi dans ces vers des « Premières communions », « Les mystiques élans se cassent quelquefois... / *Et vient la pauvreté des images, que cuivre / L'ennui, l'enluminure atroce et les vieux bois* » (vv. 66-68 : R, 141). La beauté de ce vers est liée à l'utilisation du substantif abstrait *pauvreté* en fonction de sujet postposé d'un verbe de mouvement (*venir*). En 1871, cependant, la pauvreté de l'image demeure essentiellement négative : elle renvoie à l'aliénation des pauvres (comme les « Pauvres à

---

<sup>1</sup> Laforgue emploie cette formule dans le compte rendu qu'il écrit de son propre recueil pour *La République française*, 31 août 1885, cité in J.-L. Debauve, *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1972, p. 194 (nous soulignons).

<sup>2</sup> P. Verlaine, *Les Poètes maudits*, « Arthur Rimbaud » (oct. 1883), in *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., pp. 655-656.

<sup>3</sup> G. Dessons, *Le poème*, op. cit., 2011, p. 172.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>5</sup> À ce sujet, voir notamment, outre les pages citées de G. Dessons : H. Scepi, « Les antinomies poétiques de la forme complainte », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & C<sup>ie</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. du 7 oct. 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000, pp. 161-173.

l'église » qui contemplent les bourgeoises tremper la main dans le bénitier) qu'emblématise la pauvreté des images qu'ils adorent, fausses dorures (« ... que cuivre / L'ennui »), images industrielles et reproductibles (« l'enluminure atroce »). Or le motif de l'image pieuse reparait en 1872, associée à la forme chanson, dans la « Chanson de la plus haute tour » citée plus haut : « Ah ! Mille veuvages / De la si pauvre âme / Qui n'a que *l'image* / De la Notre-Dame ! » (R, 213, nous soulignons). Mais entre les deux est intervenu un changement axiologique qui inverse la valeur esthétique de la pauvreté, de négative en positive. De 1871 à 1872 on est passé d'une esthétique de la caricature – anti-sulpicienne (« Les premières communions »), antimilitariste (« L'éclatante victoire de Sarrebrück »), etc. – à une esthétique du primitif. Il ne s'agit plus de dénoncer l'aliénation par rapport aux images mais d'aimer les images pauvres *en tant que* pauvres. Le « pauvre »<sup>1</sup> devient une valeur anticulturelle, où on peut voir une sorte d'*arte povera* avant la lettre, voire une anticipation de la valeur destructrice que prendra la pauvreté chez les théoriciens de l'art brut – par exemple quand Dubuffet écrit : « Qu'est-ce qui est plus beau que l'hermine et qui surpasse le vison des rois et de quoi se pare le roi des rois qui est plus fastueux que tout ? La bure »<sup>2</sup>.

Déjà dans « Au Cabaret-Vert » (R, 111), la serveuse apportait – c'est la seconde *image* du poème, mais à nouveau remarquons que le sonnet ne comporte que des « images » saisies dans la réalité du lieu, aucune « image » au sens de trope stylistique – « Du jambon tiède, dans *un plat colorié* ». Ce vers introduit la première apparition – littérale – de ce qui deviendra les *coloured plates* ou *painted plates*, expressions qui paraphrasent le terme d'« illuminations » sous la plume de Verlaine<sup>3</sup>. *Illuminations*, qui selon Verlaine signifie d'abord « gravures », peut également être rapproché d'« enluminures ». Les enluminures « atroces » des « Premières communions » deviennent révérees dans la fameuse énumération des arts déclassés dans « Délires II » : « ... dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, *enluminures populaires* ». On trouve ici un catalogue d'images pauvres : trumeaux (« dessus de portes »), enseignes (qui renvoie au « Cabaret-Vert » mais également à la « louche enseigne d'auberge » de « Larme »), et enfin « enluminures ». Certaines *Illuminations* sont elles-mêmes construites comme des *ekphraseis* d'enluminures, presque au sens médiéval parfois ; Étienne et Yassu Gaucière comparent avec

<sup>1</sup> Sur le pauvre, les pauvres et la fonction de la *pauvreté* chez Rimbaud, voir A.-E. Berger, *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 89 sqq.

<sup>2</sup> J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1991, p. 84.

<sup>3</sup> P. Verlaine, préface écrite pour la première édition des *Illuminations* (1886) : « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, – *coloured plates* » (*Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 631) ; voir aussi la lettre à C. de Sivry de 1878 mentionnant le recueil « "Illuminations" (*painted plates*) du Sieur que tu sais ».

raison « Mystique » à l'illustration d'un manuscrit par un artiste primitif allemand ou italien<sup>1</sup>. En ce sens, on pourrait parler d'un « préraphaélisme » de Rimbaud, qui se marque par le refus de toute idée de « progrès » dans l'histoire de l'art et la promotion de l'esthétique et des techniques oubliées de la fin du Moyen Âge. Ailleurs, comme on l'a vu, c'est l'enluminure industrielle, laide et criarde, qui se trouve promue au rang d'art. Dans tous les cas, c'est tout simplement une image pauvre, presque une *infra-image*, qui inquiète le poète : pensons à l'image à gros trait, l'image d'Épinal ou de dévotion qui orne le salon des parents de la communiant de 1871 (« Sous le Napoléon ou le Petit Tambour / Quelque enluminure où les Josephs et les Marthes / Tirent la langue avec un excessif amour » – vv. 26-28, R, 139-140). C'est l'image aux couleurs vives, aux couleurs primaires – ou à l'inverse aux couleurs passées, pastel, déjà effacées : pâlies, vieillies et fanées. Il s'agit toujours d'un goût (« j'aimais... ») pour l'image simple, naïve à tous les sens du terme. En un sens ces images, « peintures idiotes », sont naïves en tant que telles, *en tant qu'*images : l'image est niaise comme reproduction d'une réalité et aliénation de cette réalité en un double maladroit. Et l'attrait pour l'image rend littéralement « niais » celui s'y trouve pris, y compris le sujet lyrique de l'« Alchimie du verbe », qui se présente comme embrassant la niaiserie qui est en lui. À la même époque, le narrateur zolien rapproche lui aussi la contemplation des images de la « niaiserie », dans *L'Assommoir* : Nana « expliquait ses retards [à l'atelier] d'un air de niaise : elle s'était arrêtée pour regarder les images... »<sup>2</sup>. Sur ce point, dans cet attrait pour l'image simple et la *niaiserie* de l'image populaire, un Dubuffet retrouvera une fois de plus Rimbaud :

Plus les couleurs employées proviendront de mélanges simples plus elles seront dans leur choix même exemptes de recherche et plus il y aura effet de miracle. C'est en cela que les peintures populaires, celles des baraques foraines en particulier, sont si savoureuses<sup>3</sup>.

Les baraques foraines de Dubuffet semblent ainsi faire écho aux « toiles de saltimbanques » de Rimbaud, et ses « peintures populaires » aux « enluminures » de la même énumération, à l'incipit de « Délires, II ».

En ce sens, on pourrait parler à propos de Rimbaud d'un travail à partir de l'*art naïf* – dans le sens que les historiens de l'art donnent à cette expression. Les traits les plus saillants de l'art naïf

<sup>1</sup> R. Etiemble et Y. Gauclère, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1936, rééd. augmentée, 1950, p. 150. De son côté, J.-P. Richard note, dans « Rimbaud ou la poésie du devenir » : « Le paysage peut se fixer sur l'axe d'une verticalité immobile : comme dans les tableaux primitifs, où la perspective superpose les unes aux autres diverses couches d'espace sans profondeur, la vision se divise en plusieurs niveaux, plusieurs bandes étagées (dans *Mystique*, par exemple) » (*Poésie et profondeur, op. cit.*, p. 230).

<sup>2</sup> É. Zola, *L'Assommoir* (1876-1877), éd. J. Dubois, Paris, L. G. F., 1996, ch. XI, p. 416. Nous parlerons plus bas du rapport entre l'idiot et les images.

<sup>3</sup> J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 37.

sont la disparition de la perspective linéaire et l'utilisation de couleurs vives, souvent primaires<sup>1</sup>. Sergio Sacchi parle d'imagination d'un « peintre naïf » à propos des vers du « Bateau ivre » « Florides / Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux / D'hommes » (vv. 45-47 : R, 163). Il est vrai qu'on ne peut s'empêcher de penser ici au Douanier Rousseau<sup>2</sup>, ou, pour citer des peintres naïfs plus récents, aux paysages primitivistes d'Henri Trouillard ou aux animaux multicolores d'Alain Thomas. Les deux caractéristiques mentionnées se retrouvent dans les *Illuminations* : absence de perspective linéaire – remplacée par un étagement que redoublent parfois les alinéas des paragraphes eux-mêmes, en particulier dans « Scènes » – et mobilisation de couleurs vives, bien souvent complémentaires, par exemple dans « Métropolitain ». La perspective, dans l'art naïf, est plus souvent traitée comme celle de l'art du Moyen Âge que de manière savante, géométrique et post-albertienne. Le caractère « naïf » des œuvres de l'« art naïf » consiste non dans une négligence, mais bien dans l'adoption volontaire, à rebours de l'histoire de l'art, d'un certain traitement des lignes, qui au point de vue purement formel les rapprochent, ici de l'art médiéval (ou encore de l'art égyptien<sup>3</sup>), là du dessin d'enfant, dont nous aurons à reparler plus bas. Dans les *Illuminations*, l'arrière-plan n'estompe plus couleurs ni détails, contrairement à ce que voudrait le principe de la « perspective atmosphérique » à la Léonard. Les plans s'organisent plutôt à la manière des décors du théâtre populaire – le mot de « féerie » étant commun au vocabulaire poétique de Verlaine et de Rimbaud pendant la période 1873-1874 – que sur un mode géométrique. Ainsi dans « Ornières » (R, 301) :

À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; – vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine ; – Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.

Le « défilé de féeries » emporte le paysage dans un devenir-décor, « dessus de porte » ou fond de scène tracé par grands aplats colorés, que le poème parcourt à l'aide des indexicaux (« à droite », « les talus de gauche »), grande peinture peuplée de créatures qui rappellent les toiles d'artistes

<sup>1</sup> Voir en particulier M.-C. Hugonot, *La peinture naïve en France, un art vivant*, Paris, Sous le Vent, 1981 et R. Thilmany, *Critériologie de l'art naïf*, Paris, Max Fourny, 1984.

<sup>2</sup> Voir S. Sacchi, « Le voyage métaphorique du Bateau ivre », in *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre du 22 octobre 1991, Paris, Tallandier, 1992 (pp. 97-108), p. 99.

<sup>3</sup> Voir E. Gombrich, « Un art pour l'éternité : Égypte, Mésopotamie, Crète », in *Histoire de l'art* (première éd. 1972), trad. J. Combe et C. Lauriol, nouvelle édition Paris, Flammarion, 1990, pp. 31-45.



naïfs comme Aristide Caillaud ou Bernard Vercury (« chevaux de cirque tachetés », « grandes juments bleues et noires »). Au lieu d'un paysage à point de fuite unique, le texte dessine un étagement – traversé horizontalement par les « talus » – où différentes petites scènes se juxtaposent plus qu'elles ne s'agencent, ainsi que le marquent syntaxe asyndétique (phrases nominales, succession de participes ou de propositions indépendantes) et ponctuation (point-virgule, tirets).

Ce goût de Rimbaud pour les formes mineures ou marginales de l'art pourrait sembler se rapprocher des intérêts folkloristes d'un Nerval par exemple. Et en un sens, il est vrai que ces deux écrivains développent chacun à leur manière, contre la *culture des cultivés* – pour reprendre une expression du théoricien de l'art brut Michel Thévoz –, une défense du « démodé », du (dé)passé, de tout ce que la civilisation menace de détruire ou a déjà laissé derrière elle. À propos de l'art déclassé des ancêtres, M. Thévoz note :

« On tue un enfant », dit Serge Leclair à propos du devenir-adulte et des reniements et des refoulements que cela implique. On pourrait dire de même « on tue des ancêtres » en pensant au génocide mental qu'a représenté (...) l'imposition de la « culture des cultivés »<sup>1</sup>.

Les « peintures idiotes » et autres « littératures de nos aïeules » sont donc l'envers de la culture, ou la part « idiote » de l'humanité, l'humanité à *l'état idiot*, comme on parle d'animaux à l'état sauvage. Comme le soulignent Claire de Ribaupierre et Véronique Mauron, selon la médecine du XIX<sup>e</sup> siècle,

Chaque individu, dans son développement, aurait connu un « état d'idiotie » que l'éducation, la discipline, les valeurs morales, la religion auraient peu à peu annulé pour faire advenir l'adulte, l'homme normal. (...) Au XIX<sup>e</sup> siècle, la mission éducative visait à éliminer l'idiotie qui préexistait à l'âge adulte. Pour devenir un homme il faut mettre à mort la part idiote appartenant à l'enfance. Mais l'idiotie a laissé des traces et l'on perçoit chez certains médecins (...) que la part idiote est une part d'ombre, une part disparue.

Ce qui est commun à la position de Rimbaud et à celle de Nerval est la référence aux *aïeux* : « littérature de nos aïeules » pour le sujet lyrique de « Délires, II », bibliothèque de l'oncle pour le narrateur de *Sylvie* par exemple. Nerval mentionne dans les *Chansons et légendes du Valois* « l'inspiration naïve de nos pères »<sup>2</sup>, défendant le *natif* au sens de Schiller contre le « naïf » au sens péjoratif du mot. L'« air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber », à la

<sup>1</sup> M. Thévoz, « Il n'y a pas d'art psychopathologique », in *Art, folie, LSD, etc.*, Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], p. 29.

<sup>2</sup> G. de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », publié en appendice de « Sylvie » dans *Les Filles du feu : voir Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume, C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III (1993), t. III, pp. 569-579 ; la citation donnée est à la p. 579.

manière de la chanson d'Alceste dans *Le Misanthrope*<sup>1</sup>, incarne dans sa simplicité pauvre le *natif* : elle restaure un état ancien, idyllique et non corrompu de la culture, contre un aujourd'hui certes raffiné mais dégradé. En ce sens, la position de Nerval est plus proche de ce qui sera celle des folkloristes, ou de Lavisie écrivant :

C'est un malheur que nos légendes s'oublient, que nous n'ayons plus de contes du foyer, et que, sur tous les points de la France, on entende pour toute poésie que les refrains orduriers et bêtes, venus de Paris. Un pays comme la France ne peut vivre sans poésie<sup>2</sup>.

Et l'« air » d'une célèbre *Odelette* (« Fantaisie – *Il est un air...* »)<sup>3</sup> dont nous venons de citer les deux premiers vers est proche de celui que convoque quelques décennies plus tard le premier Laforgue dans un poème du *Sanglot de la Terre* :

Et voilà qu'à songer, me revient un accord,  
Un air bête d'antan, et sans bruit tu te lèves  
Ô menuet toujours plus gai, des heures brèves  
Où j'étais simple et pur, et doux, croyant encor<sup>4</sup>.

Ce qui importe pour Nerval, c'est la *continuité*, la reconstruction d'un lien fragile voire rompu. La référence aux « grands-parents » sert avant tout à reconstruire avec le passé des liens qui se sont trop distendus : le lien avec la France médiévale, ou plus précisément avec l'Ile-de-France, le Valois et les Valois. C'est ainsi que le narrateur de *Sylvie* est fasciné par les jeunes filles de Loisy qui imitent les intonations chevrotantes de leurs grands-mères<sup>5</sup> (ce à quoi il oppose le sentiment de désespoir qu'il éprouve lorsqu'il entend Sylvie « phraser » les vers de ses chansons à la manière d'une cantatrice d'opéra à la mode<sup>6</sup>). Le rôle de la « chanson » est ici central : par sa structure versifiée et surtout par la présence du refrain, la forme chanson est le symbole et l'opérateur de la reconstruction d'une continuité : elle est ce qui « toujours recommence », selon la formule d'« Artémis », et par là permet une éternité de la culture traditionnelle.

---

<sup>1</sup> De même, dans *Sylvie*, le narrateur lance ce reproche à son amie d'enfance : « j'aimais les vieux airs, et (...) vous ne saurez plus les chanter » (*Les Filles du feu*, « Sylvie », éd. cit., p. 560).

<sup>2</sup> E. Lavisie, article « Histoire », in F. Buisson (éd.), *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1880-1893, partie I, t. I, 1887, p. 1271 b.

<sup>3</sup> G. de Nerval, « Fantaisie », in *Petits châteaux de Bohême* (dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 410).

<sup>4</sup> J. Laforgue, « Veillée d'avril » (*Le Sanglot de la Terre*), L, I, 272.

<sup>5</sup> « La mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules » (« Sylvie », ch. II, in *Les Filles du feu*, éd. cit., p. 541).

<sup>6</sup> Ch. XI : « Alors chantez-moi la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père (...). – On ne chante plus cela. – Seriez-vous devenue musicienne ? – Un peu. – Sylvie, Sylvie, je suis sûr que vous chantez des airs d'opéra ! (...) Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... Elle *phrasait* ! » (éd. citée, p. 560, souligné par Nerval).

C'est ici qu'apparaît entre les deux postures, entre la bibliothèque nervalienne et l'anti-bibliothèque rimbaldienne, la principale différence. Chez Rimbaud, la référence aux « livres sans orthographe », au désuet, au déclassé et aux « aïeules » ne vise pas à sauvegarder la culture mais à la mettre à mal. Cette promotion agressive de l'infra-culturel produit l'inverse d'une continuité : elle trace la discontinuité d'une brisure avec toute idée de culture quelle qu'elle soit. Dans « Comédie de la soif », le dialogue du sujet lyrique avec ses « Grands-Parents » est un dialogue brisé, qui tourne court. Si chez Nerval la référence au populaire correspond à l'effort pour retrouver une tradition, chez Rimbaud il s'agit du projet de dissoudre toute tradition<sup>1</sup>. Si dans la formule « exécrer les ancêtres », de la lettre du 15 mai 1871 à Demy, on pouvait encore à la limite lire le projet d'une refondation de la poésie à travers le rejet des pratiques et théories antérieures – dans une sorte « tradition du nouveau » au sens de Harold Rosenberg<sup>2</sup> –, dans « Délires, II », le geste poétique est tout différent : il s'agit moins de modernisme que de primitivisme<sup>3</sup>. Ce primitivisme, qui est une récusation de la civilisation, s'oppose en ce sens à la position restauratrice de Nerval. Toutes les « vieilleries poétiques » ne se valent donc pas : Rimbaud rejette celle de la tradition lyrique, poésie du « moi » et de l'« œuvre », mais au contraire accueille la « littérature démodée » et les opéras vieux », tous ces « refrains niais, rythmes naïfs » qui, dans leur dimension anti-culturelle, deviennent le modèle même d'une poésie de la brisure<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Il nous semble par conséquent que J.-L. Steinmetz a tort de rapprocher Rimbaud de Nerval de ce point de vue (« Phases d'un délire », in A. Guyaux, éd., *Cahiers de littérature française*, n° 2, « Rimbaud », Paris, L'Harmattan, 2006 [pp. 81-95], p. 83). Car sous couvert de similitude, c'est ici une attitude tout opposée qui se fait jour. Lorsque le critique met en valeur l'importance chez Rimbaud de l'« infraculture » et du « nul » (p. 83), il nous paraît décrire parfaitement ce qui est en jeu, mais précisément il s'agit, malgré les apparences, d'un mouvement *inverse* de celui qui travaille le projet nervalien.

<sup>2</sup> Voir H. Rosenberg, *La tradition du nouveau*, trad. A. Marchand, Paris, Minuit, 1962.

<sup>3</sup> On peut penser à ce propos à ce que dit Pierre Citti de la référence à la latinité déclassée dans le discours décadent : il s'agit moins de la *refondation* d'un état antérieur de la culture que d'une *récusation* de toute la culture, d'un projet de dé-civilisation : « La référence à la basse latinité, en dépit du *Latin mystique* de Gourmont, signale surtout la volonté d'interrompre le projet littéraire français qui, de du Bellay à Hugo, se confondait avec un projet de civilisation. En les découplant, on déclarait la poésie inconnue... » (*La mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2000, p. 44).

<sup>4</sup> On pourrait montrer qu'une opposition se dessine aussi entre Laforgue et Nerval, avec d'autres enjeux, à propos de la question de la continuité et de la culture. J. A. Hiddleston montre ainsi que l'accumulation de références culturelles dans la poésie laforguienne crée un véritable « pêle-mêle qui constitue une mise en question d'une culture et d'une civilisation, mais aussi de l'œuvre poétique et de l'aventure spirituelle qui les citent ainsi en vrac. On ne saurait se trouver plus loin de l'expérience de Nerval, qui crée une continuité du moi et de l'histoire par-dessus la dérive des mythes et des siècles » (« Espace et temps laforguiens », in J. A. Hiddleston, éd., *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988 [pp. 51-65], p. 63).

## II. B. Art naïf ou art brut ? De l'infra-culturel à l'anti-culturel

... je (...) trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

(Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*)

Le « naïf » chez Rimbaud est donc moins l'« art naïf » en tant que catégorie – l'expression elle-même est quoiqu'il en soit anachronique dans les années 1870 – qu'un certain mode de rapport à l'art comme institution et comme tradition. Le « naïf » renvoie chez lui non pas seulement au *banal*<sup>1</sup>, mais à ce qui par sa pauvreté se tient comme une résistance aux élaborations de la culture. Le naïf est tout le contraire de l'inoffensif, sa passivité apparente peut aussi être une machine de guerre. On passerait ainsi en quelque sorte du mauvais goût culturel au *mauvais rêve* de la culture ; ainsi, les comédiens qui dansent « avec le goût du mauvais rêve » dans « Parade » ne sont pas seulement des artistes naïfs que l'art et la culture établis regardent avec condescendance : cette bande de saltimbanques rêve de croiser les feux de la rampe pour conquérir et détruire le monde civilisé.

---

<sup>1</sup> Le « banal » est par ailleurs, du reste, une catégorie importante chez Rimbaud, et on retrouvera aussi cette catégorie dans les manifestes de l'art brut : « au contraire de la plupart des gens j'éprouve une méfiance pour les choses un peu rares et c'est, dans tout domaine, au contraire le très banal qui toujours m'exalte » (J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 241).

Les théoriciens de l'art marginal remarquent en effet que les artistes naïfs, contrairement aux artistes bruts (ou *outsider* dans la théorie anglo-saxonne qui préfère en effet parler d'artistes « marginaux » que d'artistes « bruts ») aspirent souvent à un statut d'artiste à part entière, et en tout cas entretiennent encore un certain rapport à l'« art » dans son acception traditionnelle et institutionnelle. Statut déconstruit par Rimbaud dans « Nuit de l'enfer » (ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent) et dans l'exclamation d'« Adieu » : « Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! » (R, 279). De même l'art « populaire » – plus utilitaire, plus traditionnel et collectif que l'art dit naïf – est un art par définition ancré dans des formes, des genres et des motifs, qu'il développe en tant que contribution à la culture : c'est un art social, en un sens *majoritaire* par définition. Statut également méprisé par le sujet lyrique de la *Saison* : ce qui intéresse le poète dans l'art populaire est, non pas sa dimension « populaire » en tant que telle, mais sa force de négativité : non l'art, mais les déchets de l'art – « démodé », « sans orthographe », « refrains niais », etc. Rimbaud s'intéresse donc moins à l'art naïf comme tel qu'à la *naïveté* de l'art (« rythmes naïfs ») ou à la dimension infraculturelle de l'art (« enluminures populaires »), en tant qu'opérateurs de mise à mal de la culture. De ce point de vue, l'adjectif le plus important, dans la célèbre liste donnée au début de « Délires, II » est sans doute celui d'« idiot ». Mettre en avant les « peintures idiotes » signifie pour le sujet lyrique promouvoir une catégorie qui fût résolument opposée non seulement à la culture « légitime » au sens sociologique<sup>1</sup> mais à la *culture* tout court. L'histoire des monastères nous apprend qu'« idiot » était le nom donné à ceux des frères convers qui ne savaient pas lire<sup>2</sup>. L'idiot est donc apparenté à l'analphabète : *idiotus*, celui qui n'est pas éduqué ; Bonnefoy remarquait déjà, dans son article sur « Madame Rimbaud »<sup>3</sup>, que l'idée d'idiotie renvoie d'abord à l'absence de savoir, à ce qui n'est pas cultivé : ce que Laforgue, on va le voir, appelle « déculture »<sup>4</sup> ou, plus littéralement encore : « jachère ». La jachère, comme l'idiot, sont en quelque sorte,

<sup>1</sup> Sur cette notion de « légitimité » dans l'art et sa réception, voir P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>2</sup> Comme le signale J.-Y. Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts, 2003, p. 277. Plus généralement, le lexique de la folie est très lié à celui de l'idiotie en français ; comme le rappelle Christel Paris, *phaulos* en grec signifiait chétif et ignorant (C. Paris, « Sémantique et psychiatrie », in J. Thuillier, éd., *La folie*, Paris, Robert Laffont, 1996 [pp. 321-358], p. 332).

<sup>3</sup> Y. Bonnefoy évoque à propos des « Poètes de sept ans » ces « “fronts nus” [des] “idiots” dans lesquels le latiniste qui a écrit ce poème sait bien entendre *idiotus*, et l'idée de l'inéduqué, de celui qui va rester ignorant parce qu'il appartient à la classe pauvre » (« Madame Rimbaud » [1979], rééd. in *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 302). Sur poésie et ignorance chez Rimbaud, voir aussi, notamment, J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 69.

<sup>4</sup> Voir L, III, 1159 et G. Dessons, « Jules Laforgue : la déculture des *Complaintes* », in *Alea*, vol. VII, n° 1, Rio de Janeiro, UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 2005, pp. 13-36.

indemnes de culture. C'est pourquoi le primitivisme de Rimbaud et Laforgue désigne d'abord une opération de table rase.

## II. B. 1. « Oublier mon cerveau » : la poésie comme table rase

Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie (...)

(Tristan Tzara)<sup>1</sup>

Rimbaud, texte après texte, efface, détruit, oublie (...)

(Jean-Marie Gleize)<sup>2</sup>

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir (...) je vous trouverai.

(Arthur Rimbaud, *Illuminations*<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> T. Tzara, « Manifeste dada 1918 », in *Dada est tatou, tout est Dada*, éd. H. Béhar, Paris, GF-Flammarion, 1996, rééd. 2016, p. 211.

<sup>2</sup> J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, quatrième de couverture.

<sup>3</sup> A. Rimbaud, « Phrases », R, 298.

Si la poésie est le contraire de la culture, elle prendra alors la forme de la *tabula rasa*. Toute poésie est un exercice de réduction : « Quand le monde sera *réduit* en un seul bois noir... ». La poésie est donc anticulturelle au sens où l'entend Michel Thévoz lorsqu'il admire chez Dubuffet la fonction de l'art brut comme brisure : « L'œuvre de Dubuffet a commencé tardivement, dès lors qu'il a récusé tout héritage, qu'il s'est fermé aux influences, qu'il a fait table rase »<sup>1</sup>. En ce sens et avant la lettre, il y a chez Rimbaud le projet d'un « art brut préféré aux arts culturels »<sup>2</sup>. De même, Laforgue – admirateur et traducteur de Walt Whitman – voulait se « scalper » de l'ancien monde : « Oh ! là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe ! », implore le sujet lyrique des *Fleurs de bonne volonté*<sup>3</sup>, anticipant le primitivisme d'un Segalen ou d'un Gauguin (la « barbarie qui est [...] un rajeunissement »<sup>4</sup>). Via l'imaginaire du roman populaire américain, en particulier des romans d'aventure de Fennimore Cooper, le verbe « scalper » renvoie lui-même au « nouveau monde ». Dans des notes de la période allemande, Laforgue note un jour :

Viens-je de me réveiller.  
ces Peaux-Rouges m'ont soigné puis m'ont abandonné sur le sable de la rive<sup>5</sup>.

Chez Rimbaud, l'Afrique fonctionne comme le négatif de la civilisation occidentale, la possibilité rêvée, dans « Mauvais sang », d'échapper au christianisme et à la « culture » – à l'histoire de l'Occident. Dépasser l'idéologie, c'est donc « quitte[r] l'Europe » (R, 249) : c'est là l'effort toujours renouvelé de Rimbaud. « Me voici sur la plage armoricaine » (*id.*) : derrière lui, les

---

<sup>1</sup> M. Thévoz, « Dubuffet collectionneur d'art brut », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers*, Nice, Z'éditions, 1990 (pp. 17-22), p. 17.

<sup>2</sup> Titre d'une célèbre exposition organisée à Paris, à la Galerie René Drouin, par la Compagnie de l'art brut, en octobre 1949. Le catalogue était préfacé par Jean Dubuffet.

<sup>3</sup> J. Laforgue, « Albums », in *Des fleurs de bonne volonté*, L, II, 186.

<sup>4</sup> P. Gauguin, lettre à Strindberg, Paris, s. d. [5 fév. 1895] : « Civilisation dont vous souffrez. Barbarie qui est pour moi un rajeunissement » (*Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, rééd. 2003, p. 263). Sur le primitivisme de Segalen, voir notamment J. Sévry, « Victor Segalen ou la fin de l'exotisme colonial », Société internationale d'études des littératures de l'ère coloniale, en ligne ([http://www.sielec.net/pages\\_site/FIGURES/sevry%20segalen.htm](http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/sevry%20segalen.htm)), consulté le 15 octobre 2016. Sur Gauguin, voir B. Joyeux-Prunel, « “Les bons vents viennent de l'étranger” : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. LII-2, 2005, pp. 113-147.

<sup>5</sup> « Notes inédites de Laforgue » (fragment [38]) publiées par la *Revue blanche*, t. VIII, 1895, p. 560.

ruines de l'Europe. Chez Laforgue, l'« Afrique » désigne métaphoriquement l'inconscient, la part originaire et toujours occultée qui est au fond de nous – « notre Afrique intérieure »<sup>1</sup> –, mais aussi une alternative à la civilisation occidentale. Dès 1880, on lit dans un poème du *Sanglot de la Terre* :

Non ! Je veux être heureux ! Je n'ai que cette vie !  
J'irai vivre là-bas, seul, dans quelque forêt  
D'Afrique, brute épaisse, et la chair assouvie,  
J'oublierai le cerveau que les siècles m'ont fait<sup>2</sup>.

La même formule se retrouve dans une lettre à Charles Henry envoyée de Berlin fin février 1882 : « Si j'avais de l'argent et pas de famille je planterais l'Europe là, pour m'en aller dans des pays fous et bariolés *oublier mon cerveau* » (L, I, 757 ; nous soulignons). Cette formule répétée fait écho à un vers des *Fleurs de bonne volonté*, dans lequel le sujet lyrique se rêve – dans une sorte de réécriture détournée de « La voix » de Baudelaire<sup>3</sup> – « désattelé des bibliothèques » :

Oh ! m'en aller, me croyant libre,  
Désattelé des bibliothèques...<sup>4</sup>.

L'adjectif indique le renversement par lequel la culture, de fondation, devient entrave : la poésie se construira en rompant les liens qui l'attachent aux livres comme à autant de poids (« bloqué par les boues, les dimanches, les pluies ») dont se défaire.

Ce que l'on appellera dès lors le *primitivisme* du geste rimbaldien, et laforguien, s'apparente à une machine de guerre lancée contre la culture : l'art y apparaît non seulement comme le contraire de cette dernière, mais comme une lutte constante avec elle, cette lutte étant la condition même à laquelle l'écriture poétique peut avoir lieu. Le primitivisme historique des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle retrouvera cette dimension de guerre contre la civilisation : ainsi Malraux rapporte-t-il que Picasso lui confia un jour au sujet de la promotion de l'art extra-occidental : « Tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes »<sup>5</sup>. Le mot « armes » est ici à entendre simultanément en deux sens : littéralement, les fétiches sont des armes contre les esprits, c'est là leur fonction rituelle première – comme le précise Picasso, les fétiches sont « des armes (...) pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils »<sup>6</sup>. Mais dans le contexte de l'histoire des avant-gardes, ils deviennent aussi des armes contre la culture

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Feuilles volantes*, L, III, 1158.

<sup>2</sup> « Étonnement », L, I, 298.

<sup>3</sup> En particulier les premiers vers : « Mon berceau s'adossait à la bibliothèque, / Babel sombre, où roman, science, fabliau, / Tout, la cendre latine et la poussière grecque, / Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio » (« La voix », in *Les Fleurs du Mal, Pièces diverses : Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 170).

<sup>4</sup> J. Laforgue, « Dimanches » (*Je m'ennuie, natal !...*), *Des fleurs de bonne volonté*, XVIII, vers 10 (L, II, 184).

<sup>5</sup> Cité par André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*



(occidentale) elle-même. Chez Rimbaud déjà, l'idée même d'un « livre (...) nègre », évoquée dans une célèbre lettre à Delahaye à propos du projet en gestation d'*Une saison en enfer*<sup>1</sup>, introduit une tension presque oxymorique entre l'idée de « livre » – écriture, littérature, civilisation occidentale – et celle de culture orale, « nègre » fonctionnant ici comme métonyme de l'autre (de l'Occident)<sup>2</sup>. Il s'agirait en ce sens d'une négativité active : le projet de la *Saison* est celui d'un livre qui ne serait pas un livre, d'un livre qui fût rongé de l'intérieur par le contraire du livre<sup>3</sup>. Négativité revendiquée aussi, et volontairement anti-occidentale : rappelons qu'une des sections de l'exposition nazie *Art dégénéré*, à Munich, devait avoir pour titre « Le nègre devient un idéal de race dans l'art dégénéré »<sup>4</sup>. Le projet qui se fait jour ici est donc celui d'une véritable littérature barbare<sup>5</sup>, l'espoir d'une libération de l'écriture et de la vie par rapport aux « marais occidentaux » (« L'impossible »,

<sup>1</sup> Lettre à Delahaye, dite « de Laïtou » (Roches, mai 1873) : R, 370.

<sup>2</sup> Voir M. Courtois, « Le mythe du nègre chez Rimbaud », in *Littérature*, n° 11, oct. 1973, pp. 85-101 et S. Kassab-Charfi, « Défigurations d'*Une saison en enfer* : la fiction nègre ou l'*inventio* rimbaldienne d'une altérité », in Y. Frémy (éd.), « *Je m'évade ! Je m'explique* ». *Résistances d'Une saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 83-105.

<sup>3</sup> À propos du primitivisme de la *Saison*, voir surtout A.-E. Berger, *Le banquet de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 171-181 (en particulier pp. 171-174 sur cette question nègre). Sur l'idée de table rase et ses limites chez Rimbaud, voir les analyses de L. Zimmermann dans *Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 24-27 ; il nous semble cependant que la problématique de la *tabula rasa* ne se réduit pas à la téléologie critiquée par L. Zimmermann (« orientation de l'histoire littéraire vers une fin ») : l'intérêt du geste rimbaldien est précisément, nous semble-t-il, de réorienter cette question de la table rase vers une problématique primitiviste, anti-dialectique et anti-téléologique. La force du quasi-oxymore « livre nègre » va dans ce sens.

<sup>4</sup> Voir J.-M. Palmier (éd.), *L'art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*, Paris, J. Bertoin, 1992, p. 65.

<sup>5</sup> Sur ce projet d'une littérature *barbare*, voir J. Rigoli, « Rimbaud en Barbarie », in J. Rigoli et C. Caruso (éds.), *Poétiques barbares*, Ravenne, Longo Editore, 1998, pp. 283-315. À propos du primitivisme de Rimbaud et de la question de la table rase, voir aussi R. Heyndels, « “L'occasion, unique, de dégager nos sens” : modernité, primitivisme et homo-texte chez Rimbaud », in G. Dotoli et C. Diglio (éds.), *Rimbaud et la modernité*, actes du colloque de Naples de décembre 2004, Fasano et Bari, Schena-P. U. P. S., 2005, pp. 103-136. Sur la question de la sauvagerie, voir à nouveau Dubuffet : « Je ne peux me débarrasser de la constante impression que la conscience, apanage dont l'homme est si fier, mouille, adultère, appauvrit, sitôt qu'elle intervient et c'est où elle ne semble pas présente que je me sens le plus en confiance. Je suis, en tout domaine, épris de *sauvagerie* » (*L'homme du commun à l'ouvrage*, *op. cit.*, p. 251). Dubuffet associe donc lui aussi primitivisme et critique de la conscience, comme Laforgue pour qui l'« Afrique » signifie à la fois une alternative à la conscience (Inconscient) et une alternative à la civilisation occidentale (primitivisme). Voir aussi Dubuffet, « Honneur aux valeurs sauvages » (1951), in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, t. I, 1967. À nouveau, cette question de la valeur à la fois esthétique et politique du « primitif » permet de tracer un lien entre Rimbaud et les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle : voir notamment A. Gür, « Antonin Artaud, le barbare et ses doubles », in *Poétiques barbares*, *op. cit.*, pp. 249-281. Comme les danses mexicaines chez Artaud, les danses (« danse, danse, danse, danse ») de « Mauvais sang » foulent aux pieds la culture occidentale. Il serait intéressant d'étudier le rapport entre la catégorie du « nègre » (Rimbaud, Dada, etc.) et celle de « folie » : de « Mauvais sang » aux « poèmes nègres » des dadaïstes, ces derniers étant à certains égards proches des glossolalies de certains malades mentaux (pensons par exemple aux dernières lignes de l'« Essai de simulation de la démence précoce » dans « Les possessions » de *L'Immaculée Conception* de Breton et Éluard).

R, 271). Pour détourner une expression de Klossowski à propos de Nietzsche, l'art sera « un combat contre la culture »<sup>1</sup>.

Il ne s'agit donc pas pour autant de faire de Laforgue et de Rimbaud des artistes bruts, ce qu'ils ne sont évidemment en aucun cas, étant tous deux nourris de culture scolaire. Il s'agit au contraire de comprendre comment l'idée d'un art non culturel voire anticulturel a pu fonctionner chez eux comme utopie de la poésie. L'idée d'art brut désigne un art en quelque sorte « cru », pour reprendre le concept de Lévi-Strauss<sup>2</sup> : un art « sauvage » au sens où l'anthropologue écrit que la pensée sauvage n'est pas la pensée *des sauvages* mais « la pensée à l'état sauvage » (« Sans doute Comte assigne-t-il à une période de l'histoire – âges du fétichisme et du polythéisme – cette “pensée sauvage” qui n'est pas pour nous la pensée des sauvages, ni celle d'une humanité primitive ou archaïque, mais la pensée à l'état sauvage, distincte de la pensée cultivée ou domestiquée en vue d'obtenir un rendement. [...] Nous comprenons mieux aujourd'hui que les deux puissent coexister et se compénétrer »<sup>3</sup>). Il s'agirait donc d'atteindre à un *art à l'état sauvage*, qui travaille à devenir étranger au canon, aux écoles (aux deux sens de ce terme), aux définitions reçues, au « cuit ». Rimbaud, le fort en thème, qui à treize ans lisait Horace, Villon et Banville, en vient – en particulier à partir de 1872 – à concevoir et pratiquer la poésie comme un travail d'effacement de la culture, d'oubli actif de l'histoire : de lutte, en soi, contre la mémoire de la civilisation. Dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871, les éléments de primitivisme – le retour au corps, à la torture, l'injonction à « balayer ces millions de squelettes » de l'histoire littéraire (R, 343) – étaient tempérés par le lyrisme prophétique du progressisme illuministe (« il devient [...] le suprême Savant ! », « Donc le poète est vraiment voleur de feu. / Il est chargé de l'humanité, des *animaux* mêmes » : R, 344 et 346). Dans la *Saison* au contraire, le geste esthétique et éthique de la poésie se tourne résolument contre les idées de culture et de progrès, qui font l'objet d'une ironie dialogique corrosive :

« Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! » crie l'Ecclésiaste moderne,  
c'est-à-dire Tout le monde (« L'éclair » : R, 275)

La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne  
tournerait-il pas ? (« Mauvais sang », deuxième section : R, 248)

---

<sup>1</sup> P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 17. Voir tout le premier chapitre de ce livre de Klossowski, pp. 17-36. « Combat contre la culture » est une citation d'une lettre de Nietzsche à Gersdorff à propos de l'incendie des Tuileries par les Communards, en 1871.

<sup>2</sup> C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit. Mythologiques, I*, Paris, Plon, 1964.

<sup>3</sup> C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 262.

Le messianisme positiviste – y compris dans sa version socialisante, qui enthousiasmait l'épistolier de mai 1871 – se trouve également rejeté, ou plus précisément miné par sa *répétition* perfide : « C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis » (*ibid.*). De ce point de vue, nous ne pouvons souscrire à la lecture « positiviste » de Hermann Wetzel, qui écrit à propos de « Délires, II » : « Pour quelqu'un qui demande "aux poètes du nouveau, – idées et formes", qui se considère comme "un multiplicateur de progrès", comme "le suprême Savant", la science moyenâgeuse (l'"alchimie"), des adjectifs tels que "naïf", "idiot", "vieux" ne sauraient désigner qu'une fausse route »<sup>1</sup>. Tout le contraire d'une « fausse route », la longue énumération qui ouvre « Délires, II » est un programme de travail, un ensemble de lignes de fuite qui sont autant de lignes de libération par rapport à une certaine culture, cette culture que Dubuffet qualifiera d'« asphyxiante »<sup>2</sup>. Dans *Une saison en enfer*, la « culture » n'est présente que pour être biffée, comptée pour rien : « Depuis longtemps, je (...) trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne ». L'erreur de H. Wetzel était déjà celle du Dr Delattre, qui écrivait dans *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud* que « seul un anormal pouvait (...) préférer aux œuvres qui honorent la pensée humaine "les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques (...)" qu'il énumère dans un passage célèbre »<sup>3</sup>. Cet « honneur » prétendument irréfutable est en quelque sorte inversé en malédiction par Rimbaud, avant de devenir, pour les lecteurs de Rimbaud et de Lautréamont, l'objet d'une véritable *honte* – ainsi chez Gide, qui devait écrire : « La lecture de Rimbaud, du VI<sup>e</sup> chant de *Maldoror*, me fait prendre en honte mes œuvres, et tout ce qui n'est qu'un résultat de la culture, en horreur »<sup>4</sup>.

Chez Laforgue, comme chez Verlaine, un des modèles du poète est l'enfant : la fonction de ce dernier est non seulement d'échapper à la voix masculine, mais également d'échapper, tant soit peu, à la langue, d'introduire dans le symbolique un ensemble de devenirs-mineurs. L'enfant est saisi comme *in-fans*, et engage le lyrisme dans un procès d'aphasie active. Critiquant Mallarmé dans des notes de lecture de 1886, Laforgue promeut en creux sa propre utopie littéraire :

<sup>1</sup> H. Wetzel, « "Vieillesse poétique" : sur "Larme" et "Bonne pensée du matin" », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Bruxelles, *Revue de l'université de Bruxelles*, 1982-1 (pp. 93-102), p. 93. Pour les mêmes raisons, nous ne sommes pas vraiment convaincu non plus par le Rimbaud *Aufklärer* que tente de construire J.-P. Bobillot, quoique les arguments de ce dernier soient plus nuancés : voir *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée*, Paris, Champion, 2004, pp. 7-27 et le rapprochement avec Kant, pp. 297-299. Sur ces questions, le célèbre chapitre de Meschonnic consacré à la formule d'« Adieu » (« il faut être absolument moderne ») demeure fondamental : « Un slogan en moins pour la modernité », in *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, rééd. Paris, Gallimard, 1993.

<sup>2</sup> Voir J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968, rééd. augmentée Minuit, 1986.

<sup>3</sup> J.-L.-P. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Paris, Le François, 1928, p. 40, nous soulignons.

<sup>4</sup> A. Gide, *Journal*, 6<sup>e</sup> cahier, entrée du 28 novembre 1905, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, 1933, p. 564, nous soulignons.

« divagation d'images (...), de sentiments exprimés avec l'immédiat de l'enfant qui n'a à sa disposition que le répertoire de ses besoins (...) »<sup>1</sup>. La poésie devient un exercice d'enfance, d'infantilisation de la langue : il ne s'agit pas d'imiter l'enfant, mais de *devenir* enfant, c'est-à-dire « immédiat » – pour reprendre le terme de Laforgue –, balbutiement, ou « bégaiement », ce dernier terme étant utilisé par Laforgue dans le même texte sur Mallarmé : « le bégaiement et l'enfant qui a mal »<sup>2</sup>. L'enfant est donc un personnage poétique, celui de la voix lisse qui, à la limite, ne « parle » pas. C'est bien d'un point de vue poétique que le modèle de l'enfant est si important :

Et que j'irai là-bas,  
Fair' dodo z'avec elle.  
J'entends mon cœur qui bat,  
C'est maman qui m'appelle ! (L, I, 632)

Trouver une voix – non pas « sa » voix justement, mais *une* voix, qu'indétermine l'article indéfini – devient pour Laforgue un processus négatif, une ascèse de la soustraction. Comme Deleuze et Guattari le disent à propos de Schumann et de la musique vocale :

L'enfant devient sonore, purement sonore. Jamais aucun enfant n'aurait pu le faire, ou s'il le fait, c'est en devenant aussi autre chose qu'enfant, enfant d'un autre monde étrangement céleste et sensuel (...) La voix se déterritorialise dans un devenir-enfant, mais l'enfant qu'elle devient est lui-même déterritorialisé, inengendré, devenant<sup>3</sup>.

Jean-François Lyotard écrit de son côté : « Infantia, ce qui ne se parle pas. (...) Elle hante le discours »<sup>4</sup>. La poésie devient l'orchestration d'une telle « hantise » ; parfois jusqu'à l'ânonnement, s'il le faut – dans la répétition inlassable des quatrième (« *Ô triste, triste...* ») et septième (« *Il faut, voyez-vous...* ») « Ariettes oubliées » de Verlaine, ou dans l'« Autre complainte de l'orgue de barbarie » de Laforgue –, toujours en tout cas du côté d'une mise à mal de la langue littéraire « reçue », au double sens d'*héritée* et de *requisse*. Ce n'est donc pas un hasard si la manière dont Jules Lemaître décrit Verlaine tend à en faire une sorte d'*artiste brut* au sens thévozien, quoique sous la plume de Lemaître cette description ait évidemment un sens dépréciatif :

Ce poète, que ses disciples regardent comme un artiste si consommé, écrit par moments (osons dire notre pensée) comme *un élève des écoles professionnelles*,

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, notes sur Mallarmé, « Critique littéraire », L, III, 195. Sur ce court texte de Laforgue, voir notre commentaire plus haut, au chapitre 2.

<sup>2</sup> Laforgue reproche à Mallarmé sa manière trop concertée : « Ce n'est pas le bégaiement et l'enfant qui a mal... » (L, III, 195).

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 373.

<sup>4</sup> J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9.

*un officier de santé ou un pharmacien de deuxième classe qui aurait des heures de lyrisme*<sup>1</sup>.

Lemaître reprend ensuite Verlaine comme le ferait un maître d'école, un professeur de rhétorique ou un examinateur de jury d'agrégation :

Il y a une énorme lacune dans son éducation littéraire. La mienne, il est vrai, me rend peut-être plus sensible que de raison à ces insuffisances et à ces ridicules...<sup>2</sup>

Cette « lacune », que Lemaître prend pour un *manque*, est pour Laforgue un *gain* : c'est même un idéal, qu'il admire chez Verlaine, mais aussi chez Rimbaud, dont il note : « Restent les *Illuminations*. (...) Ce Rimbaud (...), comme il est entier ! presque sans rhétorique et *sans attache* »<sup>3</sup>. Dans une sorte de lointaine paraphrase du « Bateau ivre » (« ...dispersant gouvernail et grappin ») ou de « Mauvais sang » (« si au moins j'avais des antécédents dans l'histoire... »), Laforgue identifie donc chez Rimbaud l'utopie d'un poème « sans attaches », l'utopie d'une poésie qui serait une *déprise* par rapport à la langue et à la culture<sup>4</sup>. Laforgue emploie la même locution ailleurs, toujours à propos de Rimbaud :

Je ne me rassasie pas de relire Rimbaud dans les quelques pièces que j'ai (dans les *poètes maudits*).  
Et celui-là me paraît toujours plus énorme, spontané, sans attaches<sup>5</sup>.

Retrouvant l'adjectif cher au Rimbaud de mai 1871, « énorme », Laforgue associe ainsi l'é-normité en tant qu'absence de commune mesure à une sorte de démantèlement de la culture, de retour en arrière archaïque, retour qui rappelle l'admiration de Laforgue critique d'art pour l'œil « préhistorique » que nous « refont » les impressionnistes<sup>6</sup>.

Une telle description tendrait à rapprocher Rimbaud d'un autre héros de la poésie laforguienne : Kaspar Hauser, l'enfant sauvage, l'analphabète. Ce modèle vient sans doute de Verlaine et sa « Chanson de Gaspard Hauser » : or Verlaine lui-même, par sa poésie de la syllabe et de l'exclamation, figure un certain idéal primitiviste pour Laforgue. Lisant ce poète à Berlin, Laforgue en admire *Sagesse* et les poèmes courts de *Jadis et naguère* où il entend de véritables « vagissements » :

---

<sup>1</sup> J. Lemaître, « Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents », in *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Quatrième série*, Paris, Lecène et Oudin, 1889, pp. 80-81, nous soulignons.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> J. Laforgue, lettre à G. Kahn, Bade, jeudi 3 juin 1886, in L, II, 851, nous soulignons.

<sup>4</sup> On pense inévitablement à Félix Fénéon, écrivant des mêmes *Illuminations* : « Œuvre enfin hors de toute littérature (...) » (« *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud », in *Le Symboliste*, n° 1, 7-14 octobre 1886, p. 2).

<sup>5</sup> J. Laforgue, lettre à Gustave Kahn, 28 mars 1885 (L, II, 744).

<sup>6</sup> Voir les notes en vue d'un article sur « L'impressionnisme », L, III, 329-336.

de la vraie poésie, des vagissements, des balbutiements dans une langue inconsciente ayant tout juste le souci de rimer<sup>1</sup>.

De même lit-on dans une page de l'*Agenda de 1883* (entrée du dimanche 24 juin) consacrée à Verlaine : « Quel vrai poète – C'est bien celui dont je me rapproche le plus. Négligence absolue de la forme, plaintes d'enfant – » (L, I, 886). Mallarmé parlait à propos de Verlaine d'un retour à de « primitives épellations »<sup>2</sup>. La poésie est bien un certain bégaiement<sup>3</sup>, elle reconduit à la racine de la langue, à la possibilité de la langue, à son commencement, ce qu'indique le choix chez Mallarmé de ce terme d'« épellations ». Le mot résonne en effet avec les lettres de Tournon où, après avoir « presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières »<sup>4</sup>, Mallarmé réapprend (littéralement) à lire, avec sa fille Geneviève, dans l'abécédaire offert à l'enfant par Henri Cazalis. La poésie aussi nous désapprend à lire pour nous faire repartir de zéro, de la contingence pure du signifiant.

Laforgue prend donc explicitement pour « modèle » de l'écriture poétique le jeune garçon aphasique, celui qui « n'a pas fait ses classes » (L, III, 1054). Ailleurs il dresse un autoportrait plaisant de l'artiste en enfant sauvage au regard vierge, notant à propos sa vie à Berlin : « Je suis une série de bals, j'observe, tel un Gaspard Hauser »<sup>5</sup>. Le sujet lyrique de la « Complainte des journées » (L, I, 629-630) pose sur ce qui l'entoure un regard similaire. Les noms lui échappent, comme les réalités qu'ils désignent :

Dans une autre.... maison, j'ai devant une... table,  
Mangé des plantes cuites et puis de la chair  
De bêtes des forêts, du ciel et de la mer,  
Et bu. (Tout ce qu'ici j'avance est véritable.)

Le *je* de ce monologue ne comprend pas le monde dans lequel il déambule, et perçoit chaque chose comme s'il était un extra-terrestre, ou un Kaspar Hauser. Les pratiques sociales telles que les rituels

---

<sup>1</sup> Lettre à Kahn du 28 ou 29 novembre 1883 (L, I, 845).

<sup>2</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 205.

<sup>3</sup> Sur Laforgue et la question du bégaiement, voir notamment P. et R. Wald-Lasowski, « Babil », art. cit. Sur l'idée d'une langue de Gaspard Hauser chez Laforgue, voir L. Verdier, « Dérision, régression et altération : "poétique" du sujet lyrique dans la *Chanson du petit hypertrophique* de Jules Laforgue », in *L'information grammaticale*, vol. 88, n° 1, Paris, 2001, pp. 44-46. Sur la littérature comme bégaiement, voir l'article célèbre de Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, op. cit., pp. 135-143.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, lettre à François Coppée du 20 avril 1868, in *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 380.

<sup>5</sup> J. Laforgue, lettre à Kahn du 1<sup>er</sup> et 2 mars 1886, in L, II, p. 821. L'idée d'*observation*, liée au regard vierge de l'artiste vrai, est centrale dans l'esthétique de Laforgue : elle est développée en particulier à propos de l'idée d'œil régénéré dans les textes sur l'impressionnisme (voir plus haut).

de la toilette, de la nourriture, l'échange de marchandises contre de l'argent, etc. lui sont littéralement *illisibles*<sup>1</sup> :

Dans une maison... propre, un être m'a coiffé  
Puis rasé (menaçant !) sans me faire d'entailles,  
Et je lui ai remis de petites médailles,  
Car j'avais remarqué que c'est ainsi qu'on fait.

On pense aux paroles de ce patient de Krishaber : « Il lui semblait qu'il n'était pas lui-même (...) Il était *constamment étonné* ; il lui semblait qu'il se trouvait en ce monde *pour la première fois* »<sup>2</sup>. « Constamment étonné » : c'est aussi la définition de l'enfant – et Jean-Philippe Domecq rappelle qu'en médecine « étonné » désigne l'enfant qui n'inspire pas l'air à la naissance, et manque mourir si on ne lui en insuffle pas<sup>3</sup>. Le sujet lyrique laforguien est ainsi emporté par un devenir-enfant, à la manière de son équivalent verlainien : « Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles / Éprises de rien *et de tout étonnées* »<sup>4</sup> – devenir-enfant qui est en même temps un devenir-imperceptible, un *effacement* au sens littéral : « *Qui s'en vont pâlir* sous les chastes charmilles... »<sup>5</sup>.

Le critique d'art, de manière analogue, doit pour Laforgue parvenir à un regard *neutre*, en quelque sorte neutralisé : regard natif et primitif. Regarder est – pour détourner le titre d'une des *Complaintes* – un exercice de « nostalgie préhistorique » :

Vous ne pourriez croire avec quelle conscience je m'adonne [au métier de critique d'art]. Non en lisant des livres et en fouillant les vieux Musées, mais en cherchant à voir clair dans la nature en regardant humainement, comme un homme préhistorique (...)<sup>6</sup>.

À la même époque, Monet réclamait pour le peintre un regard d'aveugle, ou plus précisément un regard *aveuglé*, délivré du « savoir » :

Il disait qu'il eût aimé être né aveugle et avoir soudain recouvré la vue, de sorte qu'il pût commencer à peindre ainsi, sans *savoir* quels étaient les objets qu'il avait devant les yeux<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette incapacité à lire le monde (ou ce refus de le lire) apparente ce texte à la tradition occidentale de la mélancolie et de la misanthropie. La didascalie finale indique du reste : « (Muet, immobile, *il couve ces gens de ses yeux mélancoliques*, fait un geste d'universelle résignation – et se fond.) ».

<sup>2</sup> M. Krishaber, *De la névropathie cérébro-cardiaque*, Paris, Masson, 1873, p. 18, nous soulignons.

<sup>3</sup> J.-P. Domecq, *Traité de banalistique*, Paris, Mille et une Nuits, 2004'.

<sup>4</sup> P. Verlaine, *Romances sans paroles*, *op. cit.*, « Ariettes oubliées, IV », vv. 9-10, nous soulignons.

<sup>5</sup> *Ibid.*, v. 11, nous soulignons.

<sup>6</sup> J. Laforgue, lettre à Klinger du 11 juin 1883, *in L*, I, 824.

<sup>7</sup> Monet, cité par L. Cabot Perry, « Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909 », in *The American Magazine of Art*, vol. XVIII, n° 3, mars 1927, p. 120, traduction et italiques nôtres (R. L.-G.). Voici le texte original : « He said he wished he had been born blind and then had suddenly gained his sight so that he could have begun to paint in this way without knowing what the objects were that he saw before him ».

L'« oubli » devient ainsi, comme chez Nietzsche, une valeur centrale<sup>1</sup>. Laforgue, comme on l'a dit, parle de l'immense travail d'ascèse auquel se soumet – et nous soumet – l'œil impressionniste, l'artiste nouveau étant par lui défini comme :

un peintre moderniste qui, doué d'une sensibilité d'œil hors du commun, *oubliant* les tableaux amassés par les siècles dans les musées, oubliant l'éducation optique de l'école (dessin et perspective, coloris), à force de vivre et de voir franchement et *primitivement* dans les spectacles lumineux en plein air, c'est-à-dire hors de l'atelier éclairé à 45° (...), est parvenu à se refaire un œil naturel, à voir naturellement et à peindre naïvement comme il voit<sup>2</sup>.

C'est toute une ascèse, pour parvenir à renoncer à son intelligence. Parvenir à l'œil *inculte* de l'enfant sauvage : cet œil-là, celui de Kaspar Hauser, est donc également pour Laforgue l'œil de l'artiste véritable, du vrai critique d'art, et bien sûr du poète. Un travail d'involution est nécessaire pour défaire la perception, défaire l'intelligence, défaire le savoir. Et ce n'est pas un hasard si c'est à partir du geste de la peinture impressionniste que Laforgue est conduit à théoriser cette lutte contre l'intelligence, cette éthique et esthétique de l'« oubli ». Car il y a là dans le geste des impressionnistes une communauté de démarche avec l'écriture laforguienne elle-même. Non qu'il faille parler d'un « impressionnisme littéraire » – et Bernard Vouilloux a bien montré<sup>3</sup> les présupposés idéologiques liés à une telle notion, et les apories auxquelles elle conduit –, mais dans le sens d'une communauté de pulsion, pulsion primitiviste (« voir franchement et primitivement »), communauté en quelque sorte négative, dans le refus acharné de l'intelligence. Peintre postimpressionniste, l'Elstir de la *Recherche* mènera un combat analogue, le seul tableau qui vaille étant toujours un morceau de ce travail contre ce que Laforgue appelle « l'éducation optique » : aussi le narrateur décrit-il la posture du peintre face au monde comme un prodigieux exercice d'idiotie<sup>4</sup>, évoquant « l'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir également la place de la catégorie d'« oubli » chez Dubuffet : « On viderait les têtes de tout le fatras qui les encombre, on développerait méthodiquement et par des exercices appropriés, la vivifiante faculté d'OUBLI » (*L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 384).

<sup>2</sup> J. Laforgue, « L'impressionnisme » (L, III, 329, nous soulignons). Voir aussi l'édition de M. Dottin : *Textes de critique d'art*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1988, p. 133-134.

<sup>3</sup> Voir B. Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire : une révision », in *Poétique*, n° 121, fév. 2000, pp. 61-92 ; « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », in *Question de style*, n° 9 (« Réalisme(s) et réalité(s) »), 2012, pp. 1-25 et « L'impressionnisme littéraire : un mythe fécond », in G. Gengembre et alii, *Impressionnisme et littérature*, op. cit., P. U. de Rouen et du Havre, 2012, pp. 17-26.

<sup>4</sup> À propos de l'idiotie comme retranchement, voir V. Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, qui parle d'esthétique de la « privation » à propos des romans de l'idiot au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), in *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1988), p. 196.



Enfant sauvage, aveugle, homme préhistorique, ou encore extra-terrestre (Roger Fry écrivit un jour de Seurat qu'il posait sur les objets un œil venu comme d'une autre planète<sup>1</sup>), tous ont en commun cette table rase, cette soustraction qui est la valeur centrale du primitivisme laforguien<sup>2</sup>. Cet exercice de soustraction s'apparente à une folie raisonnée, que Dubuffet nommera, avec des enjeux similaires, « démence » :

Considéré la dénaturation, la quasi totale aliénation de la *mens*, dans le fonctionnement de laquelle l'œil et la langue de la culture se sont substitués, sans qu'il en ait conscience, à l'œil et à la langue de celui qui se croit voir et penser, c'est donc par un processus de démence qu'on obtiendra de régénérer le regard<sup>3</sup>.

Celui « qui n'a pas fait ses classes » c'est, littéralement, celui qui ne connaît pas ses *classiques* (on a vu que Rimbaud était, selon Laforgue, parvenu à un point où il apparaissait nu et « presque *sans rhétorique* »), mais c'est aussi, et plus radicalement encore, celui qui ne sait pas lire, ni à la limite parler<sup>4</sup>. Le troisième fragment des *Feuilles volantes* propose l'utopie<sup>5</sup> d'une prose primitive, « contournée non péniblement mais naïvement, du français d'Africaine géniale, du français de Christ » :

Des images d'un Gaspard Hauser qui n'a pas fait ses classes mais a été au fond de la mort, a fait de la botanique naturelle, est familier avec les ciels et les astres, et les animaux, et les couleurs, et les rues, et les choses bonnes comme les gâteaux, le tabac, les baisers, l'amour. (L, III, 1054)

L'enfant trouvé et aphasique, indemne de culture, est introduit ici à titre de quasi-expérience de pensée : il figure l'utopie d'un rapport brut, primitif, au monde, qui rejoint le regard nu que théorisent les pages de Laforgue sur l'impressionnisme. Comme plus haut la jeune fille chlorotique, mais avec des enjeux différents, Kaspar Hauser devient ainsi un véritable *phare* au sens baudelairien du terme. C'est qu'il devient le modèle de cette ascèse négative qu'est l'écriture :

Pour écrire mon roman :

---

<sup>1</sup> R. Fry, « Seurat's "La Parade" », in *The Burlington Magazine*, vol. LV, n° 321, décembre 1929, p. 290, cité par J.-C. Lebensztejn in *Chahut*, Paris, Hazan, 1989, p. 138, note.

<sup>2</sup> Sur cette dimension de la pratique laforguienne de la poésie, voir H. Scepti, « Jules Laforgue et l'innocence de l'art », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 97-109.

<sup>3</sup> J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 388.

<sup>4</sup> On pense à nouveau à Dubuffet : « Sur le plan [de la] clairvoyance, l'intellectuel brille assez peu. L'imbécile (celui que l'intellectuel appelle imbécile) y montre beaucoup plus de dispositions. On dirait même que cette clairvoyance, les bancs d'école l'éliminent en même temps que les culottes. Imbécile ça se peut, mais des étincelles lui sortent de partout comme une peau de chat au lieu que chez monsieur l'agrégé de grammaire pas plus d'étincelles que d'un vieux torchon mouillé, vive plutôt l'imbécile alors ! » (*L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 88).

<sup>5</sup> Le premier titre, apocryphe, donné à cette page par Camille Mauclair était « Rêve d'écriture ».

Me mettre dans l'état sacré d'un Gaspard Hauser amené devant les gens, écoutant, regardant, ne parlant jamais (...)<sup>1</sup>.

Cette dernière précision montre l'ambition d'une telle écriture : écriture hantée par sa propre absence, tension vers le silence. Laforgue peut alors parler de l'aphasique comme d'un « voyant », presque d'un prophète : « les Gaspard Hauser / tel [*sic*] les élus de souffrance du Moyen Âge qui *voyaient* et que la foule brûlait comme des sorciers »<sup>2</sup> – mais c'est un phare paradoxal, inversé, qui jette sur la civilisation une lumière obscure.

Pourtant, il ne suffit pas de vouloir ou d'affirmer briser tout lien avec la culture pour y parvenir. Comment en effet rompre tout lien avec la langue, l'idéologie, le savoir ? On a vu plus haut comment le christianisme, par exemple, continuait envers et contre tout à vivre à l'intérieur du sujet, « tor[dant] [s]es membres » tel un « poison ». La poésie qui veut échapper à l'histoire et à la civilisation se trouve aux prises avec les mêmes difficultés : « On ne part pas. Reprenons les chemins d'ici... », comme dit la quatrième section de « Mauvais sang » (R, 249). La poésie est elle aussi « esclave de [s]on baptême » : toute petite, elle est tombée dans les fonts baptismaux de l'histoire littéraire, comme le rappelle le poème de Baudelaire que nous avons cité : « Mon berceau s'adossait à la bibliothèque »<sup>3</sup>. La poésie, par conséquent, ne peut échapper complètement à la civilisation. Elle est condamnée, du moins *partiellement*<sup>4</sup>, aux marécages de l'Occident. Comment pourrait-il en être autrement lorsque le sujet lyrique lui-même est entièrement fait de mots et de fragments de civilisation : « Paris qui, du plus bon bébé de la Nature, / Instaure un lexicon mal cousu de ratures » (« Préludes autobiographiques » : L, I, 546). Le petit d'homme naturel, à la Rousseau (ici convoqué de biais et humoristiquement par la forme enfantine et plaisante du superlatif relatif, que souligne l'allitération en labiales sonores : *le plus bon bébé*), se retrouve nécessairement créature livresque, lettrée – on serait tenté de dire litté-raturée, pour parler comme Laforgue et Michel Leiris. Le sujet est donc bien, malgré lui, une sorte de dictionnaire, comme une accumulation de mots qui l'alourdissent et l'épuisent : « J'ai de gros lexicons et des photographies » (« Complaintes des formalités nuptiales », vers 19 : L, I, 578). Irrémédiablement littéraire, la poésie

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Feuilles volantes*, fragment 15 : L, III, 933.

<sup>2</sup> J. Laforgue, Notes sur Baudelaire, fragment 13 : L, III, 171.

<sup>3</sup> C. Baudelaire, « La voix », poème cité.

<sup>4</sup> Voir à nouveau Dubuffet : « Il est bien entendu que notre entreprise de déculturation ne prétend pas à complétude. Elle sera partielle. Elle portera sur les couches de l'aubier non encore durcies, celles qui, pour être plus nouvelles, sont le plus agissantes, le plus déterminantes. Optons pour les entreprises partielles, car il n'en existe pas d'autre sorte au monde, sinon illusoirement » (*Asphyxiant culture, op. cit.*, rééd. 1986, p. 118).

qui se rêvait orpheline ne se sauvera pas de la culture. Mais elle peut s'instaurer comme une *résistance* face à la culture. Art négatif, art de la rature, du *désécrire*<sup>1</sup> et du défaire. Elle sera donc moins a-culturelle – comment pourrait-elle l'être ? – qu'anticulturelle. Non plus sous-culture mais anticulture : art des imbéciles, défigurations, sauvagerie. Mais précisément la sauvagerie n'est pas un état, c'est un travail, un *exercice*. Dubuffet parle de

*s'exercer* à ce stade de dégradation de toutes les notions apportées par la culture, et de prendre appui sur lui pour apprendre peu à peu à la dissoudre à mesure qu'elle se constitue en y portant à volonté ce pourrissement<sup>2</sup>.

Cela rappelle la phrase, certes apocryphe, de Rimbaud, que lui prête son ami Delahaye : « Tout à démolir, tout à effacer dans mon cerveau... »<sup>3</sup>. Si un art non-culturel est impossible, *l'idée* d'un tel art, d'un tel effacement, peut demeurer du moins en tant qu'utopie<sup>4</sup> : pôle, étoile, figurant la possibilité lointaine et toujours repoussée d'une poésie qui fût vraiment « sans attache ». Autrement dit, si la poésie est réduite à être « affaire culturelle » (pour détourner la polarité posée par Michel Deguy<sup>5</sup>), il reste à la retourner contre elle-même, à briser la langue dans laquelle elle est écrite : en faire un usage tors, la pratiquer comme exercice de « déculture ». Exercice, la poésie l'est, en tant que, conformément à sa définition dans la lettre du 15 mai 1871 à Demeny, elle est moins œuvre que processus : or, comme méthode, exercice, travail, elle doit être respiration par rapport à

---

<sup>1</sup> Nous détournons ici un néologisme d'Henri Scepi : « "L'hystérique rococo polychromé" : Laforgue et la question du désécrire », in *La Licorne*, n° 42 (« La phrase »), 1997, pp. 211-232.

<sup>2</sup> J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 388, nous soulignons. Sur les enjeux de l'orphelinat et de l'appartenance, et la complexité de ces rapports, nous renvoyons à nouveau à M. Thévoz : « Du point de vue strictement formel, Dubuffet n'a pas été le moins du monde influencé par les œuvres qu'il a collectionnées. (...) L'Art Brut n'a pas représenté pour Dubuffet une nouvelle source d'inspiration qui fût plus antiacadémique encore que les modèles précédemment choisis, l'Art Brut l'a bien plutôt déterminé à répudier tout héritage et à s'engager dans une création vraiment orpheline. La seule leçon que Dubuffet a tirée de l'Art Brut, c'est de n'accepter désormais nulle leçon, fût-ce justement de l'Art Brut » (« Dubuffet collectionneur d'art brut », art. cit., p. 19).

<sup>3</sup> E. Delahaye, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, cité par S. Bernard, in Rimbaud, *Œuvres*, éd. cit., « Introduction », p. 56. – Bonnefoy insiste sur cette dimension de « table rase » (sans échapper aux reproches de téléologie que L. Zimmermann – voir plus haut – adresse à cette notion) : « Nous sommes empiégés, c'est un fait, puisque nos représentations, nos valeurs, nos comportements font avec nos mots un tout que notre critique ne peut pénétrer qu'en s'affaiblissant, en s'altérant. Mais renonçons aux pauvres plaisirs que ce système nous laisse, aux demi-connaissances qu'il nous permet, brisons en nous, par une violence, toutes ses catégories, toutes ses habitudes sensibles, et, la table rase étant faite, le fond reparaitra, notre future harmonie » (*La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 89, repris dans *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 295).

<sup>4</sup> De même Dubuffet reconnaît-il, dans ses textes tardifs, que l'art brut *absolu* n'est qu'une chimère. Voir en particulier l'essai de 1970 sur Louis Soutter : l'art brut n'y est plus posé comme une *catégorie existante* mais comme un simple *pôle*. « Il s'y agit de formes d'art moins tributaires que d'autres des conditionnements culturels. Je dis bien : moins tributaires : je ne dis pas : non tributaires. (...) N'est concevable assurément aucune manifestation de pensée qui ne prendrait le moindre appui sur de fondamentales données culturelles » : voir *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, t. III (1995), p. 300, cité in G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, p. 142, n. 1.

<sup>5</sup> Voir M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986.

l'« asphyxiante culture », thème commun à tous les primitivismes de l'époque moderne et contemporaine. Comme le souligne Jean Starobinski,

L'essor du rationalisme appliqué, avec son effet sur l'ensemble des structures sociales et des conditions de travail, avec son escorte de nouvelles ressources et de nouvelles contraintes, a suscité, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le choc en retour de multiples thèmes primitivistes, dont le dénominateur commun était de contester les mots d'ordre de la civilisation rationnelle, et sa discipline restrictive. Contre la raison et contre ce qui était considéré comme sa froide usurpation, les autorités invoquées étaient diverses : le sentiment intérieur, la naïveté chaleureuse du peuple, le génie originel des races, l'énergie vitale, la révélation religieuse, le mythe, la poésie, le rêve, l'esprit d'enfance, la voyance, et, bien entendu, la folie. Toutes les manifestations de l'immédiat<sup>1</sup>.

La folie prend ainsi place parmi les différentes manifestations de cette ascèse anticulturelle, patient effort de destruction<sup>2</sup>. Effacer la culture, remonter l'histoire<sup>3</sup>, la folie serait une méthode négative. Nietzsche, à la même époque, insistait sur la nécessité, pour échapper aux catégories de la culture, de devenir étranger à elle. Pour nous, les « tards venus », cela ne peut passer que par un processus d'*aliénation*, à tous les sens du terme, une certaine forme de « démence ». Le recommencement à zéro de la culture – et de l'œil lui-même, chez Laforgue et Dubuffet – passe alors par un devenir-fou.

Laforgue écrit que « la culture bénie de l'avenir est la déculture, la mise en jachère »<sup>4</sup>. Dans la mesure où cette « déculture » est moins un état qu'un procès, Dubuffet préférera quant à lui le terme de *déculturation* :

Il serait nécessaire de constituer pour [les intellectuels] des écoles de déculturation, où ils devraient demeurer un long temps, car la déprise des imprégnations culturelles ne peut s'opérer que lentement, par petits degrés successifs<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Starobinski, « Préface », in H. Prinzhorn, *Expressions de la folie*, trad. M. Weber, Paris, Gallimard, 1984, p. X.

<sup>2</sup> Starobinski écrit encore : « En conclure à la schizophrénie de Rimbaud serait absurde », mais il est certain que « celui qui déclare, dans *Une saison en enfer* : “J'aimais les peintures idiotes”, donnera aux surréalistes une raison de plus de s'intéresser à l'art des malades mentaux. La dissociation, le dérèglement favoriseraient l'émergence incoordonnée du simple, dans sa fraîcheur acide » (*ibid.*, p. XI). Sur cette idée d'« émergence incoordonnée du simple » au point de vue des rapports entre création artistique et folie, voir l'approche psychanalytique d'Anton Ehrenzweig dans son ouvrage classique *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974.

<sup>3</sup> Sur les rapports entre folie et remontée sauvage de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle, voir le cas d'Auguste Comte étudié par P. Arbousse-Bastide (« Auguste Comte et la folie », in R. Bastide et alii, *Les sciences de la folie*, Paris et La Haye, Mouton, 1972, pp. 59-61 et 71) et plus récemment par J.-F. Braunstein (« Auguste Comte et la psychiatrie », in J.-N. Missa, éd., *Les maladies mentales*, Paris, P. U. F., 2008, pp. 269 sq.).

<sup>4</sup> J. Laforgue, « Notes diverses », *Feuilles volantes* : L, III, 1159. À propos de la question de la *déiculture* dans son rapport à la folie et à l'art – à l'art comme folie, comme « manière folle » –, voir les pages lumineuses de G. Dessons dans *La manière folle*, *op. cit.*, pp. 234-235 ; spécifiquement sur la question de la « déculture » chez Laforgue, voir G. Dessons, « Jules Laforgue : la déculture des *Complaintes* », art. cit.

<sup>5</sup> J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, *op. cit.*, p. 73. Voir aussi p. 115 : « Il serait temps maintenant de fonder des instituts de déculturation, sortes de gymnases nihilistes où serait délivré, par des moniteurs spécialement lucides, un

Henri Michaux allait dans le même sens, lorsqu'il écrivait dans *Poteaux d'angle* que « toute une vie ne suffit pas pour désapprendre »<sup>1</sup>. De même le Picasso de la maturité, visitant une exposition de dessins d'enfants : « Quand j'avais leur âge, je dessinais comme Raphaël, mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux »<sup>2</sup>. *Dessiner comme Raphaël* : ou écrire comme Dante, tel Rimbaud adolescent – ainsi Verlaine notait-il dans un article célèbre : « À seize ans il avait écrit les plus beaux vers du monde... »<sup>3</sup>. Mais qu'est-ce que « dessiner comme eux » ? Pour Picasso comme pour Rimbaud, il semble que la seule voie possible soit celle d'une lutte contre la perfection, acmé de la culture, au profit de l'utopie d'un geste nu, trait enfantin pour Picasso, écriture balbutiante des « espèces de romances » de 1872 pour Rimbaud.

En tant que tel, ce projet est évidemment voué à rester utopique (notamment dans la formulation ultra-romantique qu'en donnera Dubuffet : « Les enfants sont hors le social, hors la loi, asociaux, aliénés : justement ce que doit être l'artiste. C'est d'où vient la saveur des dessins qu'ils font, la liberté d'invention qu'on y trouve... »<sup>4</sup>), mais il demeure pertinent en tant que tension :

---

enseignement de déconditionnement et de démythification étendu sur plusieurs années, de manière à doter la nation d'un corps de négateurs solidement entraînés qui maintienne vivante, au moins en de petits cercles isolés et exceptionnels, au milieu du grand déferlement général d'accord culturel, la protestation ».

<sup>1</sup> H. Michaux, *Poteaux d'angle* (1971), in *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour et Y. Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III (2004), p. 1042. Sur les rapports entre le dés-apprendre et le dé-lire, voir S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, pp. 109 sq.

<sup>2</sup> R. Penrose, *Picasso. His Life and Work*, 1958. trad. J. Chavy et P. Peyrelevalde, Paris, Flammarion, 1982, p. 361, cité in P. Picasso, *Propos sur l'art*, éd. M.-L. Bernadac et A. Michael, Paris, Gallimard, 1998, p. 160. L'anecdote est rapportée sous différentes formes par plusieurs proches de l'artiste – « Un jour, vers 1946, Picasso visitait une exposition de dessins d'enfants organisée par le British Council. Il les regarda avec son sourire ambigu : “Je n'aurais pas pu, dit-il, étant enfant, participer à une exposition de ce genre : à douze ans je dessinais comme Raphaël” » (A. Vallentin, *Picasso*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 14, cité in P. Picasso, *Propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 171). Sur les ambiguïtés de cette anecdote et le mythe de l'enfant, voir notamment M. Coquet, « Picasso ou l'enfance en boucle », in *Gradhiva*, n° 9 (« Arts de l'enfance, enfance de l'art », éd. D. Fabre), 2009 (pp. 82-101), p. 85.

<sup>3</sup> P. Verlaine, préface écrite pour la première édition des *Illuminations* de Rimbaud, Paris, *La Vogue*, 1886, in *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 632. Rimbaud, en ce sens, n'a pour ainsi dire jamais écrit de vers d'enfant : on pense à Picasso à nouveau, disant qu'il n'a *jamais fait de dessins d'enfants* ; voir les souvenirs de son secrétaire Jaime Sabartès : « J'étais tout petit [lorsque j'ai dessiné cet *Hercule brandissant une massue* – il s'agit d'un dessin de 1890 aujourd'hui conservé au musée Picasso de Barcelone], je n'ai jamais fait de dessins d'enfant » (cité dans Picasso, *Propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 149).

<sup>4</sup> J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, *op. cit.*, p. 220 ; voir F. Levailant, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme. Contribution à l'histoire des sources de l'“automatisme” dans l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers*, *op. cit.*, pp. 129-158, en particulier pp. 147-149. Sur ces questions, voir E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, livre qui déconstruit le mythe du dessin d'enfant et montre que l'idée de dessin d'enfant a fonctionné comme un « cliché » (p. 213), que le dessin d'enfant « n'est pas regardé : il est *su* avant d'être vu » et « l'enfance est rabattue sur une notion commune » (p. 214). Au XX<sup>e</sup> siècle, l'enfance est devenue « avec la folie, l'une des cautions les plus autorisées de l'art moderne. De “un enfant pourrait le faire”, on [est

effort, travail d'oubli et de brisure. Cet oubli, Rimbaud en parle dans « Le Bateau ivre » comme d'une certaine *surdité* : « Moi l'autre hiver *plus sourd que les cerveaux d'enfants*, / Je courus ! (...) ».

Les modèles d'une telle écriture négative sont nombreux, chacun apportant un aspect nouveau : on a parlé de l'enfant, en particulier de l'enfant sauvage, mais on pourrait penser aussi au clown (Laforgue écrivant à Sabine Mültzer « Les clowns me paraissent arrivés à la vraie sagesse. Je devrais être clown, j'ai manqué ma destinée »<sup>1</sup>). Plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, ce sera la figure du schizophrène, notamment chez Michaux (dans *Connaissance par les gouffres*<sup>2</sup>), qui deviendra primordiale<sup>3</sup>. En tant que négatif de la société et de l'histoire, résistance à l'éducation voire à la civilisation, le modèle de l'idiot apparaît à tous égards central.

## II. B. 2. La fonction de l'idiot, personnage poétique (I). Esthétique et éthique de l'idiotie

---

passé] à l'injonction : “faire aussi bien qu'un enfant” – l'enfant ne demeurant pas moins imaginaire dans le second cas que dans le premier » (p. 25). E. Pernoud sait justement gré à Picasso d'avoir été un des artisans de la déconstruction d'un tel mythe (voir le ch. « Dessiner comme eux : Picasso », in *ibid.*, pp. 197-209). En effet, si Michaux affirme que « toute une vie ne suffit pas pour désapprendre », Picasso remarque qu'il faut d'abord désapprendre l'enfance elle-même, qui est un mythe : « On nous explique qu'il faut laisser la liberté aux enfants. En réalité, on leur impose de faire des dessins d'enfants. On leur apprend à en faire. On leur a même appris à faire des dessins d'enfants qui sont abstraits » (H. Parmelin, *Picasso dit...*, Paris, Gonthier, 1966, p. 86, cité in Picasso, *Propos sur l'art, op. cit.*, p. 149). D sapprendre, ce sera dès lors désapprendre jusqu'à l'enfance elle-même, raison pour laquelle, contrairement aux apparences, « dessiner comme eux » désigne non pas une mimèse des dessins d'enfants mais une tentative de se tenir en-de a du dessin d'enfant lui-même. Et créer c'est toujours soustraire, recommencer à zéro : quand Brass i présenta à Picasso les gouaches d'une jeune artiste de sept ans, Etienne Didier, Picasso remarqua que « les enfants miracles n'existent pas en peinture. Il se peut que cet enfant devienne un jour un vrai peintre, ou même, un grand peintre. *Mais il faudra alors tout recommencer à zéro* » (Brass i, *Conversations avec Picasso*, 1964, cité par M. Coquet, « Picasso ou l'enfance en boucle », art. cit., p. 85, nous soulignons).

<sup>1</sup> L, I, 753.

<sup>2</sup> H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. III (2004), pp. 3-161.

<sup>3</sup> Comme le souligne  . Grossman, le « modèle » de Michaux « c'est le regard de l'enfant, de l'aliéné, l'“humilité de catastrophe” du clown », et « ce qui l'intéresse, c'est l'affaissement de la pensée, sa déstructuration » (*La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, pp. 81-82).

J'aime les gens. Dostoïevski aimait les gens.  
Je ne suis pas un idiot. Je suis un homme.  
L'Idiot de Dostoïevski est un homme. Je suis  
un idiot. Dostoïevski est un idiot. Tu croyais  
que j'étais bête. Je croyais que tu étais bête.  
Nous croyions que nous étions bêtes. Je ne  
veux plus conjuguer. Je n'aime pas les  
conjugaisons.

(Vatslav Nijinski)<sup>1</sup>

On a parlé d'la porosité du monde à propos de  
vot' fils... On a dit qu'le monde était poreux  
et que le savoir, même s'il n'était pas  
enseigné, il s'rait en que'que sorte sécrété par  
le monde...

(Marguerite Duras)<sup>2</sup>

## II. B. 2. a. Faire l'idiot

Est-ce assez idiot, au fond.

---

<sup>1</sup> V. F. Nijinski, lettre à Diaghilev intitulée « À l'Homme », in *Cahiers*, éd. C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva citée, p. 333.

<sup>2</sup> M. Duras, *La Pluie d'été*, Paris, P. O. L., 1990, rééd. Gallimard, 1994, pp. 136-137.

La poésie, pour Laforgue, est affaire non pas seulement d'oubli mais d'idiotie. Recopiant une complainte pour Kahn en février 1884, il conclut : « Est-ce assez idiot, au fond »<sup>2</sup>. Et il ajoute : « Que pensez-vous du vers de onze pieds ? », traçant ainsi un certain lien entre idiotie et défiguration. Le vers de onze syllabes<sup>3</sup> est littéralement un *amoindrissement* de l'alexandrin, mais en même temps il en est si proche qu'il ne peut en être qu'une imitation grimaçante – c'est une sorte de rictus des belles-lettres. L'hendécasyllabe n'est donc pas seulement un vers déclassé : il abîme le vers roi par une réduction qui, par sa fausse proximité, l'effet de fausse reconnaissance qu'il provoque, équivaut à une inquiétante étrangeté. Le vers long impair<sup>4</sup> joue ainsi le rôle de vers anticulturel. Défigurer le vers sacré, que la tradition nous transmet tel un trésor, est aussi un geste carnavalesque, l'introduction d'un boitement comique qui dégrade la stature d'autorité de l'alexandrin. Et cette dégradation fait ici l'objet d'une mise en scène : la modalité exclamative et l'emploi de l'adverbe « assez » indiquent la recherche d'une certaine pose en même temps que d'un certain excès – en somme, une stratégie de cabotinage. Ce n'est plus que l'art courrait toujours le *risque* de n'être que la pirouette du pitre (aspect étudié au chapitre précédent). Il s'agit au contraire d'embrasser cette pitrerie – d'une manière qui n'est pas si éloignée de la réflexion mallarméenne dans le sonnet « Le pitre châtié » –, et plus précisément de parvenir à échapper à l'art grâce à

---

<sup>1</sup> J. Laforgue, lettre à Kahn de février 1884 (L, II, 692).

<sup>2</sup> Le texte recopié par Laforgue à l'attention de son ami est le premier état de la « Complainte du fœtus de poète » (version intitulée « Complainte du fœtus »), poème dont nous avons commenté la métrique au ch. 1. Voir aussi H. Scepi, « La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn », in *Revue de l'Aire*, n° 31 (« Lettre et poésie »), Paris, Champion, 2005, pp. 95-105.

<sup>3</sup> Sur le vers de 11 syllabes au XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment ses rapports à l'alexandrin, voir – outre les études de B. de Cornulier citées dans la bibliographie – J.-P. Bobillot, « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », in *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, pp. 66-86.

<sup>4</sup> Sur cette idée de « vers long impair », voir notre chapitre 1 (rappelons que cette notion métrique est développée par B. de Cornulier dans *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982, pp. 50-57 et *L'art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, P. U. de Lyon, 1995, pp. 72-73). Voir aussi J.-P. Bobillot, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée*, op. cit., pp. 71-84, commentant O. Nadal, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961, pp. 153-155.



l'idiotie. Écrire, ce sera donc d'abord faire l'idiot<sup>1</sup>. Être un pitre, un clown, faire un numéro de cabaret inane<sup>2</sup> – en somme, « Prendre un air imbécile », selon l'injonction métapoétique qui clôt la « Complainte des nostalgies préhistoriques » (vers 35 : L, I, 574). Les Goncourt jugeaient avant tout « idiot » le cabaret : en 1865, ils rapportent un numéro de café-concert en parlant d'un « comique en habit noir » qui après avoir « chanté des choses sans suite, coupées de gloussements, de cris de basse-cour en chaleur », effectue une danse qui est une véritable « gesticulation épileptique » : « la danse de Saint-Guy de l'idiotisme (...) ». Le « rire » du public est « si malsain... »<sup>3</sup>, ajoutent les deux frères. Chez l'aliéniste Louis Delasiauve (dans les années 1840), l'idiotie prend le nom de « stupeur » ; chez Étienne Georget déjà (en 1820), l'idiotie est désignée comme « stupidité ». Coquelin Cadet estimait que le monologue de cabaret était précisément un art de la « stupidité » :

Je donnerai *Le Hareng Saur* comme exemple de monologue tout à fait hors cadre[,] basé sur rien, et réussissant à cause de l'étendue de sa stupidité. Ce récit a été écrit pour endormir un enfant. Nous garantissons le succès du *Hareng Saur* devant les artistes et dans les ports de mer. Je ne le conseillerai pas devant tous les publics<sup>4</sup>.

La catégorie de l'idiotie permet ainsi de tracer un lien entre l'héritage populaire du café-conc' – en particulier le genre du Comique idiot –, la poésie post-baudelairienne et la préhistoire des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Faire l'idiot devient un programme poétique, proposé par Laforgue à une certaine modernité qui, aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, relèvera ce défi – de Dada à nos jours<sup>6</sup>. On pense à Valère Novarina parlant de la littérature comme d'une « cure d'idiotie »<sup>1</sup>, à

<sup>1</sup> Deleuze disait de son côté que « philosopher, c'est faire l'idiot ». Si les enjeux sont différents, on retrouve dans cette définition la même idée de *dénuement*, qui serait à la base de l'écriture poétique comme de la création philosophique. Deleuze dit un jour dans un cours : « Le sort de la philosophie est en jeu là-dedans [chez Socrate et quelques autres]. À la lettre, je dirais : ils font les idiots. Faire l'idiot. Faire l'idiot, ça a toujours été une fonction de la philosophie » (cours de Vincennes du 2 décembre 1980, inédit, cité in P. Mengue, *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, Meaux, Germina, 2013, p. 61, n. 1).

<sup>2</sup> Sur Laforgue et le cabaret, voir en particulier R. B. Gordon, « Le café-conc' et l'hystérie », in *Romantisme*, n° 64 (« Raison, dérision, Laforgue »), 1989, pp. 53-67, et D. Grojnowski, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », in *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1996, pp. 85-96.

<sup>3</sup> E. et J. de Goncourt, *Journal*, 13 janvier 1865, « À l'Eldorado » : éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1956, rééd. 1989, trois volumes, t. I, pp. 1130-1131.

<sup>4</sup> E. Coquelin (dit Coquelin cadet), *L'art de dire le monologue*, Paris, Ollendorff, 1884, p. 98 (nous soulignons).

<sup>5</sup> R. B. Gordon rappelle que « Verlaine et Rollinat lisaient leurs poèmes au Chat Noir avant ou après les spectacles de marionnettes et d'illusionnistes » (*De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 86, n. 11) : de même plus tard Hugo Ball, Emmy Jennings et leurs compagnons au Cabaret Voltaire de Zurich.

<sup>6</sup> Sur cette idée de modernité idiote, voir J.-Y. Jouannais, *L'idiotie, op. cit.*, en particulier p. 12 : « l'art décisif du siècle dernier et l'idiotie ne font qu'un, (...) « moderne » et « idiot » sont synonymes ». Le critique oppose en ce sens le modèle de l'idiot et celui du fou : dans le chapitre II, intitulé « Inconscient contre inconscience » (pp. 55-75), l'auteur étudie l'éviction de l'« inconscience » dada par l'« Inconscient » des surréalistes : « C'est l'histoire d'un contre-feu. On a voulu stopper l'élan pris par un art idiot et la folie fut l'obstacle idéal. En d'autres termes, l'art des fous, tel qu'il en fut fait la promotion au tournant du siècle, et tel qu'il fut importé dans le champ de l'esthétique et de la morale, ne servit pas simplement à masquer le grand rire fumiste qui s'appropriait à s'approprier le nouveau

Nathalie Quintane proposant de penser une certaine poésie contemporaine comme « couillonnerie »<sup>2</sup>, ou encore à Nicolas Giral égrenant les aphorismes de sa « bêtaphysique » (« moi c'est tout de suite que je me mets en pyjama ! »). Christian Prigent proposait récemment de définir la poésie comme le contraire de l'intelligence<sup>3</sup> :

Si l'idiote (...) est le non-intelligent, nous voici face à une question massive qui est celle du rapport de la littérature à l'intelligence. J'entends, derrière cela, le refrain rimbaldien : « suis-je bête ! » et j'essaie de comprendre le programme du Voyant : « je veux être une bête ». (...) Disons (...) qu'écrire c'est accepter de se mettre en état de bêtise, au moins de s'ouvrir à l'idiote de fond qu'on porte en soi (ignorance, trivialité, puérilité joueuse, animalité sensuelle<sup>4</sup>).

Le sujet lyrique laforguien, déjà, se figurait volontiers en idiot du village, ainsi dans « La chanson du petit hypertrophique » :

On rit d'moi dans les rues,  
De mes min's incongrues  
La-i-tou !  
D'enfant saoul<sup>5</sup>.

Ailleurs, dans la « Complainte des plaintes », le sujet lyrique-poète s'acharne à « cultiver des roses peintes » :

Maintenant ! pourquoi ces plaintes ?  
Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi  
Où l'ivraie art mange la foi ?  
Sot tabernacle où je m'éreinte  
À cultiver des roses peintes<sup>6</sup> ?

L'alliance de « cultiver » et de « peintes » réactive bien sûr la tradition poétique de l'adynaton, associé à la folie dans la lyrique amoureuse médiévale, notamment chez Arnaut Daniel (« Je suis

---

siècle. Le pathos et le lyrisme du mythe de la démence furent employés à enrayer leur propre pastiche, leur mise en scène volontaire et burlesque » (*ibid.*, p. 72).

<sup>1</sup> Voir V. Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P. O. L., 1991, aphorisme CCLXIX, p. 63 (« J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiote. Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance : descendre, faire le vide, chercher à en savoir tous les jours un peu moins que les machines ») ; voir aussi *L'Envers de l'esprit*, Paris, P. O. L., 2009, p. 164. À propos de Novarina et de l'idiote, voir notamment N. Dupont, « Valère Novarina, érudit réducteur et collectionneur d'idiotes », dans É. Trudel et N. Dupont, « *Tout peut servir* ». *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 121-135.

<sup>2</sup> N. Quintane, « Monstres et Couillons. La partition du champ poétique contemporain », revue *Sitaudis.fr* (<http://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>, texte mis en ligne le 19 octobre 2004), suivi d'un « Additif de mars 2012 ».

<sup>3</sup> C. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas. Entretiens avec Hervé Castanet*, Saussines, Cadex, 2004, pp. 136-138.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>5</sup> J. Laforgue, « La chanson du petit hypertrophique », L, I, 632.

<sup>6</sup> « Complainte des plaintes », L, I, 621.

Arnaud qui amasse le vent / Chasse le lièvre avec un bœuf / Et nage contre le courant »<sup>1</sup>). Mais c'est aussi un portrait du poète en idiot que Laforgue tend ici au lecteur. On retrouve dans cet idiot l'image populaire du fou : un solitaire excentrique, muni de son arrosoir, qui arrose des fleurs artificielles. Les adynata sont également liés à l'idiotie chez Charles Cros :

(...) Les gens disent : « Comme il est bête ! »  
(...) J'allume du feu dans l'été (...) <sup>2</sup>

Chez Rimbaud, cette fascination pour l'idiotie et pour le personnage de l'idiot se développe parfois en une véritable poétique de l'idiotie, où la langue réduit et se raréfie jusqu'au bord de l'aphasie, jusqu'à la « stéréotypie » des psychiatres<sup>3</sup> : « Je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria* » (« Matin », R, 277). Différent de l'ânonnement verlainien de l'enfant, le bégaiement est chez Rimbaud propre à l'idiot, d'une manière qui semble annoncer Faulkner<sup>4</sup>. L'idiot inquiète la poésie rimbaldienne de l'*intérieur* : c'est qu'il est un « infirme du signe » (Gladys Swain)<sup>5</sup>, dont Esquirol signalait qu'il ne profère jamais que quelques monosyllabes, pauvres paroles effritées : « il prononce à voix basses les syllabes ba-ba-ba qu'il

---

<sup>1</sup> « *Zu suis Arnatz q'amas l'aura. / E catz la lebre ab le bou / E nadi contra suberna* » : A. Daniel, cité in C.-A. Cingria, *Pétrarque* (1932), éd. C. Calame, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 42. Dante se souviendra de cette poétique de la contradiction chez Arnaut, lorsqu'il lui fera dire – en provençal – dans *Le Purgatoire* : « Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan » (XXVI, 142).

<sup>2</sup> C. Cros, « Sonnet (*Moi, je vis la vie à côté...*) », in *Le Collier de griffes, Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 215, nous soulignons. Le modèle de l'idiot est important chez Cros, aussi bien dans la poésie en vers que dans les monologues. Comme chez Verlaine et Laforgue, il y a aussi chez lui une tension vers l'enfance comme modèle poétique. Cros affirmait écrire pour les enfants, à la fin du *Hareng saur*, dans la version de 1878 (Cros, « Le Hareng saur », in *Saynètes et Monologues*, 3<sup>e</sup> série, Paris, Tresse, 1878) : « J'ai composé cette histoire, – simple, simple, simple / Pour mettre en fureur les gens – graves, graves, graves, / Et amuser les enfants – petits, petits, petits ». Pourquoi écrire pour les enfants (voir Michaux, *Mes propriétés*, préface, et É. Grossman, *La défiguration, op. cit.*, p. 88) ? C'est écrire les *in-fans*, pour ceux qui ne parlent pas et ne savent pas lire : Artaud parlait d'« écrire pour les analphabètes, parler pour les aphasiques, penser pour les acéphales » (voir le commentaire célèbre de Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 105).

<sup>3</sup> La stéréotypie est le trait le plus souvent noté par les aliénistes de l'époque à propos de la parole des idiots : voir par exemple Rogues de Fursac, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales. Essai clinique*, Paris, Masson, 1905, ch. XII, « Les arriérés », pp. 241-248. Sur l'écriture et la parole de l'idiot, voir aussi Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, J. Rueff, 1892, ch. II, pp. 9-14. Sur la production poétique des idiots, voir Antheaume et Dromard, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de critique*, Paris, Doin, 1908, pp. 226-231.

<sup>4</sup> Voir notamment, à propos de Faulkner, la thèse de F. Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de William Faulkner*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009. La bibliographie sur Faulkner et l'idiotie est très fournie : voir notre bibliographie en fin de volume pour plus de références. – M. Berne a récemment montré, dans sa thèse sur la rhétorique de l'idiotie dans le roman, que l'idiot prenait au XX<sup>e</sup> siècle la place que le mélancolique occupait dans l'imaginaire occidental depuis Aristote : voir *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

<sup>5</sup> G. Swain, « Une logique de l'inclusion : les infirmes du signe » (1982), repris in *Dialogue avec l'insensé, op. cit.*, pp. 111-130 : voir pp. 124-130 sur l'idiot.

répète en toute occasion »<sup>1</sup>. La poésie a partie liée avec l'aphasie : l'expérience lyrique d'*Une saison en enfer* confronte sans cesse la parole au silence (« Je voudrais me taire »), voire au mutisme. « *Je ne sais plus parler !* », déclare le sujet lyrique de « *Matin* » (R, 277), et de même une patiente de Séglas citée dans « *Du mutisme mélancolique* » : « Je ne sais plus parler »<sup>2</sup>. Pour Lombroso, les idiots écrivent et dessinent comme des primitifs<sup>3</sup>, pour Séglas ils parlent comme des nègres<sup>4</sup>, ou comme des enfants<sup>5</sup> : autant de raisons, pour le sujet lyrique de la *Saison*, de s'identifier à eux, dans sa quête visant à ramener à zéro la culture et embrasser ce qui, pour les « cultivés », est le contraire même de l'art. Idiotisme, aphasie et bégaiement deviennent donc les traits manifestaires d'une poétique agressivement régressive.

## II. B. 2. b. L'idiotie et la neutralisation de l'image

... c'est la flache  
Noire et froide (...)

(Arthur Rimbaud, « *Le bateau ivre* »)

<sup>1</sup> J.-É.-D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, deux volumes, t. II, p. 319. Voir aussi p. 395 du même volume, l'observation d'une idiote, A. : « Non seulement elle ne parle pas mais elle ne prononce que la syllabe suivante qu'elle répète sans cesse avec plus de vivacité lorsque quelque chose l'impressionne d'une manière générale ou pénible : "brou, brou" est son unique langage qu'elle bourdonne presque complètement ; ce qui lui a fait donner dans l'hospice le nom de Bourdon ».

<sup>2</sup> J. Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, op. cit., p. 26 ; voir « *Du mutisme mélancolique* », in *AMP*, vol. de 1891, pp. 271-285.

<sup>3</sup> C. Lombroso, *L'homme de génie*, trad. F. Colonna d'Istria, Paris, Alcan, 1889, pp. 308-309.

<sup>4</sup> J. Séglas, *Les troubles du langage chez les aliénés*, op. cit., p. 40.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 43.

Qu'est-ce que l'idiotie<sup>1</sup> ? Avant tout un retrait, un creux, une absence. Alors que « le fou extravagant va, vient et est dans une agitation de corps continuelle », écrivait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle Joseph Daquin dans sa *Philosophie de la folie*, l'idiot, au contraire, est pure négativité : « (...) dans le fou imbécile, les organes intellectuels paraissent totalement être en défaut ; il se conduit par les impulsions d'autrui, sans nulle espèce de discernement »<sup>2</sup>. Esquirol ou Séguin insistent sur ce qui *sépare* l'idiot et en fait une singularité :

Le mot *idios*, *proprius*, *privatus*, *solitarius*, exprime l'état d'un homme qui, privé de raison, est seul isolé en quelque sorte, du reste de la nature<sup>3</sup>.

L'idiotie est une infirmité du système nerveux qui a pour effet radical de *soustraire* tout ou partie des organes et des facultés de l'enfant à l'action régulière de sa volonté, qui le livre à ses instincts et *le retranche* du monde moral<sup>4</sup>.

Pourtant, simultanément, on pourrait remarquer que l'idiot est, tout à l'inverse, le personnage de l'absolue in-différence, ou non-différence. Daquin disait « sans nulle espèce de discernement » : on peut y entendre aussi cette dimension infra-ordinaire de l'idiot, qui ne *discerne* rien, c'est-à-dire ne tranche pas mais peut-être également ne « tranche » pas *par rapport* au reste. Ce qui sépare l'idiot est peut-être paradoxalement cette non-séparation : l'idiot est en quelque sorte

---

<sup>1</sup> Sur l'histoire de l'idiotie, voir L. Kanner, *A History of the Care and Study of the Mentally Retarded*, Springfield, Illinois, Ch. Thomas Ed., 1964 ; G. Swain, « Une logique de l'inclusion : les infirmes du signe » (1982), art. cit. ; T. Gineste, « Naissance de la psychiatrie infantile (Destin de l'idiotie, origine des psychoses) » in C. Quérel et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 387-405 ; J. Trent, *Inventing the Feeble Mind. A History of Mental Retardation in the United States*, Berkeley, University of California Press, 1994 ; G. Le Blanc, « L'homme sauvage, le primitif et l'idiot », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 17-34 ; P. McDonagh, *Idiocy. A Cultural History*, Liverpool, Liverpool U. P., 2008 et P.-H. Ortiz, « L'idiotie contre la folie. Anthropologie des déficiences de l'esprit entre Antiquité et Moyen-Âge », in *Cahiers d'histoire*, n° 118, 2012, pp. 21-39. On consultera également, spécifiquement cette fois sur le XIX<sup>e</sup> siècle, R. Myrvold, *L'arriération mentale de Pinel à Binet-Simon*, thèse de médecine, Paris, Broussais Hôtel-Dieu, 1973, thèse n° 67 et Y. Pélicier et G. Thuillier, « Pour une histoire de l'éducation des enfants idiots en France, 1830-1914 », Paris, *Revue historique*, t. CLXI, n° 1, 1979 ; et, sur les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : M. Zafirooulos, *Les arriérés : de l'asile à l'usine*, Paris, Payot, 1981.

<sup>2</sup> J. Daquin, *La philosophie de la folie, ou Essai philosophique sur le traitement des personnes atteintes de folie*, Chambéry, 1791, p. 22.

<sup>3</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, op. cit., t. II, p. 284 (*sic*, il n'y a pas de virgule après « seul »). Voir aussi F. Vatan, « Le comble de la singularité, génie et idiotie dans le discours médical au XIX<sup>e</sup> siècle (l'exemple de Louis Lambert) », in R. Wintermeyer et M. Kaufmann, *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014 (pp. 155-168), pp. 160-161.

<sup>4</sup> É. Séguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots et des autres enfants arriérés ou retardés dans leur développement (...)*, Paris, Baillière, 1846, ch. X, « Nouvelle définition de l'idiotie », p. 107, nous soulignons. Sur l'idiot comme singularité radicale et sa définition comme être *extra-social* au XIX<sup>e</sup> siècle, voir A. Vulbeau, « L'idiot et le chasseur de solitudes », in *Spécificités*, n° 2, 2009-1, pp. 43-56.

l'être le plus ordinaire, il est *plus* ordinaire encore que l'ordinaire – dimension que l'on retrouve chez Marguerite Duras :

Le père : Alors t'aurais pas remarqué qu'il était différent des autres, Ernesto ?

La mère : Faut pas exagérer... Je suis pas d'accord... C'est plutôt le contraire...

*On pourrait dire : pareil aux autres, mais alors à un point...*<sup>1</sup>

De cette dimension infra-ordinaire de l'idiot vient aussi le fait que l'idiotie signifie la disparition de tout *spectacle*. Alors que la manie ou l'hystérie (ainsi qu'on l'a vu aux chapitres précédents) sont essentiellement spectaculaires, éruptives, théâtrales, du côté de l'idiotie on assiste à un retrait du spectacle, de l'image : il n'y a, à la lettre, *rien à voir*. L'idiotie est plate, lisse, ennuyeuse, sans aspérités c'est-à-dire sans crises. Esquirol déjà le soulignait – les « crises (...) ne s'observent que dans la monomanie, la lypémanie, la manie, la démence aiguë ; elles ne sauraient avoir lieu dans l'imbécillité (...) »<sup>2</sup>. Imbécillité, idiotie, débilité correspondent à un recul du spectaculaire, et de l'image elle-même<sup>3</sup>. Ceci n'empêche pas du reste que les idiots soient souvent *fascinés* par les images, de même qu'on a vu plus haut dans ce chapitre en quel sens l'image et celui qui la regarde pouvaient être « niais » en tant que tels. On pense par exemple aux livres d'images, et à Charles, le fils dégénéré et idiot de Maxime Saccard, dans *Le Docteur Pascal* de Zola : « la moindre attention prolongée fatiguait Charles, et il baissa le premier la tête, *il parut s'intéresser à ses images* »<sup>4</sup>. On pense aussi à tous ces enfants pris aux pièges des images, dans une sorte de stupidité qui les sidère et les rend proprement idiots : dans « Après le déluge », où « les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images »<sup>5</sup>, ou dans « Les effarés », où les petits affamés regardent cette image vortex, littéralement fascinante, qu'est le trou du four<sup>6</sup>. Chez Rimbaud, la critique de l'image est toujours politique.

---

<sup>1</sup> M. Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 30, nous soulignons.

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, p. 41. De même, du côté de la médecine légale, on insiste sur la dimension toute négative de l'idiot : rien de visible, aucun *écart* : voir ce jugement du tribunal de Montargis, le 5 juillet 1865 (cité par H. Legrand du Saulle, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris, Delahaye, 1879, p. 42) : « (...) l'imbécillité et l'idiotisme (...) ne sont pas caractérisés comme la folie et la démence par des actes extravagants ou furieux qui attirent l'attention, inquiètent ou épouvantent (...), l'état allégué est plus passif qu'actif, et dès lors caractérisé par l'absence de raison bien plus que par ses écarts (...) ».

<sup>3</sup> Sur la disparition de l'image dans l'idiotie, voir C. Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, rééd. 2004, p. 51.

<sup>4</sup> É. Zola, *Le Docteur Pascal* (1893), éd. J.-L. Cabanès, Paris, L. G. F., 2004, p. 333, nous soulignons.

<sup>5</sup> A. Rimbaud, « Après le déluge », *Illuminations* (R, 289).

<sup>6</sup> Sur l'effarement, le trou et le regard dans ce poème de Rimbaud, voir A.-E. Berger, *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, pp. 227-229.

Cette proximité entre fascination effarée et sidération devant l'image permet un rapprochement entre idiotie et épilepsie : si la crise d'épilepsie peut certes être spectaculaire, elle a en commun avec l'idiotie un certain arrêt, une certaine brisure de toute image qui dans les deux cas est désignée par les médecins par le même nom de *stertor*<sup>1</sup>. Le maniaque, et bien souvent l'hystérique, est en quelque sorte *au-delà* de l'image, son tourbillon de grimaces faisant éclater l'image *par excès* : au contraire, l'idiot serait plutôt *en-deçà* de toute image, dans la matité grise d'un corps en proie à une véritable *stase*, selon ce que suggère Esquirol : « L'idiotie n'est point une maladie, c'est un *état* dans lequel les facultés intellectuelles ne se sont jamais manifestées »<sup>2</sup>. Dans cette stase, l'image se neutralise<sup>3</sup> : « L'état de l'homme en démence peut varier ; celui de l'idiot est *toujours le même* ».

Aussi l'idiot est-il au ras de l'être, de la terre, des choses : le commerce qu'il entretient avec ces dernières est si étroit qu'il exclut l'espacement que toute image ne peut manquer d'introduire<sup>4</sup>. L'idiot est l'être de l'« univers sans images » (« Jeunesse, II », R, 317), univers sans reflet, qui ne se redouble pas d'un quelconque simulacre. Pour Clément Rosset, le réel est précisément « le particulier, sans reflet (...), une idiotie, donc, au sens premier du terme »<sup>5</sup>. Cet univers est celui de la « flache noire et froide » de la fin du « Bateau ivre » à la « boue » qui conclut « Mémoire »<sup>6</sup>. La figure de l'idiot intéresse précisément Rimbaud pour cette proximité avec la densité du réel, en l'absence de toute image. C'est pourquoi les premiers grands poèmes de l'idiotie sont chez lui les

<sup>1</sup> Les gesticulations épileptiques comportent plusieurs phases dont la troisième et dernière, le *stertor*, est une phase d'immobilité. Voir V. Mauron, « Le corps idiot : voir le mouvement », in V. Mauron et C. de Ribaupierre (éds.), *Les figures de l'idiot*, rencontres du Fresnoy, Paris, Léo Scheer, 2004, pp. 18-38, en particulier pp. 26-27 sur la catégorie de l'« hébétude ». – Notons que l'on retrouve le *stertor* dans la crise « hystéro-épileptique » de Charcot : « Alors, Messieurs, surviennent les convulsions épileptoïdes, toniques d'abord puis cloniques ; (...) un léger *stertor* termine la scène » (*Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, Lecrosnier & Babé, 1889, 17<sup>e</sup> leçon, p. 398).

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, « De l'idiotie » (1820), in *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 284 (la citation suivante se trouve au t. II, p. 77). C'est du reste la raison pour laquelle, contrairement à Pinel (voir les pp. 166-174 de la première édition du *Traité médico-philosophique...*, *op. cit.*), Esquirol ne parle plus, dans le traité *Des maladies mentales*, d'« idiotisme » mais d'« idiotie » (sur la clarification de vocabulaire et de concept apportée par ce changement de terminologie, voir G. Lantéri-Laura, *Essai sur les paradigmes de la psychiatrie moderne*, Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 75 et J. Garrabé, *Histoire de la schizophrénie*, Paris, Seghers, 1992, pp. 12-13). Voir « Idiotisme », article d'Esquirol dans le *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckoucke, 1818, t. XXIII, p. 510.

<sup>3</sup> Sur cette neutralisation, voir aussi B.-N. Aboudrar, « Faciès de l'idiot et animalité », in V. Mauron et C. de Ribaupierre (éds.), *Les figures de l'idiot*, *op. cit.*, pp. 95-105.

<sup>4</sup> Sur cet aspect particulier de la non-image rimbaldienne, voir notamment A. Jouffroy, « L'« univers sans images » » de Rimbaud, in J. Perrin (éd.), *Rimbaud au Japon*, colloque de Sendai (novembre 1991), Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1992, pp. 20-31, en particulier p. 20.

<sup>5</sup> C. Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> Sur l'« univers sans image » et les figures de l'eau sombre chez Rimbaud, voir J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 35 et, du même, « À quelle boue ? », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 155-160.

poèmes de la sensation écrits en 1870 et en 1871 : « Sensation » bien sûr, mais également « Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir », « La maline » et plus encore « Les poètes de sept ans ». Quand il s'agit d'idiotie, la notion de sensation est en effet capitale ; l'idiot est souvent réduit à ses sensations. Maine de Biran souligne que « l'idiot vit et sent »<sup>1</sup>, cependant que Sollier, dans son livre contemporain de notre période et qui fut longtemps l'ouvrage de référence sur la question, signale que les sens des idiots se développent indépendamment les uns des autres, et à l'écart du *logos*<sup>2</sup>. « Je ne parlerai pas, je ne penserai rien »<sup>3</sup> : le sujet lyrique de 1870 s'efforce de retrouver une certaine idiotie, en fuyant l'espace habité au profit de l'espace lisse de la campagne – « Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers », « Et j'irai loin, bien loin... ». Il laisse derrière lui pensée et vue – la vue étant le sens « spéculatif », supposé depuis Platon être détaché de la matière, d'emblée théorique – au profit d'une épreuve tactile du monde : « j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds ». Le vécu de l'herbe comme *fraîcheur* est le résultat d'un véritable exercice d'idiotie – Séguin remarquait déjà à quel point les idiots, êtres en proie à d'intenses sensations, parvenaient à éprouver, au-delà de l'objet, les qualités nues de l'objet :

Dans chaque phénomène, [l']intelligence [de l'idiot], active jusque dans sa paresse, semble se hâter d'éliminer toutes les propriétés qui ne sont pas le but de son élection ; elle ne peut voir dans un dessin que la couleur, ne sentir que le poli dans le métal, n'entendre que certains bruits dans la réunion d'un grand nombre, et par un procédé d'élimination qui serait peut-être impossible aux natures les mieux organisées, elle réussit à ne se laisser impressionner que par une seule propriété des choses qui en ont nécessairement un grand nombre : l'idiot goûte instinctivement le charme de sensations très nettes et très prolongées, sans distraction possible<sup>4</sup>.

Pourtant, il ne suffit pas de parler de réduction, d'« élimination ». Car c'est la saisie de multiples intensités qui est en jeu. « Sensation » est un poème des « petites perceptions », au sens de Leibniz :

(...) pour juger encore mieux des petites perceptions que nous ne saurions distinguer dans la foule, j'ai coutume de me servir de l'exemple du mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelque

<sup>1</sup> Cité par V. Mauron, « Le corps idiot : voir le mouvement », art. cit., p. 36.

<sup>2</sup> Voir à nouveau les commentaires de V. Mauron, *ibid.*

<sup>3</sup> A. Rimbaud, « Sensation », R, 35. Ce poème a très souvent été commenté ; nous signalons ici comme étant à nos yeux les plus intéressantes les approches de G. Poulet (*La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*, Paris, P. U. F., 1980, pp. 104-112 : « L'influx »), J.-M. Gleize (*Arthur Rimbaud, op. cit.*, pp. 20-23), É. Marty (« À propos de "Sensation" d'Arthur Rimbaud », in *Poétique*, n° 129, fév. 2002, pp. 51-68) et L. Zimmermann (*Rimbaud ou la dispersion, op. cit.*, pp. 15-31).

<sup>4</sup> É. Séguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots, op. cit.*, p. 34, nous soulignons.



perception de chacun de ces bruits, quelques petits qu'ils soient ; autrement on n'aurait pas celle de cent mille vagues, puisque cent mille riens ne sauraient faire quelque chose<sup>1</sup>.

De même dans le poème de Rimbaud : derrière les ensembles *nommables* (sentier, pieds, vent...) se fait jour une immense vie (« Et l'amour infini me montera dans l'âme »<sup>2</sup>) qui est faite de l'ensemble des perceptions d'ordinaires non *a*-perçues, perceptions de ce qui n'a pas de nom : multiplicité des infinies gouttes d'eau qui font l'océan (pour reprendre la comparaison leibnizienne) ou des infinis brins d'herbe qui font la campagne. L'idiot est celui pour qui – et devant qui – le réel sensible se dissout en ces infimes perceptions, habituellement inconscientes et qui se devinent, « à travers un murmure » (Verlaine<sup>3</sup>), dans la vie intense du paysage. Le nommable s'atomise en cette vie moléculaire du toucher : du sentier au blé, du blé au brin d'herbe, du brin d'herbe à la *fraîcheur* de l'herbe : « ... j'irai dans les sentiers, / Picoté par les blés, fouler l'herbe menue : / Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds ». De l'herbe à sa fraîcheur, ce qui s'opère est une abstraction, mais une abstraction qui n'est pas un processus intellectuel – une sorte d'abstraction *réelle*.

À propos du cycle belge de 1870, la critique parle souvent de poèmes de l'« aise »<sup>4</sup>, en reprenant le mot que Rimbaud a placé à la rime au vers 2 du sonnet « La maline » – « ... à mon aise / Je ramassais un plat de je ne sais quel met / Belge » –, et l'infinitif du second tercet : « Elle arrangeait les plats, près de moi, *pour m'aiser* ». Cependant, il faut bien voir à quel point l'« aise » est ici purement *idiote*, au double sens de « singulière » et de « sans raison ». C'est qu'en un sens toute joie est toujours idiote : elle est épreuve de sa propre légèreté et de sa propre pesanteur à la fois. L'« aise » est ainsi un autre nom de l'idiotie elle-même, comme le souligne par ailleurs Clément Rosset dans son essai sur l'idiotie :

S'il est un mystère, c'est-à-dire une chose dont on connaît l'existence mais aussi, selon l'étymologie, on reste myope parce qu'elle demeure elle-même fermée, soustraite ainsi à toute possibilité de divulgation, c'est bien la nature de sa propre allégresse, la façon qu'on a, différente probablement de toute autre, c'est-à-dire idiote, d'être épris du réel : lieu du seul quant à soi absolument intraduisible et indivulgable<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1704, publ. 1765), Avant-propos.

<sup>2</sup> La version de la lettre à Banville du 24 mai 1870 (« *Par les beaux soirs d'été...* ») donne la variante « Mais un amour immense entrera dans mon âme » (R, 36).

<sup>3</sup> P. Verlaine, « Ariettes oubliées, II », in *Romances sans paroles*, *op. cit.*, vv. 1-2 : « Je devine, à travers un murmure, / Le contour subtil des voix anciennes ».

<sup>4</sup> Cette désignation est fréquente dans la critique (y compris récente : voir par exemple le livre cité de M. Murat). P. Lapeyre parle de son côté de poèmes de l'« euphorie » et de la « satiété » (*Le vertige de Rimbaud. Clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1981, p. 162).

<sup>5</sup> C. Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 95.

L'idiot est en ce sens le personnage de la *gravité* – et Henri Scepi a raison de remarquer que ces poèmes belges de 1870 mettent en scène un « je » lyrique qui est littéralement idiot : il fait corps avec la pesanteur du réel<sup>1</sup>. Aussi, dans « Au Cabaret-Vert », l'image sur la tapisserie (« ... je contemplai les sujets très-naïfs / De la tapisserie »), malgré l'attrait que lui confère sa pauvreté, disparaît-elle ensuite au profit d'un rapport plus charnel et immédiat aux objets : la consommation de la nourriture (« des tartines de beurre, / Du jambon tiède, dans un plat colorié, // Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse / D'ail », ainsi que la « chope immense, avec sa mousse... ») et le désir – comme dans « La maline » – de la serveuse de bocks (« Et ce fut adorable, / Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs, / – Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure ! – / Rieuse, m'apporta... »). C'est que, même pauvre, l'image restait malgré tout *image*, donc représentation – aussi doit-elle peu à peu laisser place à un rapport plus brut à la texture du monde<sup>2</sup>, un rapport matériel, « concret », pour reprendre le terme d'Édouard Séguin qui écrivait à propos des idiots :

L'idiot jouit de toutes ses facultés intellectuelles, mais il ne veut les appliquer que dans l'ordre des phénomènes concrets ; et encore seulement à ceux des phénomènes concrets dont la texture, la forme, la saveur, le goût, le son, ou telle autre propriété particulière (et que souvent il apprécie seul) sollicitent en lui un désir, une manifestation de l'intelligence, de la vie<sup>3</sup>.

On retrouve dans l'énumération de Séguin les différents éléments de ces quelques sonnets de la fugue et de l'allégresse – texture de la peau (« La maline » : « Sur sa joue, un velours de pêche rose et blanc »), formes qui environnent le sujet (« sujets de la tapisserie » et « fille aux tétons énormes » du « Cabaret-Vert »), saveur (« du jambon qui fût à moitié froid », le subjonctif marquant ici l'inscription, dans la conjugaison, du *désir*), goût (« Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse / D'ail »). Plus important encore, le *je* lyrique partage avec l'idiot son mutisme<sup>4</sup> – « je ne parlerai pas », lisait-on déjà dans « Sensation » six mois plus tôt –, caractéristique si souvent soulignée par les aliénistes : « En mangeant, j'écoutais l'horloge, *heureux et coi* » (« La maline », nous soulignons). On lit donc bien un portrait du poète en idiot – ou un non-portrait, puisque précisément

<sup>1</sup> Voir H. Scepi, « Gravité de Rimbaud », in S. Murphy (éd.), *Ps, Colloque n° 5, Vies et poétiques de Rimbaud*, 2005, pp. 65-81.

<sup>2</sup> Voir à nouveau l'article cité d'H. Scepi, qui remarque dans le cycle belge « un travail de l'abaissement, par quoi se manifeste une attirance vers le sol, vers le règne linéaire, aplati, tassé, de la prose du monde » (art. cit., p. 67). À propos des expressions « je ne sais quel met / Belge » et « ... la servante vint, je ne sais pas pourquoi, / Fichu moitié défait », H. Scepi remarque : « Aveu d'ignorance qu'il convient de rapporter à cette double neutralisation de la nomination et de la motivation. Le réel s'impose dans toute sa pesante banalité et réclame si je puis dire une logique poétique qui en donne l'attestation, qui en manifeste l'invincible lourdeur, s'interdisant du même coup de transgresser l'ordre de cette réalité... » (p. 74).

<sup>3</sup> É. Séguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*, op. cit., p. 8, nous soulignons.

<sup>4</sup> H. Scepi insiste sur le mutisme du sujet lyrique dans « La maline » et « Au Cabaret-Vert » : art. cit., p. 73.

l'idiot n'est pas décrit, seuls le sont les objets qui captivent son désir. Le dernier mot du sonnet « Au Cabaret-Vert » est justement le mot « arriéré » (« Que devrait un rayon de soleil arriéré ») : littéralement, le mot a ici son sens ancien d'« en retard », mais on peut y entendre comme par écho, ou double-fond, le sens psychopathologique, qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle, et que Maud Mannoni par exemple reprendra dans son livre sur la psychanalyse des enfants idiots, *L'enfant arriéré et sa mère*<sup>1</sup>.

En ce sens, on pourrait dire que l'idiot devient avec Rimbaud une sorte de « personnage poétique » – pour détourner la notion de « personnage conceptuel » forgée par Deleuze dans *Nietzsche* et plus tard théorisée dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*<sup>2</sup> Or, les études sur la figure de l'idiot cantonnent presque toujours la place littéraire de ce personnage à l'univers du roman, ou du moins du récit<sup>3</sup>. On voudrait ici étudier ce que l'idiot fait non pas au récit mais à la poésie. Quelle serait la première fonction de l'idiot comme personnage poétique ? Tout simplement de faire entrevoir un autre rapport au réel et à sa platitude elle-même idiote. Idiote, c'est-à-dire *sans raison*. Jean-Marie Gleize, à propos du geste poétique de Rimbaud, parle justement du « sens idiot de dire ce qui est »<sup>4</sup>. *Idios*, c'est aussi le particulier, le non-répétable de ce qui advient. L'idiot saisit ainsi le

---

<sup>1</sup> M. Mannoni, *L'enfant arriéré et sa mère. Étude psychanalytique*, Paris, Seuil, 1964. Pour une lecture différente de l'adjectif « arriéré » dans le sonnet de Rimbaud, voir R. Chambers, « Rimbaud forain », art. cit.

<sup>2</sup> Sur la notion de *personnage conceptuel*, voir G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., ch. 3, « Les personnages conceptuels » (pp. 60-81). Pour être précis, il faut noter que Deleuze distingue entre les « personnages conceptuels » et les « figures esthétiques » : « La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts (...) L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts » (p. 64). Symétriquement, l'idiot est lui-même un *personnage conceptuel* pour la philosophie (Socrate, Nicolas de Cues, Descartes) : voir *ibid.*, pp. 60 sq.

<sup>3</sup> Voir J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, op. cit., ch. « Débiles et arriérés » (pp. 587-594) ; la thèse de M. Berne déjà citée (*Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*) ; V. Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, op. cit. et *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005. Voir également Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, pp. 212 sqq. et 232, et P. Mengue, *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, op. cit., p. 10. Il y a des exceptions, par exemple le chapitre sur Wordsworth dans A. Ronell, *Stupidity*, Urbana, University of Illinois Press, 2002. Sur l'idiotie et la littérature, voir également le volume *Les figures de l'idiot*, op. cit., et le livre de J.-Y. Jouannais *L'idiotie*, op. cit.

<sup>4</sup> « La prose en prose serait littéralement littérale, elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est » (J.-M. Gleize, « Et alors ? », in A. Guyaux, éd. *Rimbaud 1891-1991*, colloque de Marseille, nov. 1991, Paris, Champion, 1994, p. 258). Clément Rosset parle de « ... la simplicité même, la version la plus limpide du réel (...) Un réel qui n'est que le réel, et rien d'autre, est insignifiant, absurde, "idiot", comme le dit Macbeth. Macbeth a d'ailleurs raison, sur ce point du moins : la réalité est effectivement idiote » (*Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, rééd. 1984, p. 52).

réel dans son unicité *idiot*, qui est son indépassable « particularité »<sup>1</sup>. Les « cinq heures du soir », par exemple, qui constituent le sous-titre d'« Au Cabaret-Vert », désignent une singularité non répétable. On peut songer, à titre de comparaison, à la manière dont tout haïku se construit comme une deixis de l'instant dans sa nudité éphémère : Barthes dit ainsi que le haïku est

pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel !* dit-il, d'une touche si instantanée et si courte<sup>2</sup>.

Le poème « Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir », en tant que notation d'une émotion fugace et précisément située dans un espace-temps poétique, circonscrit par le (sous-)titre, correspond à une autre définition du haïku donnée par Barthes, cette fois dans le cours *La préparation du roman* : le haïku, écrit le critique, c'est « ce qui fait tilt, une sorte de tintinnabulation brève, unique et cristalline qui dit : je viens d'être touché par quelque chose »<sup>3</sup>. Dans ce poème de 1870, il est question de l'émotion (« je viens d'être touché ») et de la singularité de l'instant – dans un geste analogue à celui des peintres impressionnistes, qui ont reposé la question de l'instant et ont pu ainsi proposer une solution nouvelle au problème traditionnel du choix du « moment » et de sa représentation en peinture. Mais il est également question, dans ce sonnet de Rimbaud, de l'essence de cet événement-espace-temps que le titre du poème nomme en toute lettre : « Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir ». Cette essence, ou cette individuation d'un instant qui s'étire, est ce que Deleuze – commentant notamment un autre « cinq heures du soir », celui de Garcia-Lorca dans « La cogida y la muerte » (« A las cinco de la tarde... ») – appelle « heccéité », en reprenant un mot qui appartient au vocabulaire de la philosophie britannique médiévale :

Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté<sup>4</sup>.

Il s'agit donc d'une singularité qui n'est pas chosale, mais qui n'est pas non plus subjective : elle ne relève ni du sujet ni de l'objet, mais de l'événement. Deleuze et Guattari citent eux aussi le *haïku*,

---

<sup>1</sup> Sur idiotie et particularité, voir à nouveau C. Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 50 : « Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde : le mot idiotie. *Idiotès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont ».

<sup>2</sup> R. Barthes, *L'empire des signes* (Genève, 1970), in *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, cinq volumes, t. III, p. 415.

<sup>3</sup> R. Barthes, *La préparation du roman I et II*, cours et séminaires au collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, Paris, Seuil, 2003, p. 85.

<sup>4</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 310. Voir pp. 318-324.

tout comme ils notent dans un autre passage l'apparement de l'heccéité au geste déictique, au « voici »<sup>1</sup>. Un ensemble de corps et leurs coordonnées deviennent un événement : ce n'est pas en effet que

l'heccéité consiste simplement dans un décor ou dans un fond qui situerait les sujets, ni dans des appendices qui retiendraient au sol les choses et les personnes. C'est tout l'agencement dans son ensemble individué qui se trouve être une heccéité ; c'est lui qui se définit par une longitude et une latitude, par des vitesses et des affects, indépendamment des formes et des sujets qui n'appartiennent qu'à un autre plan.

L'idiotie, dans les poèmes de Rimbaud, serait le nom de cette cristallisation par laquelle soudain le *je* et son environnement se fondent, deviennent indistincts. Cette indistinction – ou « individualité » –, et non plus un quelconque face à face, constitue une singularité, un événement que le poème s'efforce de noter.

## II. B. 2. c. Le poète idiot et l'appréhension de l'événement : des « yeux sans paupières »

[Le poète] voit et il sent, sa connaissance a l'accent d'un sentiment, son sentiment, l'acuité d'une connaissance. Il ne peut rien négliger, il n'a le droit de fermer les yeux sur aucun être, sur aucune chose, sur aucun fantôme, pas même sur le plus fantastique rejeton d'un cerveau humain. C'est comme si ses yeux n'avaient pas de paupières.

(Hugo von Hofmannsthal)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pour le rapprochement avec le fonctionnement de l'individuation dans le *haïku*, voir *ibid.*, p. 319. Sur le rapport avec le déictique, voir p. 318, n. 24 : « Il arrive qu'on écrive "eccéité", en dérivant le mot de *ecce*, voici. C'est une erreur, puisque Duns Scot crée le mot et le concept à partir de *haec*, "cette chose". Mais c'est une erreur féconde, parce qu'elle suggère un mode d'individuation qui ne se confond précisément pas avec celui d'une chose ou d'un sujet ». Il y a, en effet, d'autant moins opposition entre les deux branches de l'alternative que ces deux origines envisagées appartiennent linguistiquement à la même classe, celle des déictiques.

Aussi, bien loin d'être affaire purement médicale, ou psychologique, l'idiotie apparaît comme une dimension ontologique du monde. Avant même d'être l'attribut d'un sujet, elle a rapport à l'événementialité du réel. On pourrait dire que le sujet sera en affinité avec le réel défini comme *idiotès* – particulier – s'il est lui-même idiot, s'il se fait idiot<sup>2</sup>. Cette proximité de l'idiot avec le réel et son apparaître « rugueux », pour reprendre l'adjectif rimbaldien<sup>3</sup> – « un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre » (R, 279) – permet donc de mieux comprendre le lien étroit, chez Rimbaud, entre l'idiot et le sujet lyrique, attentif aux blocs d'intensités brutes du monde sensible, Poète de sept ans plongé dans la « marne » du réel. L'idiot de Rimbaud n'est pas l'humble de Coppée<sup>4</sup> (le gentil pauvre), ce serait plutôt l'« humble » au sens étymologique : l'« humble » de Verlaine – *humilis*, ce qui se tient à ras de terre, au ras de la terre : « Et le vent doux ride l'humble

<sup>1</sup> H. von Hofmannsthal, conférence « *Der Dichter und diese Zeit* » (« Le poète et ce temps-ci »), Berlin, 1905, publ. in *Prosaische Schriften*, Francfort, S. Fischer, 1907, trad. C. du Bos : *Écrits en prose*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1927.

<sup>2</sup> L'association reprise par Rimbaud entre idiot et *voyant* remonte au Moyen Âge et à la réception du psaume *Dixit insipiens*. Le « benêt » – *benedictus* –, était considéré comme un personnage proche de la divinité, quasi devin ou du moins prophète à sa manière (éventuellement prophète inversé, apostrophant Dieu dans le blasphème). Cette divinité de l'idiot joue également un rôle central à l'époque romantique, par exemple chez Balzac (« Les dons admirables qui font le Voyant se rencontrent ordinairement chez les gens à qui on décerne l'épithète de brutes » : *Le Cousin Pons*, in *Œuvres complètes*, éd. Houssiaux, 1874, t. XVII, p. 499) ainsi que chez Hugo (« La solitude fait des gens à talents ou des idiots. Gilliatt s'offrait sous ces deux aspects. Par moments on lui voyait "l'air étonné" [...], et on l'eût pris pour une brute. Dans d'autres instants, il avait on ne sait quel regard profond. L'antique Chaldée a eu de ces hommes-là ; à de certaines heures, l'opacité du pâtre devenait transparente et laissait voir le mage » : *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 6, « La panse », éd. D. Charles, Paris, L. G. F., 2002, p. 148). De manière surprenante, on retrouve cette association de l'idiot et du voyant au XX<sup>e</sup> siècle, non seulement dans le roman (voir les travaux cités de V. Deshoulières et de M. Berne) mais aussi dans les textes de Deleuze sur le cinéma. Deleuze interprète la voyance comme *fêlure* du « je » rendant possible un nouveau rapport au réel. Celui qui voit, qui *a vu*, ne sait plus agir (« la rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée » : *Cinéma, 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 220-221 ; voir aussi pp. 229 *sq.*). Deleuze s'intéresse aux idiots de Dostoïevski (notamment à travers Kurosawa : *Image-temps, op. cit.*, p. 168), de Melville (Bartleby, celui qui demeure toujours en-deçà de l'action), mais aussi aux dérives et aux flâneries des voyants sidérés d'Antonioni, Godard, Fellini ou Wenders (voir *Cinéma, 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 257-261).

<sup>3</sup> Notons que C. Rosset reprend cet adjectif rimbaldien pour nommer l'aspérité irréductible de ce qu'il appelle le « réel » : « Il y a en effet deux grandes possibilité de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images » (*Le réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 51).

<sup>4</sup> F. Coppée, *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.

bassin »<sup>1</sup>. L'idiote incarne le « parti pris des choses » le plus radical. Frédérique Spill le souligne aussi à propos de Faulkner, chez qui l'idiote fait vaciller le récit au profit d'une poétique des choses et de la matière : dans *Le Bruit et la Fureur*,

l'attention minutieuse au détail de la sensibilité, jusque dans ses nuances les plus subtiles, embue le discours de Benjy d'une poésie qui prend résolument le parti des choses et les décrit dans leur phénoménalité première<sup>2</sup>.

Saisir la phénoménalité des choses, c'est saisir la particularité de tout ce qui advient : c'est appréhender le particulier-*idios* dans le moindre événement ou micro-événement, tel Ernesto dans *La Pluie d'été* de Duras :

Le monde, il est là, de tous côtés, il y a des tas de choses, des événements de toutes catégories et toi t'es là à éplucher des pommes de terre du matin au soir tous les jours de l'année...<sup>3</sup>

L'idiote appréhenderait donc la réalité dans sa dimension d'événement – autrement dit, en recevant chaque chose comme singulière, en la saisissant à la fois dans sa contingence et dans ce qui lui est *propre* – Aristote, dans la première *Topique*, insiste sur le fait que l'*idios* est le « propre » d'une chose : à savoir non pas son essence (l'essence étant la *définition* d'un étant) mais un prédicat qui lui appartient exclusivement<sup>4</sup>.

Dans « Les poètes de sept ans », l'enfant, « stupide » (vers 14) fait l'épreuve – dans le sens physique du mot – du réel. Opposé en cela à la Mère (qui « S'en allait *satisfaite et très fière* »), lui seul – « Gisant au pied d'un mur » (v. 19), chose parmi les choses – a accès à la nudité du monde, à laquelle répond la nudité de la petite voisine. La poésie repose, pour reprendre un titre de Jean-Marie Gleize, sur un *principe de nudité intégrale*<sup>5</sup> – « Car elle ne portait jamais de pantalons »

---

<sup>1</sup> P. Verlaine, « À la promenade », v. 5, in *Fêtes galantes* (1869), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2000, p. 73.

<sup>2</sup> F. Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, op. cit., p. 199. Notons à propos de cette expérience du réel par l'idiote l'importance du mot de *stupor*, qui donne aussi « stupidité ». Chez Merleau-Ponty la « stupeur » est l'expérience première du monde (voir *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, rééd. « Tél », p. 249). Sur les rapports entre figure de l'idiote et stupeur merleau-pontienne, voir V. Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiote*, op. cit., p. 166 – dans son autre livre sur l'idiote, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse* (op. cit.), l'auteure consacre tout un chapitre à l'idiote comme être-au-monde au sens phénoménologique. La notion de *stupor* intervient aussi dans la médecine du XIX<sup>e</sup> siècle ; chez Esquirol, idiotie et stupeur sont deux concepts différents ; la stupeur entre dans la symptomatologie de différentes affections mentales ; cependant, l'idiote est dit être fréquemment en proie à de longs épisodes de torpeur « stupide ».

<sup>3</sup> M. Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 20.

<sup>4</sup> Aristote, *Topiques*, I, 5, 102 a 18 sq.

<sup>5</sup> J.-M. Gleize, *Le principe de nudité intégrale : manifestes*, Paris, Seuil, 1995. Au sujet de la nudité dans ce poème de Rimbaud, voir D. Remilleux, « Les poètes de sept ans : la « véritable » naissance de Rimbaud ? », in *Ps*, n° 20, 2004 (pp. 28-42), pp. 38-39 (« Les corps découverts »). Sur ce poème, voir surtout J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud*, op. cit., pp. 25-33 ; S. Murphy, « Les Étapes d'un réfractaire : « Les poètes de sept ans » », in *Le premier Rimbaud et l'apprentissage de la subversion*, op. cit., pp. 69-85 ; et C. Bataillé, « Désactiver le filtre parental : « Les poètes de sept ans » », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, op. cit., pp. 83-93 ; à

(v. 41)<sup>1</sup>. La nudité est associée à l'enfance (« Ces enfants seuls étaient ses familiers / *Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue, / Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue* »), elle est révélation du réel, et pour cela associée à l'espace du poète-enfant :

Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,  
Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,  
Il lisait son roman sans cesse médité.

À partir de ce principe de nudité intégrale, le poème peut tracer un parcours par lequel le sujet lyrique s'éloigne du monde social et symbolique de la famille<sup>2</sup> : il fore un trou (« Une porte s'ouvrait sur le soir », v. 11) dans ce monde-là, pour s'enfuir et *s'enfourir* – dans la terre (« enterré dans la marne »), la vie végétale (« Il écoutait grouiller les galeux espaliers », v. 21)<sup>3</sup>. Une fois l'espace débarrassé des « odeurs du jour », la puanteur de la « foire » est douce à ses narines, comme la parole des idiots à son oreille :

Pitié ! Ces enfants seuls étaient ses familiers  
Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue,  
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue  
Sous des habits puant la foire et tout vieillots,  
Conversaient avec la douceur des idiots ! (vv. 22-26)

Le *je* lyrique devient simple récepteur : « Il pensait là, tranquille *et livrant ses narines* » (v. 16). Rappelons que Laforgue écrivait à propos de Baudelaire : « Quelles narines ouvertes à tout ! » (L, III, 164). Cette ouverture totale du poète à la texture du monde définirait donc pour Rimbaud et

---

quoi il faut ajouter les pages célèbres de Bonnefoy, en particulier dans son livre *Rimbaud par lui-même* – rééd. in *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.* pp. 76 sqq. ; le second grand commentaire des « Poètes de sept ans » par Bonnefoy se trouve dans « Madame Rimbaud » (1979), rééd. in *Notre besoin de Rimbaud, aux pp.* 284-307.

<sup>1</sup> C'est-à-dire : de sous-vêtements.

<sup>2</sup> Sur cet aspect spatial du poème, voir l'article de S. Murphy cité, aux pp. 71-78 (à propos de l'espace social) ainsi que le commentaire de J.-M. Gleize, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, pp. 27 (« C'est d'abord, oui, une question d'espace ») et 29 (« Résumé : un topogramme [...] »).

<sup>3</sup> Cette proximité de l'idiote avec le réel permet de rapprocher Rimbaud de Flaubert. Dans « Un cœur simple », Mme Aubain ne cesse de dire à Félicité « Comme vous êtes bête », et pourtant Félicité est moins bête que les bourgeois en ce qu'elle ne partage pas la bêtise de l'idée reçue (voir P.-M. de Biasi, « Introduction », in Flaubert, *Trois contes*, Paris, GF-Flammarion, 1986, p. 30 et H. P. Lund, *Flaubert, Trois contes*, Paris, P. U. F., 1994). C. Rosset, dans *Le réel et son double (op. cit., p. 105)*, distingue entre deux bêtises : une bêtise au premier degré, irréfléchie, et une bêtise au second degré, sûre d'elle-même : cette dernière, « apanage des personnes généralement considérées – à juste titre d'ailleurs – comme intelligentes et cultivées, est évidemment incurable : en quoi elle constitue une forme de bêtise absolue ». Aussi faut-il opposer la simple *inintelligence*, qui est un manque, un défaut, à la *sottise*, qui est au contraire positive, pleine (*Le réel, op. cit.*, pp. 175-179). – On pense également à la définition de la bêtise dans les fragments du jeune Hegel : « Le plus dommageable est de vouloir se garder des erreurs [*sich von Irrthümern bewahren zu wollen*] » (*Notes et fragments. Iéna, 1803-1806*, trad. C. Colliot-Thélène et alii, Paris, Aubier, 1991, fragment 44, p. 59). Hegel compare la bêtise à la « pierrosité (...) de la pierre » : « ce caractère réfractaire, voilà ce à quoi il faut renoncer » (p. 61). C'est pourquoi « les fols [*Narren*] », du moins, « apprennent à leurs dépens », alors que « les gens bien avisés [*die gescheuten Leute* : « malins » ou « frileux »], même à leurs dépens, n'apprennent jamais rien » (fragment 17, éd. cit., p. 45)



pour Laforgue l'être écorché de celui qui écrit. Hugo von Hofmannsthal dira que l'écrivain a « des yeux sans paupières »<sup>1</sup>.

« C'est l'amour de l'humanité qui m'a rendu vaste et a fait de chacune de mes papilles nerveuses une planète et un siècle », lit-on dans une *Feuille volante* de Laforgue<sup>2</sup>. Et Remy de Gourmont écrivait dans *Le problème du style* que « l'art de décrire », c'est « l'art de voir, c'est l'art de sentir par tous les organes, par toutes les papilles nerveuses »<sup>3</sup>. Laforgue écrit ailleurs que l'artiste est « frémissant à tout, sensitif »<sup>4</sup>, ce qui le rapproche à nouveau de l'idiot, qui du fait de sa *singularité* se définit par son ouverture à la discontinuité et à l'imprévisibilité du réel : disponibilité à la *tuchè*, c'est-à-dire au hasard comme *rencontre* avec ce qui advient comme imprévisible. Lacan, dans un célèbre commentaire d'Aristote, opposait deux figures du hasard : l'*automaton* ou nécessité – relevant du symbolique – et la *tuchè* ou rencontre, qui est cette fois de l'ordre du réel<sup>5</sup>. Le poète travaille à atteindre le réel comme brisure ou déchirure : nous disions comme « événement » ; il faut préciser que l'événement est toujours non seulement singulier mais vertical, irréductible, imprévisible. François Ansermet, dans sa réflexion sur l'enfance idiote et la question de la jouissance, souligne le lien entre idiotie et *tuchè* :

L'inconscient sujet – l'inconscient *tuchè* – (...) ouvre à la discontinuité, à la présence d'un non-réalisé, à partir duquel chacun peut trouver l'espace d'une liberté, d'un choix nouveau, dans des dimensions imprévisibles, allant chaque fois vers quelque chose de singulier, de particulier, de différent. On pourrait ainsi opposer la notion d'idiotie à celle de déterminisme<sup>6</sup>.

L'idiot est dès lors l'être qui est le plus à même de sentir tout ce monde de séismes, le monde en tant que pullulement d'événements de toutes sortes. Nijinski, le danseur schizophrène qui se disait « idiot » dans une lettre à Diaghilev – « Je suis un idiot »<sup>7</sup> –, éprouve son propre être non plus seulement comme *sismographe* (comme Hofmannsthal et Deleuze le disent de l'artiste<sup>8</sup>), mais

<sup>1</sup> Voir la citation placée plus haut en épigraphe de cette section.

<sup>2</sup> J. Laforgue, « Ennuis non rimés », L, III, 1061.

<sup>3</sup> R. de Gourmont, « Les funérailles du style », première publication in *Mercur de France*, vol. XLIII, Paris, juillet-sept. 1902, p. 363.

<sup>4</sup> J. Laforgue, lettre à Mme Mültzer, mars 1882 – L, I, 762.

<sup>5</sup> Voir J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, séminaire de 1964, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, chapitre V (« Tuché et automaton »), pp. 53-62.

<sup>6</sup> F. Ansermet, « La jouissance de l'idiot », in V. Mauron et C. de Ribaupierre (éds.), *Les figures de l'idiot*, op. cit. (pp. 80-91), p. 91.

<sup>7</sup> V. F. Nijinski, lettre à Diaghilev (« À l'Homme »), in *Cahiers*, éd. C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva citée, p. 333 : voir plus haut.

<sup>8</sup> Rappelons à ce propos que ce n'est pas Deleuze mais bien Hofmannsthal qui le premier proposa une définition du poète comme *sismographe* du réel : le poète « est semblable au sismographe, où chaque tressaillement, se soit-il produit à des milliers de lieues, vient s'inscrire en vibrations » (*[Der Dichter] ... gleicht dem Seismographen, den*

comme *séisme* : « Mon pouls est tremblement de terre. Je suis tremblement de terre ». Dans un autre cahier, Nijinski note : « Je suis un homme en un million. Je ne suis pas seul. *Je suis un million, car je sens plus qu'un million* »<sup>1</sup>.

« Les poètes de sept ans » est donc le poème non seulement du réel idiot, mais du poète idiot, « frémissant à tout » pour reprendre l'expression laforguienne. Dans des textes plus tardifs, les pièces du corpus de 1872 en particulier – les poèmes de la faim, de la soif, de la patience –, l'idiotie devient l'épreuve d'un réel plus fragmentaire encore. Le sujet lyrique y restitue l'appréhension d'éclats, d'intensités, de morceaux (« Mes faims, c'est *les bouts* d'air noir » : R, 224, nous soulignons), que n'unifient plus les ensembles encore nommables des premières années (monde, campagne, jardin, etc.) mais se dissout dans des états fluides de la matière : « Mais fondre où fond ce nuage sans guide, / – Oh ! favorisé de ce qui est frais ! » (« Comédie de la soif »<sup>2</sup>). L'idiot, guetteur de ces *bouts* de réel – « la terre », « les pierres », « l'odeur du soir fêté » – est en proie à l'opacité irréductible d'un tel réel, opacité que résume la formule de « Bannières de mai », « ... c'est drôle... » (« Au lieu que les Bergers, c'est drôle, / Meurent à peu près par le monde » : R, 209). On pourrait parler d'« étrangeté », pour reprendre le terme de Montaigne, afin de désigner l'effet d'étrangeté fondamentale de ce réel, dépourvu de figure – « Légendes ni figures / Ne me désaltèrent » (vv. 35-36 – section 2, « L'esprit » : R, 200). C'est un réel en somme *non figuratif*, au sens où l'on parle de peinture non figurative. Murielle Gagnebin, dans son livre sur l'« irréprésentable » en littérature, relie elle aussi l'idiotie à l'« émergence de l'infigurabilité »<sup>3</sup>. « Légendes ni figures » : les poèmes de 1872 marquent un recul du récit (*légendes*) et de la représentation (*figures*), au profit de la saisie, toujours discontinuée et inexplicable, d'états de la matière (les avatars physico-chimiques de l'eau dans « Bonne pensée du matin » et « Comédie de la soif »), d'espaces fragmentés (« Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches, / Des colonnades sous la nuit bleue, des gares », dans « Larme » : R, 207) ou encore d'espaces négatifs (« Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises » : *ibid.*). Ces espaces ne forment plus un *cosmos* mais

---

*jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt* – nous citons toujours la traduction de du Bos : voir plus haut).

<sup>1</sup> V. F. Nijinski, *Cahiers*, éd. cit., cahier 1, « Vie », pp. 76-77, nous soulignons.

<sup>2</sup> R, 201. Nous citons le manuscrit autographe de daté « Mai 1872 ».

<sup>3</sup> M. Gagnebin, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, P. U. F., 1984, p. 17. Sur la notion d'irreprésentable et l'idiotie, voir V. Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, *op. cit.*, à qui nous empruntons ce rapprochement.

constituent les bribes d'un univers discontinu. L'idiotie est disponibilité radicale à ce réel qui surgit imprévisible.

Or un tel rapport au réel sensible ne peut se construire, comme on le voit dans « Les poètes de sept ans » autant que dans le corpus de 1872, que dans une distance creusée par rapport au monde social « assez vu », selon la formule de « Départ » (R, 296). L'idiot, être « extra-social »<sup>1</sup>, est le nom de cette distance, voire de cette brisure. Aussi revêt-il nécessairement une dimension politique, au sens premier du mot : il figure un certain rapport à la communauté. Rapport négatif, certes, mais qui demeure un rapport. C'est la valeur et les enjeux de ce rapport que l'on examinera dans les pages qui suivent : quelle peut être la fonction politique de l'idiot au sein de la poésie ?

### III. De l'idiotie à la fureur : figures d'une politique de la folie

Âme royale, livrée, dans un moment d'oubli,  
(...) au colimaçon monstrueux de l'idiotisme !

(Lautréamont)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La formule est d'Alain Vulbeau, dans « L'idiot et le chasseur de solitudes », art. cit.

<sup>2</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, troisième chant, § 5, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2001, p. 222.

Nous allons vous apporter à tous l'affreux rire  
de l'idiot.

(collectif Zanzibar, *Acéphale*, 1968)<sup>1</sup>

[Antonin Artaud était] possédé par une sorte  
de fureur qui n'épargnait pour ainsi dire  
aucune des institutions humaines.

(André Breton)<sup>2</sup>

### *III. A. La fonction de l'idiot, personnage poétique (II). Politique de l'idiot : une machine de guerre*

Le suffrage universel n'est plus une réalité  
basée sur le vrai, mais (...) devient une  
idéologie s'appuyant sur la conception religieuse  
d'une égalité des âmes. Nos terribles

---

<sup>1</sup> *Acéphale*, film de Patrick Deval et du collectif Zanzibar, France, 1968, 56 minutes.

<sup>2</sup> A. Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1973, p. 112.

intransigeants, nos athées se doutent-ils qu'ils sont de simples catholiques, lorsqu'ils appellent au scrutin jusqu'aux idiots et aux goitreux ?

(Émile Zola)<sup>1</sup>

À en croire Zola, ici cité en épigraphe, le suffrage universel serait une absurdité dans la mesure où il implique qu'on demande leur avis y compris « aux idiots et aux goitreux ». Qu'est-ce qu'une politique de l'idiot ? L'expression semble presque contradictoire, puisque l'idiot apparaît plutôt comme l'envers du *socius*. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dire « idiot », c'est désigner un pur néant : pour Zola et la plupart de ses contemporains, l'idiotie est devenue synonyme de dégénérescence innée<sup>2</sup>. Quant à l'adjectif « goitreux », il signifie littéralement crétin. Depuis le *Traité* de Pinel et *Le Colonel Chabert* de Balzac<sup>3</sup> jusqu'à Magnan et Zola, le XIX<sup>e</sup> siècle a pensé l'idiot comme une

---

<sup>1</sup> É. Zola, *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterrand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, quinze volumes, t. XIV (1970), p. 633.

<sup>2</sup> Voir par exemple V. Magnan et G.-A. Legrain, *Les dégénérés. État mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895, pp. 104 sq. « L'idiot (...) reste confiné dans sa moelle » (p. 104), « c'est une machine automatique » (p. 105). La médecine organiciste et héréditariste considère les idiots comme des arriérés incapables, imbéciles : « Leurs écrits indiquent exactement le degré de leur infériorité mentale (...) Après avoir commencé une lettre exprimant leurs pauvres idées, ils la finissent en copiant les pages d'un livre qui leur sera tombé sous la main » (P. Max-Simon, « Les écrits et les dessins des aliénés », in *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. II, 1888 [pp. 318-355], p. 330). Comme le remarque J.-C. Coffin, chez Magnan l'idiot est « le dégénéré par excellence » (*La transmission de la folie. 1850-1914*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 130).

<sup>3</sup> Chez Balzac, l'idiot est pensé de manière purement négative, comme privation, effondrement. De même, chez Pinel, l'idiotisme (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou : La manie*, 1<sup>e</sup> édition, Paris, an IX, pp. 166-174) est à peine une folie puisque, le plus souvent inné, il est lié à une cause anatomique (voir G. Swain et M. Gauchet, *La pratique de l'esprit humain*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 318-330), contrairement aux manies qui forment les folies curables, étant de l'ordre de la psychogenèse et donc restant du côté du *sens*. Voir à ce propos la troisième section, « Recherches anatomiques sur les vices de conformation du crâne des aliénés », du *Traité* de Pinel (*Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> édition citée, pp. 106-134), où Pinel affirme que l'idiotisme est pour ainsi dire la seule forme d'aliénation qui s'accompagne de lésions physiques du cerveau. Alors que la manie est une aliénation de la pensée, la démence une abolition de la pensée, l'idiotisme est de son côté une pure et simple « oblitération » (Pinel) des fonctions intellectuelles et affectives. L'idiot n'est plus vraiment un fou précisément parce qu'il n'est pas *curable*. Voir également B.-N. Aboudrar, *Voir les fous*, Paris P. U. F., 1999, pp. 122-124. En régime aliéniste, l'idiotisme est donc en quelque sorte la *limite* de la folie (voir Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 284) – et pour ainsi dire, *ipso facto*, de l'humanité (voir G. Le Blanc, « L'homme sauvage, le primitif et l'idiot », art. cit., p. 31). L'idiot sera bien souvent exclu de la catégorie des fous : pour Georget par exemple, l'idiotie n'est rien d'autre qu'un « défaut originaire de développement » (cité par P. Bercherie, « Histoire

négativité inerte, c'est-à-dire comme une pure et simple *privation*. Or pour Rimbaud l'idiotie n'est plus un déficit, négation passive, mais une négativité active, négation en marche et machine de guerre contre la civilisation. On lit dans une nouvelle de Maupassant :

C'est une folle, ou plutôt une idiote, ou plutôt encore une simple, ce que vous appelleriez, vous autres Normands, une *niente*<sup>1</sup>.

Le mot de *niente* (de l'ancien français « néant ») indique bien qu'il en va avec l'idiot d'une négativité ; mais le problème est la manière de penser cette négativité. Toutes les négativités ne se valent pas. Chez Pinel et plus encore pour l'aliénisme de la seconde moitié du siècle, l'idiot est du côté du néant, mais au sens de la *nullité* : « il paraît avoir été frappé depuis sa tendre enfance, écrit Pinel d'un patient idiot, du même caractère *de nullité et d'idiotisme* »<sup>2</sup>. Pour Rimbaud, il ne s'agit plus d'un manque – absence, simple privation –, mais d'une *force*, d'une négativité de résistance.

Aussi l'idiotie n'est-elle pas seulement affaire individuelle, elle devient avec Rimbaud le support d'une politique paradoxale, qui menace l'ordre établi. Penser une politique de l'idiot, ce serait en quelque sorte prendre la formule de Zola au mot : c'est la proposition d'une politique antipolitique – défaisant l'ordre de la *polis*. L'effet de l'idiot comme personnage poétique n'est donc plus seulement interne au sujet ou à la poésie – effacer *en soi* les traces de la culture –, c'est un travail politique de mise à mal de la civilisation elle-même. L'idiot est un opérateur de reconduction à l'essentiel, mais cette reconduction est aussi une annulation violente : l'idiot ne se contente pas de tourner le dos à la civilisation, il la congédie. En cela l'idiot rimbaldien a bien une fonction primitiviste au sens que le XX<sup>e</sup> siècle donnera à ce terme<sup>3</sup> : c'est un primitivisme destructeur, nihilisme actif qui fait de Rimbaud un précurseur de Dada beaucoup plus que du surréalisme. Si l'idiot, comme on l'a vu, n'est pas l'« humble » de Coppée – garant des valeurs paternalistes du capitalisme industriel –, c'est dans la mesure où il est celui qui débâtit la culture. Il la ramène à l'essentiel, mais en la détruisant. L'idiotie devient une force de corrosion universelle de la civilisation. En tant que personnage poétique, l'idiot a pour fonction de défaire, de reconduire au plus simple – défaire la langue, le symbolique, le social. L'idiot est un opérateur de suspension, une

---

et épistémologie des thérapeutiques en psychologie », in M. Cadoret, éd., *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989, p. 85).

<sup>1</sup> G. de Maupassant, « Berthe » (1884), in *Le Horla et autres contes fantastiques*, éd. M. Bury, Paris, L. G. F., 2000, pp. 185-186.

<sup>2</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> édition citée, p. 128.

<sup>3</sup> Sur les définitions et enjeux du primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle en France, voir à nouveau P. Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage*, op. cit. Sur les rapports entre folie et primitivisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, nous renvoyons aux pages lumineuses de F. Gros dans *Création et folie*, op. cit., III<sup>e</sup> partie, chapitre 3 et la Conclusion (pp. 184-197).

force « critique » au sens où il déclenche une crise : il défait la texture de ce que l'on croit savoir. Ernesto et ses frères et sœurs dans *La Pluie d'été* de Duras ôteront de même à l'instituteur la possibilité même de remplir son rôle dans la machine sociale :

L'instituteur (...) a dit qu'il était malheureux, qu'il ne croyait plus à ce métier qu'il faisait, que c'était un moment comme ça, qu'il ne croyait plus à rien. Que seule leur compagnie, d'Ernesto et de Jeanne, des brothers et des sisters, le tenait en vie<sup>1</sup>.

L'idiot dissout l'ordre social tel que nous le connaissons, comme l'Ernesto du film des Straub *En rûchûchant* (tiré du petit récit de Duras *Ah ! Ernesto !*<sup>2</sup>), comme le Bartleby de Melville<sup>3</sup> qui détruit lentement et par retrait. L'idiot met à mal les certitudes : la petite phrase de Bartleby, *I would prefer not to*, est grevée non seulement par la négation mais par le tour conditionnel et l'absence d'objet. Elle introduit dans le monde humain une zone négative, grise, une suspension illimitée – Séguin écrivait que « L'idiot type est un individu qui ne sait rien, ne peut rien, ne veut rien... »<sup>4</sup>. L'idiot, avance un certain néant sans qualités ; « grandeur négative », il ne massacre pas mais *ronge*. Les idiots interrompent, suspendent, rendent indéterminé, *brouillent* (« Brouillez les cartes... »)<sup>4</sup>. L'idiot, enjoint aussi Lord Pierrot dans sa « Complainte ». La poésie promet ainsi une corrosion idiote qui détricote le monde lentement : en rûchûchant.

De ce point de vue, il faut opposer chez Rimbaud « idiotie » et « bêtise ». La bêtise est un résultat, un état : elle est le résultat de l'oppression – politique, religieuse, sociale. Bêtise décrit l'état de celui ou de celle qui a cédé à l'oppression<sup>5</sup>. On prend l'idiotie pour une non-valeur alors que l'idiotie est une grandeur négative, ce qui est bien différent : c'est la bêtise qui est alors la véritable *non-valeur*. Pour cette raison, dans le corpus de 1871, l'adjectif « idiot » et l'adjectif « bête » recouvrent des valeurs systématiquement opposées. L'être-bête désigne l'effet de l'abrutissement dû à la religion (« Vraiment, c'est bête, ces églises de village » : « Les premières

---

<sup>1</sup> M. Duras, *La Pluie d'été*, éd. citée, p. 106.

<sup>2</sup> M. Duras, *Ah ! Ernesto !*, Boissy-Saint-Léger, F. Ruy-Vidal, 1971.

<sup>3</sup> H. Melville, *Bartleby le scribe (Bartleby, the Scrivener : A Story of Wall Street, 1853)*.

<sup>4</sup> É. Séguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*, op. cit., p. 107.

<sup>5</sup> Il est bien évident qu'en un sens, l'idiot est lui aussi une victime de la civilisation, en ce qu'il est le négatif de la société moderne. Si le « fou » en général n'a plus de place dans la société (voir le premier chapitre de R. Castel, *L'ordre psychiatrique*, op. cit.), l'arriéré mental en a encore moins : le « progrès » de la société l'abandonne en quelque sorte derrière lui. Comme le souligne Maud Mannoni : « En France, le problème posé par l'arriération et la folie est lié aux structures d'une société mécanisée prête à se défendre contre l'assimilation de ceux qui ne satisfont pas à ses critères de rendement. C'est à *déperfectionner* la société qu'il faudrait s'employer, c'est-à-dire retrouver les formes archaïques selon lesquelles l'arriéré ou le fou avaient leur place dans le village » (« Présentation », in *Enfance aliénée*, M. Mannoni éd., *Recherches*, 1967, rééd. partielle Paris, U. G. E., 1972, p. 19).

communions », vers 1 – R, 139) ou aux structures sociales iniques (la prostituée de « Vénus Anadyomène » qui « émerge, lente et bête » de sa baignoire-cercueil – R, 65)<sup>1</sup>. Lorsque le « Forgeron » qui donne son titre au long poème de 1870 parle de ceux qui *embêtent* le peuple (« Nous en avons assez, là, de ces cerveaux plats ! / Ils embêtent le peuple ! Ah ! ce sont là les plats / Que tu nous sers, bourgeois, quand nous sommes féroces » : vers 97-100 – R, 104), on peut, au-delà du sens lexicalisé du terme « embêter », entendre littéralement le fait de *rendre bête*.

C'est pour cette raison que Rimbaud n'a pas, dans « Vénus anadyomène », repris le mot d'*idiot* qui se trouvait dans l'intertexte glatignyen qui lui servait de canevas<sup>2</sup>. Antoine Adam a tort d'écrire que Rimbaud aurait emprunté à Glatigny l'épithète d'« idiot »<sup>3</sup> : cette épithète, justement, ne se trouve nulle part dans « Vénus Anadyomène ». Alors que le poète parnassien parlait du « calme idiot » de la prostituée (« Cependant, au milieu de la salle enfumée, / Se pavane une fille aux énormes appas, / Dans un calme idiot nonchalamment pâmée, / Écarquillant les yeux et ne regardant pas »), Rimbaud a introduit à la place le qualificatif de « bête », qui était absent du poème source :

Comme d'un cercueil vert en fer-blanc, une tête  
De femme à cheveux bruns fortement pommadés  
D'une vieille baignoire émerge, lente *et bête*<sup>4</sup>.

L'adjectif choisi par Rimbaud n'est pas seulement moins chargé médicalement, il modifie complètement le sens de la qualification. Cet emploi de « bête » consonne avec d'autres utilisations rimbaldiennes de l'adjectif en 1870-1871, toutes fortement péjoratives. On pense par exemple à la lettre à Izambard du 25 août 1870, où l'épistolier se représente écrasé par la bêtise bourgeoise de province qui vient anéantir toutes les lignes de fuite et de libération possibles : « Je suis dépaysé, malade, furieux, *bête*, renversé ; j'espérais des bains de soleil, des promenades infinies, du repos, des voyages, des aventures, des bohémienneries enfin » (R, 331, nous soulignons). Tout à l'inverse,

---

<sup>1</sup> Sur cet aspect du poème de Rimbaud, voir le commentaire de S. Murphy, « Exposition universelle : “Vénus Anadyomène” », in *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit., pp. 189-218.

<sup>2</sup> Il s'agit de l'hypotexte principal du sonnet de Rimbaud : « Les antres malsains », dernier poème des *Vignes folles* d'Albert Glatigny. Voir A. Glatigny, *Œuvres. Poésies complètes (Les Vignes folles, Les Flèches d'or, Gilles et Pasquins)*, notice d'Anatole France, Paris, Lemerre, 1879, pp. 75-84. La strophe citée entre parenthèses se trouve à la page 79.

<sup>3</sup> Voir A. Adam, notice de « Vénus anadyomène » in A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Adam citée, p. 861 : « C'est dans cette pièce, intitulée “Les Antres malsains”, que [Rimbaud] a trouvé l'image d'un corps gras et mou, les cheveux bruns fortement pommadés, l'inscription gravée sur le corps de la femme, et certaines expressions, telles que *prendre l'essor* et *le calme idiot* ».

<sup>4</sup> Nous soulignons.



le mot d'« idiot » apparaît toujours comme positif dans les poèmes de ces premières années<sup>1</sup>, ainsi dans l'expression de « douceur des idiots » des « Poètes de sept ans » que nous avons citée plus haut. Au contraire de ce qui est « bête », l'« idiot » n'est pas un effet mais une cause et une force, – force de résistance, justement, à la bêtise<sup>2</sup>.

En termes foucaaldiens, on dira que l'étiquette médicale d'« idiot » est celle qui va le plus loin dans le refus d'accorder un *sens* à la folie – l'idiotie, c'est l'insensé ou même l'a-sensé<sup>3</sup>. Contre l'aliénisme qui fait de l'idiot un pur néant, une non-valeur, Rimbaud redonne donc à l'idiotie une dynamique, quoique ce soit bien sûr une dynamique négative, inversée. L'idiot n'est plus réductible à cette négation du sens : il est porteur de sens, d'un sens existentiel, et d'un sens poétique – d'une éthique et d'une esthétique, ou plus précisément d'une *aisthesis*. En ce sens, l'idiot n'est pas seulement un opérateur rhétorique mais un opérateur éthique et politique<sup>4</sup>. « Les poètes de sept ans » développent cet aspect en traçant un portrait du sujet lyrique-poète non seulement en enfant mais en idiot. La rime *narines* :: *latrines* condense de manière programmatique cette esthétique et cette éthique du réel comme envers informe du monde :

L'été  
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté  
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines :  
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.

La vérité n'est donc pas du côté du monde – c'est-à-dire de la *réalité* – mais de l'im-monde – du *réel*<sup>5</sup>. Leuret, dans ses *Fragmens psychologiques sur la folie*<sup>6</sup>, évoque un patient du Dr Berthollet : « On l'a trouvé également dans les rues, fouillant les immondices ». Freud écrivit un jour à Fliess que

---

<sup>1</sup> Dans certaines lettres de l'époque, le terme d'« idiot » apparaît quelquefois avec une connotation négative (voir par exemple la lettre du 25 août 1870 à Izambard déjà citée : « Ma ville natale est supérieurement idiote entre les petites villes de province » : R, 330), mais ce n'est jamais le cas dans les poèmes.

<sup>2</sup> Sur les rapports entre bêtise et idiotie, voir aussi G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, pp. 170-171 et 192-198 et J.-Y. Jouannais, *L'idiotie*, *op. cit.*, ch. I, pp. 31-53.

<sup>3</sup> Sur cette notion d'« a-sensé », voir aussi G. Swain et M. Gauchet, *La pratique de l'esprit humain*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>4</sup> Sur cette dimension éthique de l'idiot, voir à nouveau M. Berne, *Éloge de l'idiotie*, *op. cit.* et V. Deshoulières, *Le don d'idiotie*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Sur la différence entre la réalité et le réel chez Rimbaud, nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Consommer le réel. Les poèmes de 1872 d'Arthur Rimbaud », in *Dix-Neuf*, vol. XVIII, n° 3, automne 2014, pp. 247-258. Sur l'opposition entre réel et réalité du point de vue de l'idiotie, voir P. Mengue, *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, *op. cit.*, p. 58, n. 1 : « L'idiot n'est pas un faible d'esprit, un incapable, un imbécile mais un être dans la proximité de l'idiotie du réel (et non de la réalité), proximité telle qu'il en est saisi et touché au point d'en rester comme *hébété* (...), suspendu à l'événement unique, incompréhensible et pourtant sans secret, de chaque être et du sien ».

<sup>6</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, p. 112.

le plus important des sens chez l'animal (...) est l'odorat qui, chez l'homme, se trouve affaibli. Tant que prédomine le sens de l'odorat (...), les poils, les fèces (...) jouent le rôle d'excitants sexuels<sup>1</sup>.

C'est ainsi que les immondices, doublure abjecte du monde<sup>2</sup>, seront l'objet de la poésie « stupide » (« vaincu, stupide, [...] entêté »), idiote, de Rimbaud. La fascination pour les excréments est aussi une posture que les aliénistes de l'époque signalent (et stigmatisent) comme étant caractéristique de tous les dégénérés dangereux pour la société. Nordau insiste de son côté sur le « rôle que les sensations olfactives jouent chez [Zola] ». Chez Rimbaud, le nauséabond et l'excrémentiel<sup>3</sup> entrent dans une politique et une esthétique de l'anti-monde. Le Dr Jacquemin-Parlier note que « certains [idiots] mangent de la terre, des pierres et même des matières fécales »<sup>4</sup>. « Si j'ai du goût, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres », devait écrire Rimbaud dans « Fêtes de la faim » en 1872 (R, 224), un an après la rédaction des « Poètes de sept ans ». Le meilleur commentaire de ce poème de 1871 pourrait être une phrase d'Artaud, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* :

Là où ça sent la merde,  
ça sent l'être<sup>5</sup>.

Pour Rimbaud comme pour Artaud, il s'agit d'accéder à un autre rapport au réel, qui suppose une disponibilité nouvelle, écorchée et érotique, à la fécalité, et à la puanteur de la terre :

Je suis venu au Mexique prendre contact avec la Terre Rouge  
et elle pue comme elle embaume ;  
elle sent bon comme elle puait.

Cafre d'urine de la pente d'un vagin dur,  
et qui se refuse quand on le prend<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Freud, lettre du 11 janvier 1897 : *La naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, éd. M. Bonaparte, A. Freud et E. Kris, trad. A. Berman, Paris, P. U. F., 1956, pp. 164-165.

<sup>2</sup> Sur monde et immonde chez Rimbaud, voir notamment E. Ahearn, « Rimbaud's images immondes », in *French Review*, 1967-3, pp. 505-517 et l'ouvrage du même, *Rimbaud. Visions and habitations*, Berkeley, University of California Press, 1983, ainsi que A. Mac Leish, « The Anti-World Poems of Rimbaud », in *Poetry and Experience*, Boston, Houghton Mifflin, 1961, pp. 149-172. Sur Rimbaud, les immondices et les excréments, voir P. Lapeyre, *Le vertige de Rimbaud, op. cit.*, pp. 164-174 ainsi que l'article de M. Laouarem, « Arthur Rimbaud : rhétorique du stercoraire dans les *Poésies* et l'*Album zutique* », in *Dix-Neuf*, vol. XVIII, n° 1, avril 2014, pp. 91-103.

<sup>3</sup> Sur la dimension politique de la puanteur au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment A. Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983 et G. Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.

<sup>4</sup> E. Jacquemin-Parlier, *Un diagnostic médico-littéraire : le poète ardennais Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*, Strasbourg, Éditions universitaires de Strasbourg, 1929, p. 54.

<sup>5</sup> A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIII, p. 83.

<sup>6</sup> A. Artaud, *La Culture indienne*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XII (*Artaud Le Momo* et *Ci-gît* précédé de *La Culture indienne*), Paris, Gallimard, 1974 et 1989, p. 71. Voir aussi cette notation dans le reliquat d'*Artaud le Momo* : « Merde, douleur, poème » (*Œuvres complètes*, même volume, « Dossier d'Artaud le Momo », p. 172).

Se placer aux marges est toujours chez Rimbaud une manière de menacer l'ordre, de toucher à la « souillure » comme « matière déplacée » selon la définition de Mary Douglas qui souligne que l'« impur » est ce qui vient troubler les catégories symboliques que le « monde » s'efforce de maintenir<sup>1</sup>. L'aventure lyrique rimbaldienne conduit le sujet dans une position qui le rapproche de la souillure – s'« encrapul[ant] », selon la formule de la lettre à Izambard du 13 mai, se « coucher dans la merde » (lettre à Delahaye de juin 1872), c'est atteindre une communauté avec cette matière déplacée. Le sujet s'éprouve dans un rapport à l'incatégorisable qui menace l'ordre symbolique dans la mesure où il n'a pas de place. Cet anomal est donc un danger, apparenté à ce que Mary Douglas appelle pollution : car ce qui pollue, souille, a « franchi une ligne » : et « de ce déplacement résulte un danger »<sup>2</sup>. Côtayer l'abjection, c'est ainsi toucher à la psychose, car c'est mettre en péril l'ordre symbolique, ordre dont la souillure comme possibilité indique du reste le caractère précaire :

La souillure est ce qui choit du « système symbolique ». Elle est ce qui échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social, lequel se différencie alors d'une agglomération provisoire d'individus pour constituer en somme un *système de classification* ou une *structure*.

Pour cette raison,

... le danger de la saleté représente pour le sujet le risque qu'encourt en permanence l'ordre symbolique lui-même, pour autant qu'il est un dispositif de discriminations, de différences. Mais une menace venue d'où, venue de quoi ? De rien d'autre que de (...) la fragilité de l'ordre symbolique lui-même. Une menace venue des interdits qui instaurent les frontières internes et externes dans lesquelles et par lesquelles se constitue l'être parlant...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Voir M. Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge, 1966, trad. A. Guérin : *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992, rééd. 2001. Il faudrait à ce propos étudier le rapport pré-bataillien entre la sainteté et la souillure chez Rimbaud (voir R. Caillois, « Le pur et l'impur. Un aspect de l'ambiguïté du sacré », in M. Gorce et R. Mortier, éd., *Histoire générale des religions*, Paris, Quillet, 1948, pp. 21-32 et *L'homme et le sacré* (1939), rééd. Paris, Gallimard, 1988 ; et, plus généralement sur la dimension ambivalente du sacré : M. Eliade, *Le sacré et le profane*, 1965, trad. Gallimard, « Folio », p. 17, et *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, pp. 454-455). Le mot grec signifiant « saint », *hagios*, signifiait en même temps souillé (Caillois, art. cit., p. 23), étymologie qui éclaire aussi le vers des « Premières communions », « Elle passa sa nuit sainte dans les latrines ». Les règles de la jeune fille comportent, anthropologiquement, à la fois une dimension de pollution et une dimension sacrée (en particulier les premières règles qui, comme tout phénomène de *liminalité*, est apparenté au danger de la souillure dont parle M. Douglas). De là aussi la séparation de la jeune communiant rimbaldienne par rapport à l'espace social des parents et de l'église (chez les Dogons, des arbres entourés de pitons rocheux sont réservés aux femmes réglées – voir la photo de Marcel Griaule reproduite dans l'article cité de Caillois p. 24).

<sup>2</sup> M. Douglas, *op. cit.*

<sup>3</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 84-85.

Le désaveu de la culture par l'idiot entraîne donc une véritable récusation de la société : comme le souligne Rémi Astruc, l'idiot est littéralement « anti-social »<sup>1</sup>. Mettant à nu la civilisation, il la menace aussi, il en est le revers. C'est pour cette raison qu'il est perçu comme un danger par les aliénistes. Il est un « monstre », entre dans le cadre d'une véritable tératologie, qui s'appuie sur les prétendus stigmates physiques, – asymétrie faciale, microcéphalie, strabisme, hydrocéphalie<sup>2</sup>. Mais il peut aussi devenir physiquement violent, et ainsi son indifférence et sa négativité inerte se transforment en agression. Ainsi Jules Falret parle-t-il, dans un rapport sur « Les aliénés dangereux », des « dangers de tout ordre que pourraient faire courir à eux-mêmes ou à la société les idiots et les imbéciles au même titre que les aliénés »<sup>3</sup>. De son côté, Jacquemin-Parlier écrit :

Au point de vue moral, [les idiots] n'ont que des instincts : certes, l'instinct de génération est perverti (onanisme, pédérastie, exhibitionnisme, etc.) mais aussi sont-ils voleurs, paresseux, irascibles, cruels<sup>4</sup>.

Et plus loin le psychiatre ajoute : « Les imbéciles ne doivent pas être laissés en liberté si leurs réactions antisociales sont trop vives ou trop dangereuses. Ils doivent être internés »<sup>5</sup>. Ferrus notait déjà, dans la première moitié du siècle :

Il suffit d'une circonstance pour surexciter chez [les idiots] les instincts violents et les porter aux actes les plus compromettants pour la sécurité et l'ordre public<sup>6</sup>,

et Voisin affirmait qu'il faut soigner

les enfants qui se font (...) remarquer par un caractère difficile, une dissimulation profonde, un amour-propre désordonné, un orgueil incommensurable, des passions ardentes et des penchants terribles<sup>7</sup>.

C'est au point que la figure de l'idiot et celle du criminel – ou du moins du fauteur de désordre – en viennent alors à se superposer presque parfaitement, ainsi pour Bourneville en 1894 :

L'anthropologie criminelle a démontré qu'une grande proportion des criminels, des ivrognes invétérés et des prostituées est, en réalité, des imbéciles de naissance qu'on n'a jamais cherché à améliorer ou à discipliner<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Voir notamment le titre du cours de Magnan pendant l'année universitaire 1878-1879 : *Idiotie, dégénérescences intellectuelles et diverses formes de démence*. De même, Régis classe l'idiotisme (comme l'imbécillité et le crétinisme) dans le chapitre « Monstruosités » de son *Manuel pratique de médecine mentale*, (Paris, 2<sup>e</sup> éd. 1892, pp. 316-331).

<sup>3</sup> J. Falret, « Des aliénés dangereux, § 10 – Idiots et imbéciles », Rapport fait à la Société médico-psychologique le 27 juillet 1868, repris in *Les aliénés et les asiles d'aliénés. Assistance, législation et médecine légale*, Paris, Baillière, 1890, p. 241, cité par J. Lagrange in M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2003, p. 229, n. 63. Sur cette ambiguïté de l'idiot, qui peut passer d'une négativité passive à une attitude destructrice multiforme, voir la Conclusion de cette thèse.

<sup>4</sup> E. Jacquemin-Parlier, *Un diagnostic médico-littéraire...*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>6</sup> G. Ferrus, cité in M. Foucault, *op. cit.*, p. 229, n. 63.

<sup>7</sup> F. Voisin, *De l'idiotie chez les enfants*, Paris, Baillière, 1843, p. 83, cité in Foucault, *op. cit.*, p. 229, n. 67.

De simplement marginale, la position de l'idiot est ainsi devenue véritablement destructrice. Seguin parle de « l'énergique non, non, non, répété sans relâche, les bras croisés ou pendants, ou en se mordant le poing »<sup>2</sup>. « Il dit obstinément "Non" », remarque Foucault à propos des descriptions que Georget et Esquirol donnent de l'idiot<sup>3</sup>. Être de l'instinct, l'idiot – « forme anarchique de la volonté »<sup>4</sup> – peut ainsi s'apparenter au furieux.

### *III. B. Folie et destruction : les figures de la fureur*

Pratiquer comme un fou furieux, passer aux  
actes chaque fois encore une fois et chanter  
tout, signer : L'Enfant de Destruction.

(Valère Novarina)<sup>5</sup>

. dans un grenier dans un cellier j'ai  
appris l'histoire j'ai rencontré toutes les

---

<sup>1</sup> D.-M. Bourneville, rapport *Assistance, traitement et éducation des enfants idiots et dégénérés*, Paris, 1894 (publication 1895), p. 145, cité par M. Foucault, *op. cit.*, p. 230, n. 68.

<sup>2</sup> É. Séguin, *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*, *op. cit.*, p. 664.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, leçon du 16 janvier 1974, p. 213.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> V. Novarina, *Pendant la matière*, *op. cit.*, aphorisme CDLVII, p. 105.

femmes des anciens corps, elles avaient les  
mains  
. arrachées par la tempête du temps  
l'inflexion et l'infini les chassent par ce  
monde  
jusqu'au port nommé irraison et partagé  
. en trois par l'absurde entre frères furieux  
je songe à une guerre de force et de  
droit délire. aussi droite qu'une phrase de  
musique  
. dans le port de Ne-um. déraison

(Jean-Pierre Faye)<sup>1</sup>

La marge n'est pas seulement un éloignement – elle devient le point d'où la civilisation, voire le monde, peuvent s'effondrer. Cette figure inquiétante que peut revêtir le fou en tant qu'idiote fait alors réémerger une figure qui lui est complémentaire, symétrique mais qui en est aussi inverse : une silhouette très ancienne de l'histoire de la folie, celle du furieux. Qu'est-ce que la fureur ? Elle surgit comme irrationalité pure, destruction absolue. Elle n'est pas une folie au sens clinique, mais apparaît au sein de telle ou telle folie comme point de fuite incontrôlable. Comme l'écrit par exemple Legrand du Saulle :

Les maniaques sont souvent très irritables. (...) La fureur est quelquefois d'une violence effrayante. Les malades se jettent sur les objets qui les environnent et ils se précipitent contre les murailles. Ils cherchent à frapper, à mordre, à détruire, et peuvent dans ces moments se porter à des excès terribles sur eux-mêmes ou sur les autres<sup>2</sup>.

« Détruire » et « mordre » : la fureur est un moment d'échappement à la société, c'est-à-dire à l'ordre humain. La destruction de la civilisation a donc plusieurs facettes : alors que l'idiote mine ou détricote, dans une lente usure, la fureur annihile d'un coup et avec éclat, elle est une explosion de rage. La différence est essentielle : d'un côté, une destruction sans spectacle, par pur retrait, de

---

<sup>1</sup> J.-P. Faye, *Guerre trouvée*, Marseille, Al Dante, 1997, p. 36.

<sup>2</sup> H. Legrand du Saulle, *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, op. cit., p. 249.

l'autre un ravage incandescent et glorieux. C'est ce second aspect que nous allons à présent envisager.

L'aspect *furieux* du geste rimbaldien a été remarqué très tôt par les commentateurs du poète. Marcel Coulon, à propos de la lettre à Delahaye datée « Parmerde, Jumphe 72 », écrit ainsi dans les années 1920 : « ces deux pages d'argot et de scatologie me font songer malgré moi aux orestiennes fureurs »<sup>1</sup>. Chez Laforgue aussi, le texte poétique devient dans certains cas appel à une extermination du monde, la stupeur ou la mélancolie ressassante s'inversant en une fureur absolue.

### III. B. 1. Mélancolie et annihilation : du cosmos au chaos

Les hommes n'ont pas besoin d'être saouls  
pour ravager ciel et terre ! Ils ont le carnage  
dans les fibres ! C'est la merveille qu'ils  
subsistent depuis le temps qu'ils essaient de se  
réduire à rien. Ils pensent qu'au néant,  
méchants clients, graines à crime ! Ils voient  
rouge partout ! Faut pas insister, ça serait la fin  
des poèmes.

(Céline)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Coulon, *Le problème de Rimbaud, poète maudit*, Nîmes, A. Gomès, 1923, II<sup>e</sup> partie, p. 117.

<sup>2</sup> L.-F. Céline, *Le Pont de Londres (Guignol's Band, II)*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. « Folio », p. 406.

### III. B. 1. a. Le poème et le chaos : « tourbillons de feu furieux »

And let confusion live

(William Shakespeare, *Timon of Athens*)<sup>1</sup>

La fureur est tension vers une destruction du monde en tant que monde, sa précipitation vers le chaos. La folie prend ainsi un visage nouveau : le souhait d'une destruction de l'ordre, non plus simplement social, mais universel.

« Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. Aux glaces des magasins splendides ! dans les salons ! Fais manger sa poussière à la ville. Oxyde les gargouilles. Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante... »<sup>2</sup>

« *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...* » (R, 230-231) est l'autre grand texte de la haine et du chaos<sup>3</sup>. Il s'agit d'un poème du saccage – catégorie importante pour Rimbaud comme on le verra à propos de « Conte ». Ce poème correspond à une phase de défiguration, qui était déjà mise en avant dans la

---

<sup>1</sup> W. Shakespeare et T. Middleton, *The Life of Timon of Athens* (1605), scène 12, éd. J. Jowett, Oxford, Oxford U. P., 2004, p. 261.

<sup>2</sup> R, 266. Ce passage entre guillemets de « Délires, II » a souvent été commenté. À propos des enjeux de la destruction qui s'y dessinent, voir notamment M. Eigeldinger, *Rimbaud et le mythe solaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1964, p. 46.

<sup>3</sup> Pour une bibliographie sur ce poème, voir notre chapitre 1, *ad loc.* Spécifiquement sur la question du rapport entre versification et politique dans « *Qu'est-ce pour nous...* », voir, outre le chapitre célèbre de J. Roubaud (voir ci-dessous notre ch. 1), S. Whidden, *Authority in Crisis in French Literature, 1850-1880*, Farnham (Vermont) et Burlington (R.-U.), Ashgate, 2014, pp. 113-117.



lettre du 15 mai à Demeny : « imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage » (R, 344) – on retrouvera cette violence de défiguration dans « Délires, I » : « je me tatouerais. Je veux devenir hideux comme un Mongol » (R,260). Si le *cosmétique* renvoie à l’ordonnement et à la parure – *kosmos*, comme son équivalent latin *mundus* (monde) ayant pour sens premier « garni », « paré » ou « apprêté » –, la « cult[ure] des verrues » est en quelque sorte le renversement du cosmique-cosmétique en laideur et en anti-cosmos. Autrement dit, en chaos. L’écriture du chaos passe notamment par un traitement très violent de l’image, menaçant constamment de plonger dans l’irreprésentable. L’ordre cosmique s’effondre, « renversé » au profit d’une atomisation redoublée : « *encor* sur les débris ». La fureur, soulignée par les assonances, – « tourbillons de feu furieux » (à quoi répond, à la rime, « flots de feu ») – s’étend des institutions humaines (« Industriels, princes, sénats, / Périssez ! puissance, justice, histoire, à bas ! [...] / [...] Ah ! passez, / Républiques de ce monde ! Des empereurs, / Des régiments, des colons, des peuples, assez ! ») au cosmos lui-même (« Cités et campagnes ! – Nous serons écrasés ! / Les volcans sauteront ! et l’océan frappé... » ; « la terre fond... »). L’écriture de l’hypotypose – qui se souvient peut-être d’un vers *Andromaque* récrit par Baudelaire dans le projet d’épilogue pour une seconde édition des *Fleurs du Mal*<sup>1</sup> : « Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée... » – est constamment menacée car la représentation semble se dissoudre dans les fleuves de sang et de feu qu’agite le poème. C’est que la fureur est justement ce qui dissout la représentation au profit d’une intensité sans images<sup>2</sup>, jusqu’à la matière en fusion, jusqu’à l’informe – « flots de feu », « nappes de sang ». En cela, la fureur s’apparente au *sublime*, au sens du Pseudo-Longin qui, au livre XXXIII du traité *Du sublime*, donne l’exemple d’un sublime naissant de la contemplation des fleuves violents, et plus encore de la contemplation des flots de lave d’un volcan<sup>3</sup>.

Écriture de l’anathème, le poème va donc plus loin qu’un simple souhait de destruction, il semble *réaliser* cette destruction dans une parole performative aux effets cosmiques. La parole

---

<sup>1</sup> J. Racine, *Andromaque* (1667), IV, 5. Chez Baudelaire, nous pensons aux vers « Tes petits orateurs, aux enflures baroques, / Prêchant l’amour, et puis tes égouts pleins de sang, / S’engouffrant dans l’Enfer comme des Orénoques... » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 192). L. Bersani (ch. « Murderous Lovers » et « Racine, Psychoanalysis and Œdipus », dans *A Future for Astyanax*, Boston, Little & Brown, 1976) a étudié le travail de l’irreprésentable dans la tirade citée d’*Andromaque* : le critique insiste sur le lien entre le chaos et la transition vers un nouvel ordre – ce qui se passe entre les deux (entre la destruction et la recréation), écrit-il, est une « illumination nocturne ».

<sup>2</sup> On voit ici à la fois proximité et le contraste avec l’idiotie étudiée plus haut : ce qui les réunit est la destruction des images, mais alors qu’avec l’idiot l’image était défaite au profit de la perception d’un réel de l’infime et des sensations, ici la destruction tend vers l’apocalypse, le sublime incandescent.

<sup>3</sup> Longin, *Du sublime*, XXXIII, 4, cité in C. Dumoulié, *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l’histoire*, Paris, Economica, 2012, p. 59.

poétique s'identifie performativement aux forces de destruction qu'elle ne se contente plus de décrire, « sanglots de tout enfer renversant / Tout ordre ». Une telle violence a peu d'exemples dans l'histoire de la littérature. Elle fait songer aux grandes tirades d'Eschyle, aux malédictions shakespeariennes, au vomissement célinien. Chez Shakespeare, on pense ici avant tout à la tirade de *Timon d'Athènes* (1605) où placé au bord de la cité (on imagine que le fond de scène, dans la scénographie jacobéenne, devait correspondre aux murailles de la ville : la didascalie indique « *Without the walls of Athens* ») le personnage déverse contre cette dernière un flot de mots destiné à la conduire au néant. Employant la rhétorique de l'inversion (« confounding contraries »), le discours de Timon la transforme en une gigantesque machine à détruire la civilisation, puis le monde : comme dans le poème de Rimbaud, le souhait de destruction tend vers le cosmique. Il aboutit à une *confusion* généralisée, autre nom du chaos :

Piety and fear,  
Religion to the gods, peace, justice, truth,  
Domestic awe, night rest, and neighbourhood,  
Instruction, manners, mysteries, and trades,  
Degrees, observances, customs, and laws,  
Decline to your confounding contraries,  
And let confusion live !<sup>1</sup>

L'alchimie inversée qui traverse la parole de l'imprécation dans « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* » rejoint l'écriture shakespearienne de l'annihilation, souhaitant aux Athéniens infections, gale, pustules, et lèpre *universelle* (« general leprosy »).

Dans un poème contemporain de « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* », « Michel et Christine », la vision du sujet lyrique fait de l'orage une nouvelle invasion barbare<sup>2</sup> s'abattant sur l'Europe « aux anciens parapets » :

Voilà mille loups, mille graines sauvages  
Qu'emporte, non sans aimer les liserons,  
Cette religieuse après-midi d'orage  
Sur l'Europe ancienne où cent hordes iront<sup>3</sup> !

<sup>1</sup> W. Shakespeare et T. Middleton, *The Life of Timon of Athens*, éd. cit., pp. 260-261 (J. Jowett donne une *lectio difficilior* : « *and yet confusion live* »). Voir la traduction de François-Victor Hugo : « Piété, scrupule, – dévotion aux dieux, paix, justice, vérité, – déférence domestique, repos des nuits, bon voisinage, – instruction, mœurs, métiers et professions, – hiérarchies, rites, coutumes et lois, – perdez-vous dans le désordre de vos contraires ; – et vive le chaos ! ».

<sup>2</sup> Sur Rimbaud et la catégorie de la « barbarie », nous renvoyons à nouveau au bel article de J. Rigoli, « Rimbaud en Barbarie », in *Poétiques barbares*, op. cit.

<sup>3</sup> À propos de la destruction de l'Occident dans « Michel et Christine », voir notamment Y. Reboul, « Lecture de "Michel et Christine" », in *Ps, Colloque n° 2*, op. cit., pp. 52-59.

Nous retrouverons ces *hordes* – à la fois meutes de loups et mercenaires auxquels la furie du sujet lyrique enjoint de détruire l'ordre existant – dans un autre poème de la destruction (« Le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations conséquentes »), « Soir historique » : « Il frissonne au passage des chasses et des hordes » (R, 311). De la violence performative des incantations de « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* » à l'ironie dialogique de « Démocratie » (« Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaison pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route ! » : R, 314) se décline une immense haine de l'Occident, face auquel le sujet lyrique se dresse tel un ange exterminateur. Cette haine sera également une constante des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, de l'ironie chamanique et douce-amère d'un Joseph Beuys (« I Like America and America Likes Me »<sup>1</sup>) à l'exécration furieuse de Dada et des surréalistes, par exemple dans la lettre ouverte de ces derniers à Paul Claudel :

Nous souhaitons de toutes nos forces que les révolutions, les guerres, et les insurrections coloniales viennent anéantir cette civilisation occidentale dont vous défendez jusqu'en Orient la vermine (...)<sup>2</sup>.

La fureur a toujours partie liée avec la guerre – « Je songe à une Guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue » (« Guerre », *Illuminations* – R, 315). Non pas à la guerre comme prolongement de l'appareil d'État, mais précisément à ce qui, dans la guerre, chez le guerrier, échappe à l'État et à sa rationalité (« logique *bien imprévue* »). La guerre en ce sens est en tant que telle fureur – c'est ainsi que l'analysent Guattari et Deleuze :

La machine de guerre (...) semble bien irréductible à l'appareil d'Etat, extérieure à sa souveraineté, préalable à son droit : elle vient d'ailleurs. [Le guerrier] est comme la multiplicité pure et sans mesure, la meute, irruption de l'éphémère et puissance de la métamorphose. Il dénoue le lien autant qu'il trahit le pacte. Il fait valoir une *furor* contre la mesure, une célérité contre la gravité, un secret contre le public, une puissance contre la souveraineté, une machine contre l'appareil. Il témoigne d'une autre justice, parfois d'une cruauté incompréhensible (...)<sup>3</sup>

Ce que la fureur actualise, dans « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur...* », c'est un *frémissement* – « Ô malheur ! je me sens *frémir...* » – du texte. Dans ce poème, le frémissement et le chaos se propagent en effet à tous les niveaux, en particulier métrique. La versification, extrêmement

---

<sup>1</sup> J. Beuys, *I Like America and America Likes Me*, performance de 1974 (New York, René Block Gallery), plus connue sous le nom de *Coyote*.

<sup>2</sup> « Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon », Paris, le 1<sup>er</sup> juillet 1925, repris in *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976, p. 80.

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, plateau 12, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », p. 435.

complexe, opère de l'intérieur une destruction de l'alexandrin. Si le premier vers est tout à fait régulier (« Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur, que les nappes de sang » : 4/2+3/3<sup>1</sup>), dès le vers 2 apparaît une violente césure sur voyelle féminine, « Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris », mettant à mal la scansion 6-6 installée par le vers précédent. Même la possibilité d'une interprétation ternaire (?3/5/4) semble mise en échec, du fait de la présence d'une féminine en huitième position (« ...meurtres, et... »)<sup>2</sup>. Le vers est proprement défiguré. Le troisième vers place à la césure non seulement une préposition mais également un *e* caduc (« De rage, sanglots **de** + tout enfer renversant »). Le second quatrain poursuit ce travail de sape faisant éclater la métrique, et ce dès le vers 4 où une nouvelle césure sur féminine apparaît au sein d'un alexandrin qui ne saurait plus être « sauvé » par une scansion « romantique », dans la mesure où toute interprétation ternaire semble refusée : « Et toute vengeance ? Rien !... – Mais si, toute encor ».

Il est vrai que certains vers ont un schéma métrique plus repéré, ainsi le vers 9 – « Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur » –, qui pourrait être qualifié de hugolien (dans la mesure où il autorise une interprétation ternaire<sup>3</sup>) ou plutôt de baudelairien : il est possible en effet que ce vers de souviens du célèbre alexandrin des *Fleurs du Mal*, XLII (troisième vers), « À la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère... »<sup>4</sup>, présentant un clitique en sixième position (*la*). Ce souvenir est d'autant plus probable que les deux premiers vers du poème de Rimbaud rappellent l'énonciation dialogique de cette pièce des *Fleurs*, orchestrant un dialogue du sujet lyrique avec son propre cœur : « Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire, / *Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri...* ». Cependant, ces effets de pseudo-régularité « culturelle » sont précisément limités à ce vers 9 du poème de Rimbaud, le reste de la pièce s'appliquant à annuler toute possibilité de reconnaissance.

Quant au dernier « vers », non seulement il comporte neuf syllabes, mais il est de toute manière impossible à scander : non strophique, non mesuré (de plus non rimé), il est radicalement

<sup>1</sup> Nous notons ici par une barre oblique les coupes prosodiques – c'est-à-dire syntaxiques, sémantiques : non métriques – à l'intérieur des hémistiches. Le « + », conformément à la notation mise en place par Benoît de Cornulier, indique le fait que les deux hémistiches sont indépendants (pas de « féminine récupérée » ou « F7 »).

<sup>2</sup> Autrement dit, le vers n'admet pas de coupe 8° (sur les enjeux de ces coupes prosodiques et/ou rythmiques, voir notamment B. de Cornulier, *Théorie du vers*, op. cit., pp. 254-255).

<sup>3</sup> Voir par exemple V. Hugo, *Hernani* (1830), II, 4, « Je suis banni, / je suis [/] proscrit ! / Je suis funeste ! », où la possibilité d'une scansion ternaire double de manière sous-jacente la scansion binaire séparant la forme monosyllabique du verbe « être » et l'attribut du sujet. Notons que chez Rimbaud « récupération » culturelle par scansion binaire est moins acceptable, plus difficile : on peut contraster « ...à la / vengeance » et « je suis / proscrit ».

<sup>4</sup> Rappelons que Rimbaud avait écrit, dès 1870, « Morts de Valmy, morts de Fleurus, morts d'Italie » (« *Morts de Quatre-vingt douze...* », R, 79), vers comportant une césure sur préposition autorisant une double interprétation, soit binaire soit ternaire.

amétrique<sup>1</sup> – « Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours ». Cette dernière « ligne », quasi-vers ou peut-être post-vers, affirme simultanément la persistance du sujet lyrique – c'est pourquoi « ce n'est rien » : « ce » n'est encore « rien » que tout cela – et, par sa forme, la destruction de la poésie occidentale, dans le même geste qu'elle conclut le mouvement de destruction de la civilisation et du monde.

### III. B. 1. b. *Quelque chose noir* : Laforgue et la mélancolie cruelle

Les vignes de vos nerfs bourdonnent d'alcools  
noirs (...)

*(Le Concile féérique)*

Mettez tout à feu et à sang !

(« Hamlet ou les suites de la piété filiale »,  
*Moralités légendaires*)

---

<sup>1</sup> M. Murat parle justement à propos de l'« alexandrin » dans ce poème d'« amétrie chaotique » (*L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 50).

Toute mélancolie tend toujours vers le cosmique : « Maintenant, je suis dilettante en tout, avec parfois de petits accès de nausée *universelle* », écrit un jour Laforgue à Sabine Mültzer (L, I, 753, nous soulignons). Dans sa forme cosmique, la mélancolie est la volonté que le monde s'abîme dans le néant :

Saccagez ! (...)  
Les vignes de vos nerfs bourdonnent d'alcools noirs,  
Enfants ! ensanglantez la terre... (L, II, 277)

Les « alcools noirs » réactivent l'imagination élémentale qui accompagne la mélancolie dans l'ancienne médecine et l'associe, aussi bien dans son étiologie que dans sa thérapeutique, aux objets et aliments noirs. Cet imaginaire du noir engage aussi bien une appréhension du corps qu'une appréhension du monde. Comme le souligne Jean Starobinski, au mélancolique il faudra

respecter un régime qui interdit les viandes *noires* (chèvre, bœuf, bouc, taureau, âne, chameau, lièvre, sanglier, renard, chien, etc.) ; on évitera les choux, les lentilles, les pains de son, les vins épais et noirs, les vieux fromages. Nous suivons ici, dans toutes ses conséquences, une intuition qualitative qui incrimine les puissances nocives du *noir* et de l'*âcre*. Les aliments foncés et « forts » sont les précurseurs de cette noire exhalaison qui vient obscurcir nos esprits. Ces nourritures sont d'avance chargées de tristesse et de crainte<sup>1</sup>.

De même, l'ellébore était considérée comme un remède à la folie parce que l'*helleborus viridis* aussi bien que l'*helleborus niger* provoquent des selles noires et hémorragiques et par conséquent donnent l'impression d'avoir débarrassé l'organisme d'un surcroît d'atrabile<sup>2</sup>. Tant était centrale la place de la mélancolie et de son imaginaire dans la pensée occidentale de la folie, l'ellébore fut longtemps considérée comme un des remèdes les plus efficaces à la folie – on pense aux vers de La Fontaine : « Ma commère il faut vous purger / Avec quatre grains d'ellébore » (« Le lièvre et la tortue »)<sup>3</sup>. Dans « Dimanches (*Bref, j'allais me donner...*) » des *Derniers vers*, c'est le poète lui-même qui est présenté comme souffrant de folie, et le sujet lyrique l'apostrophe en l'invitant à se procurer de l'ellébore :

– Allons, dernier des poètes,  
Toujours enfermé tu te rendras malade !

<sup>1</sup> J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, rééd. citée, p. 45.

<sup>2</sup> L'ellébore blanc fait également partie des médications de la folie utilisées depuis l'Antiquité. Il s'agit d'un toxique qui provoque des vomissements.

<sup>3</sup> J. de La Fontaine, *Fables*, VI, 10. Voir Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, éd. cit., pp. 26 *sqq.* « Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ellébore occupe encore une place importante dans les encyclopédies médicales, où la plupart des auteurs (...) exposent les raisons qu'ils ont eues d'abandonner définitivement ce traitement ; mais d'autres, comme Cazenave, essayant de lui donner une justification au goût du jour, invoquent le "contro-stimulisme" » (*ibid.*, p. 27).

Vois, il fait beau temps, tout le monde est dehors,  
Va donc acheter deux sous d'ellébore,  
Ça te fera une petite promenade. (L, II, 307)

Dans le « Chœur » cité *Concile féérique*, cette noirceur de la mélancolie gagne tout à coup le monde lui-même, par le vecteur du sang – « ensanglantez la terre ». Ainsi, la semence de vie – *multipliez-vous, remplissez la terre...* dans la *Genèse* – devient ici semence de mort (ensanglantement). L'injonction à « saccager » se fait sous l'égide de l'« alcool noir » des vignes, boisson de mort qui inverse le symbolisme christique du vin, et qui devient par là à la fois préfiguration du sang et contamination de la totalité de l'être par la noirceur de la *melancolia*, à la manière des « puanteurs cruelles » des « Voyelles » de Rimbaud (vers 4 – R, 167). L'idée de mélancolie renvoie intrinsèquement à la noirceur : *melainomai*, en grec homérique, signifie « devenir noir » et, à l'actif, « noircir »<sup>1</sup>, cependant que *cholos* signifie non seulement « bile », mais renvoie également à la colère ainsi que – chez Apollodore par exemple<sup>2</sup> – au poison de certains serpents ou plantes, ce qui nous fait retrouver l'« alcool noir » du vin laforguien. Chez Homère, *melas* se dit de tout objet « noir » : sang, vague, eau de la mer ou d'un fleuve ou, justement, vin. Plus généralement, l'adjectif renvoie à la mort<sup>3</sup>. À travers la figure du saccage, la mélancolie laforguienne tend dès lors à faire triompher la noirceur d'un irrationnel nu, autre absolu de la raison et du *logos* comme monde de la parole partagée dans la Cité : « Aux armes, citoyens ! Il n'y a plus de RAISON », annonce ainsi « Simple agonie », dans les *Derniers vers* (L, II, 319). L'irrationnel qu'est le non-sens fait ainsi resurgir dans le poème la figure de la dé-raison. Quoique ce soit sur un mode moins évident que chez Rimbaud, la poésie laforguienne envisage elle aussi l'annihilation de la totalité de l'étant – c'est ce que Laforgue appelle, avec la simplicité littérale qui caractérise la tonalité des *Fleurs* et des *Derniers vers*, « tout casser » :

Ô fanfares dans les soirs,  
Ce sera barbare,  
Ce sera sans espoir.  
(...) Que nul n'intercède,  
Ce ne sera jamais assez,  
Il n'y a qu'un remède,  
C'est de tout casser.

Le texte réalise ainsi une véritable *barbarie* – « Ce sera barbare » –, non au sens d'altérité raciale ou linguistique (comme l'étymologie le voudrait), mais au sens d'une altérité beaucoup plus radicale :

<sup>1</sup> P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 687.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1267.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 680.

la barbarie est ici synonyme de chaos. C'est une entropie universelle *confondant* tout : « Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes » (« Complainte de Lord Pierrot »). Guizot – que Laforgue cite et détourne ironiquement dans le « Hamlet » des *Moralités légendaires* (« Qu'ils gobent bouche bée un Polonius, philanthrope quelconque, qui leur chante : “Enrichissez-vous !” » : L, II, 390) – définissait précisément la barbarie comme « une *confusion* générale des situations, des principes, des faits, des races, des langues »<sup>1</sup>. Tout se passe donc comme si Lord Pierrot faisait ici ironiquement écho au ministre de la Monarchie de Juillet, mais en faisant subir à la catégorie une inversion axiologique, jusqu'à proclamer une véritable éthique de la barbarie, ainsi qu'une poétique de la barbarie. Hamlet reprend lui aussi les mêmes catégories de la confusion et du chaos, pour en hâter la venue, haranguant les « troupeaux de prolétaires » :

Mettez tout à feu et à sang ! Écrasez comme punaises d'insomnies les castes, les religions, les idées, les langues ! Refaites-nous une enfance fraternelle sur la Terre, notre mère à tous, qu'on irait pâturer dans les pays chauds. (L, II, 388)

On le voit, la mélancolie n'exclut pas chez Laforgue un certain humour, noir ou jaune, qui l'accompagne toujours comme son ombre – de même qu'elle n'exclut pas, mais au contraire accompagne et englobe, une véritable politique<sup>2</sup>.

Une telle barbarie comme *confusion* a pour corrélat ce que le poète appelle, dans « Petites misères de juillet », « saccage universel » : « Bon ; si le spleen t'en dit, saccage universel ! » (v. 63 : L, II, 164). Ce vers associe la fureur (« saccage ») et la mélancolie, convoquée par le métonyme « spleen », ici placé en position de sujet, et même d'organe de la volition à travers le détournement malicieux de la locution figée « si le cœur vous en dit ». C'est une sorte de *thymos* noir, comme si la rate avait, dans l'anatomie axiologique platonicienne, remplacé la poitrine.

On est loin du Laforgue nostalgique gentil et naïf construit par une certaine tradition<sup>3</sup> – tradition contre laquelle Ezra Pound, par exemple, s'inscrivait déjà en faux : le Laforgue « poli »

---

<sup>1</sup> F. Guizot, *Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française* (1828), Paris, Didier, 6<sup>e</sup> édition, 1856, p. 77.

<sup>2</sup> Sur ce passage de « Hamlet ou les suites de la piété filiale » et ses enjeux politico-historiques, voir C. White, *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture*, *op. cit.*, pp. 97-99.

<sup>3</sup> Voir les intéressantes remarques de M. Dottin-Orsini à ce propos : « Jadis les mots clés des études laforguiennes étaient : tristesse, sourire et larmes, mélancolie, puberté, mort ; aujourd'hui, ce sont plutôt : brisure, rupture, disparate, mosaïque, dissonances, couacs. On est passé de la douceur sentimentale à l'éclatement d'une forme » (in *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & Cie »*, *op. cit.*, p. 139). Cependant il nous semble que l'idée de « mélancolie » n'est pas aussi simple. Sur la déconstruction du mythe d'un Laforgue pleurnichard inoffensif voir aussi P. Loubier, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile*, *op. cit.*, notamment p. 115 (« *Les Complaintes* nous semblent traversées d'une rare violence... »). La mélancolie laforguienne a été étudiée par plusieurs critiques ; les analyses de P. Loubier dans l'ouvrage cité – qui s'appuient sur l'ouvrage décisif de M.-C. Lambotte (*Le discours*



(Charles Henry), « ingénu » (Camille Mauclair), d'une « émouvante sincérité » (Henri de Régner). Laforgue apparaît comme un poète de la mélancolie cruelle. Bernard Noël parle avec raison d'une *cruauté* de Laforgue<sup>1</sup>. On pourrait retracer ainsi dans la poésie laforguienne toute une thématique et une poétique de la corrosion, qui se signe dans la pièce XIV des *Fleurs de bonne volonté* avec l'expression de « ... salives / Corrosives » (L, II, 176). Dans le contexte de ce poème, il s'agit littéralement des « salives » de la femme, mais on pourrait lire métapoétiquement ce terme de « salives », la poésie *bavant* (tel Alcide Bava donnant à Théodore de Banville une leçon de poétique en 1871) d'une salive mélancolique et destructrice, ainsi que l'indique l'adjectif placé en rejet. Langue de la corrosion, la langue poétique de Laforgue relève de la perforation, du trou. La poésie remue le couteau dans la plaie (« Mettons le doigt sur la plaie »). La cruauté de Laforgue – *crudelitas*, qui en fait une poésie du « sang » – le rapproche d'Artaud<sup>2</sup>, son ressassement rongeur de Beckett<sup>3</sup>. Sa mélancolie est « cruelle », pour reprendre une expression du psychanalyste Jacques Hassoun :

Comment évoquer le suspens du désir, l'emprisonnement dans la mort, la jouissance et la cruauté du ressassement infini exercé à l'endroit de l'autre et de soi-même (...) ? Comment dire la stupeur, l'aboulie, la désobjectivation, la résistance passive qui vise à une victoire suprême sur l'autre, jusque dans l'autodestruction ? (...) La mélancolique, qui tente d'atteindre le vivant dans l'Autre, englobe, ronge, cancérise l'entourage jusqu'à l'engloutir dans un sentiment de béatitude passive<sup>4</sup>.

Aussi le « monde » du mélancolique est-il « dominé par un immense ressentiment qui, tel un cancer, envahit de ses métastases son existence : il ignore quelle injure lui a été faite, il ignore ce qui lui manque, il ignore comment pourra se représenter ce qui n'a pu advenir ; aussi va-t-il – dans le long et lent monologue où il s'enferme – déployer un discours revendicatif et cruel tout à la

---

*mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, 1993) – sont particulièrement suggestives.

<sup>1</sup> L'article de B. Noël a définitivement tordu le cou au mythe du Laforgue inoffensif : « L'élan et le hoquet », in *La Quinzaine littéraire*, n° 488, Paris, 16-30 juin 1987, p. 12, repris in L, II, 25-27. Le poète souligne chez Laforgue à la fois l'esthétique de la cruauté et une pratique consciente du *travail* au sens textualiste.

<sup>2</sup> La langue de Laforgue se rapproche parfois du projet d'Artaud, justement dans cette violence du mot qui se fait cri, destiné à percer. On pense par exemple à la rime métapoétique *cris :: écrits*, rime à coloration artaldienne qui apparaît dans la « Complainte propitiatoire à l'Inconscient » : « Pardonnez-nous nos offenses, nos cris / Comme étant d'à jamais écrits ».

<sup>3</sup> Sur la différence entre le « théâtre de la cruauté » artaldien et le « théâtre de la vie (...) cruelle » de Beckett (l'expression est de Jean-Louis Barrault), voir notamment É. Grossman, *La défiguration*, op. cit. p. 54.

<sup>4</sup> J. Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995, p. 97.

fois »<sup>1</sup>. Dans ce « spleen » moins baudelairien que rimbaldien, Laforgue retrouve l'archaïque association entre mélancolie et fureur<sup>2</sup> :

Si l'assassin est celui qui, coupable, tue pour faire reconnaître sa culpabilité (et pour éventuellement en un temps second éprouver du remords), le mélancolique est celui qui dévoré d'un remords et d'une nostalgie pathétique (n'est-il pas celui qui a servi de support à la révélation d'un « il ne m'est rien » ravageant ?) va s'évertuer à détruire et à se détruire. Le mélancolique est le produit d'une destruction dont il serait l'agent. Il est coupable des pires méfaits, il le dit et nul ne veut l'entendre. Il en appelle à la Loi dans toute sa rigueur pour se dégager enfin de ce remords qui l'envahit et le paralyse, pour qu'enfin sa culpabilité prenne un sens. Mais horreur ! ce meurtre n'est jamais reconnu par l'Autre, et tout, toujours, est à recommencer<sup>3</sup>.

Apparentée à une noirceur universelle et à un poison mortel, la mélancolie devient ainsi une forme de souveraineté cruelle :

Au plus profond de l'abîme, [le mélancolique] se joue, à l'égal de la divinité, de cet impossible de la déchéance extrême qu'il tente d'atteindre dans l'horreur et l'apathie. Le mélancolique, dans l'obscénité de la plainte permanente et de l'horreur qu'il fait partager à tous, est potentiellement un dieu maniaque, triomphant, assourdissant, dévorateur, et, pour tout dire, en proie à une passion que nous nous devons de reconnaître sous l'apathie et le désintéressement apparent à l'égard du monde et des autres<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>2</sup> Sur cette association, outre l'ensemble des travaux sur la mélancolie citée dans notre bibliographie de fin de volume, voir notamment les pages consacrées par Foucault à la fureur dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, pp. 149 *sq.* et 195-203 (pages sur lesquelles nous reviendrons plus bas). S. Sontag remarque que cette association reparait au XIX<sup>e</sup> siècle sous la forme d'un triangle tuberculose-mélancolie-fureur : voir *Illness as Metaphor* (1977), Londres, Penguin, 1991, pp. 13-14, trad. M.-F. de Paloméra, Paris, Christian Bourgois, 1979, rééd. 2009 (*La maladie comme métaphore. Œuvres, III*), pp. 23-24 : « La tuberculose croyait-on – croit-on toujours – donne lieu à des accès d'euphorie, augmente l'appétit, exacerbe le désir sexuel. (...) Beaucoup des symptômes de la tuberculose sont de nature illusoire – l'animation vient de l'énervement, les joues rouges de santé sont en fait empourprées par la fièvre – et un regain d'animation signale parfois l'approche de la mort. (...) Ces débordements d'énergie auront en général un effet destructeur, pour soi comme pour les autres ; rappelez-vous le personnage légendaire de Doc Holliday, ce bandit tuberculeux de l'Ouest que les ravages de la maladie dégagent des contraintes morales ».

<sup>3</sup> J. Hassoun, *op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 48.

### III. B. 2. Fureurs « raisonnées » : le massacre comme quête

(...) l'alchimiste, devenu furieux, se rua sur lui, le frappa à coups de marteau, dut être garrotté et emporté, séance tenante, à Sainte-Anne.

(Joris-Karl Huysmans)<sup>1</sup>

Dans « Conte » (R, 292)<sup>2</sup>, la souveraineté passe par la destruction, ou plutôt s'apparente à elle, et la folie devient fureur cosmique. Le « saccage au jardin de la beauté » se souvient peut-être de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » de Flaubert :

Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. – La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *Là-bas* (1891), éd. Y. Hersant, Paris, Gallimard, 1985, ch. VI, p. 114.

<sup>2</sup> Sur « Conte », voir la bibliographie de littérature secondaire donnée par P. Brunel dans le chapitre sur « Conte » in *Éclats de la violence*, *op. cit.*, pp. 105 *sqq.* Parmi les études qui ont nourri notre réflexion sur ce poème, nous retiendrons : B. Johnson, « La vérité tue. Une lecture de "Conte" », in *Littérature*, n° 11, oc. 1973, pp. 68-77 ; P. Hamon, « Narrativité et lisibilité », in *Poétique*, n° 40, 1979, pp. 453-464 ; A. Guyaux, « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, *op.cit.*, pp. 199-208 (le récent article du même, en revanche, n'apporte aucun élément nouveau – « "Conte" et son métabolisme », in *Littératures*, n° 54, volume cité, pp. 147-151) ; M. Gehring, « Une lecture de "Conte" », in *Le point vélique*, *op. cit.*, pp. 141-150 ; S. Sacchi, « Conte », dans le volume *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, P. U. P. S., 2002, pp. 93-109.

Cette folie du massacre semble démarquée de la *Mort de Sardanapale* de Delacroix (1827), le Prince apparaissant comme un nouvel avatar de la figure romantique du souverain oriental. Elle retrouve aussi la quête sadienne d'un excès *absolu*, celle exprimée par exemple par ce libertin de Juliette qui, s'adressant à l'héroïne, lui dit :

Si j'étais souverain, Juliette, je n'aurais pas de plus grand plaisir que celui de me faire suivre par des bourreaux, qui massacreraient, dans l'instant, tout ce qui choquerait mes regards... Je marcherais sur des cadavres et je serais heureux ; je déchargerais dans le sang dont les flots couleraient à mes pieds<sup>1</sup>.

Le poème de Rimbaud, et la ligne de fuite suivie par le Prince, s'apparentent à une *fête* au sens anthropologique<sup>2</sup>, fête de la destruction où le sacré s'identifie à l'extrême anéantissement du réel, à la cruauté la plus exquise : « Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! ». Prenant la forme de l'extermination organisée par un prince, la fureur est exercice d'une souveraineté suprême. Le carnage, atteint ainsi une forme de toute-puissance, où la folie est d'abord quête d'elle-même ; comme l'écrit Sénèque des rapports entre *ira* et *furor* :

Mais qu'est-ce donc, bonté divine, que cette rage ? Massacrer, torturer, jouir du bruit des chaînes, faire tomber des têtes, verser à flots le sang où que l'on puisse aller, et, rien qu'en se montrant, terrifier, mettre en fuite ? (...) La fureur [du tyran] frappe autant le proche que l'étranger, et *plus elle sévit, plus elle s'exacerbe*. Des meurtres isolés, il glisse aux génocides, et pense que jeter des torches sous les toits, faire passer la charrue sur d'antiques cités, c'est cela la puissance ! *Il trouverait peu impérial de ne tuer qu'un homme ou deux !* Il lui faut un troupeau de pauvres malheureux pour recevoir son coup tous au même moment, ou il juge que l'on a forcé sa cruauté à rentrer dans le rang<sup>3</sup>.

Aussi le furieux en tant que souverain, « tyran », devient-il à la limite une anti-nature, et il s'accapare les forces naturelles pour rendre plus absolue encore son entreprise de dévastation : « Tuer massivement et indistinctement, c'est le pouvoir de l'incendie et du séisme »<sup>4</sup>. Le massacre devient quête.

Aussi la violence meurtrière est-elle constamment rapportée par le narrateur de « Conte » à une recherche mystique de l'absolu. Mais cette quête alchimique n'est plus la *recherche de l'absolu*

---

<sup>1</sup> D. A. F. de Sade, *Histoire de Juliette*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III (1998), première partie, pp. 342-343.

<sup>2</sup> Outre les travaux de Bataille sur le potlatch, voir la IV<sup>e</sup> partie (« Le sacré de la transgression : théorie de la fête ») de *L'homme et le sacré* de R. Caillois (1939, éd. augmentée Paris, Gallimard, 1950). J.-L. Steinmetz, quant à lui, rapproche « Conte » de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* d'Artaud dans son article « Ici, maintenant, les Illuminations », in *Littérature*, n° 11, Paris, 1973, p. 29.

<sup>3</sup> Sénèque, *L'homme apaisé. Colère et clémence*, trad. P. Chemla, Paris, Arléa, 1990, pp. 188-189, nous soulignons.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 189.

balzacienne<sup>1</sup> : lorsque Balthazar Claës sacrifiait sa famille à sa quête insensée et sans terme, ce sacrifice demeurait quelque chose d'adventice, femmes et enfants n'y périssaient que comme une sorte de dommage collatéral. Le savant de la *Comédie humaine* ne sacrifiait en somme les siens que par négligence : ici au contraire, c'est la destruction des biens, des femmes et de toutes les possessions terrestres qui *est*, elle-même, recherche de l'absolu. Tout est recentré sur le carnage lui-même, au cœur duquel doit surgir l'inconditionné – ce que le poème en prose appelle l'« essentiel » : « Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels ». Ceci fait du Prince de ce « Conte » cruel un frère non de Balthazar Claës mais plutôt du Gilles de Rais de *Là-bas* (1891), de Huysmans. Le Gilles de Rais exhumé par Durtal est un alchimiste mélancolique et un savant noir – Éliphas Lévi écrit à la même époque : « Ce que Gilles de Rais ne voulait pas dire, c'est qu'il cherchait la pierre philosophale dans le sang des enfants égorgés »<sup>2</sup>. Un contemporain de Huysmans, auteur d'une *Histoire de Charles VII*, le décrit de la manière suivante :

Vieux à vingt ans, blasé, il avait épuisé les jouissances de la vie. Gilles de Rais ne connut jamais le devoir. L'ardeur de ses sens, le vide de ses loisirs, l'activité de son imagination, ouvrirent à son intelligence le champ d'une dépravation infinie. Il chercha au-delà du réel, au-delà de la nature et du possible, un monde de voluptés atroces et insensées<sup>3</sup>.

Aussi Gilles apparaît-il d'abord comme le type du « chercheur » (« il chercha au-delà... »), en proie au « désir » d'une « musique savante » sur l'autel duquel il sacrifie la totalité du réel. C'est cette recherche folle qui le rapproche de la quête du terrible Prince de « Conte ». Durtal rapporte par exemple cette scène d'acmé de la folie de Gilles de Rais, où la volonté de destruction devient proprement cosmique, tellurique :

Il entre en rage, rêve que sous l'écorce une nymphe forestière habite, et il voudrait bafouiller dans de la chair de déesse, il voudrait trucider la Dryade, la violer à une place inconnue aux folies de l'homme !  
Il envie le bûcheron qui pourra meurtrir et massacrer cet arbre, et il s'affole, brame, écoute, hagard, la forêt qui répond à ses cris de désirs par les huées stridentes des vents<sup>4</sup>.

C'est bien le carnage (« meurtrir ») et le l'extermination (« massacrer ») qui sont au centre de cette poursuite alchimique, qui est littéralement sans *limites*.

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, in *Études de mœurs, Scènes de la vie privée, III*, Paris, Charles-Béchet, 1834 ; nouvelle édition modifiée 1839.

<sup>2</sup> É. Lévi, *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères* (1860), rééd. La Roche-sur-Yon, Éditions de la Maisnie, s. d. [1976], p. 289.

<sup>3</sup> A. Vallet de Viriville, *Histoire de Charles VII roi de France et de son époque. 1403-1461*, Paris, Veuve J. Renouard, 1863, t. II, p. 413.

<sup>4</sup> J.-K. Huysmans, *Là-bas*, éd. cit., ch. XI, p. 220.

Or bien sûr, cette recherche est en un sens vouée à l'échec. Mais le poème de Rimbaud saisit précisément comme *instant de la souveraineté* la quête elle-même, dans son excès, sa dépense absolument à perte. Derrida, après Bataille, définit la souveraineté comme une sorte d'instant absolu :

Comme la maîtrise, la souveraineté se rend certes indépendante par la mise en jeu de la vie ; elle ne s'attache à rien, ne conserve rien. Mais à la différence de la maîtrise hegelienne, elle ne doit même pas vouloir se garder elle-même, se recueillir ou recueillir le bénéfice de soi ou de son propre risque, elle « ne peut même pas être définie comme un bien »<sup>1</sup>.

La fureur n'exclut donc pas la méthode. Le Prince de « Conte » n'est pas du tout un tueur sanguinaire aveugle ; c'est un *chercheur*. Le poème est avant tout le récit d'une quête. Comme la fureur sexuelle méthodique des personnages sadiens, la quête alchimique du Prince progresse lentement et sagement. On retrouve dans cette *Illumination* les caractéristiques de l'alchimie cruelle de Gilles de Rais : ritualité (« Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. [...] Sous le sabre, elles le bénirent »), sérialité (« Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. – Tous le suivaient »), itération (« toutes les femmes », « tous ceux »), surenchère (« Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! »). Cette association de la folie furieuse et de la patience alchimique explique aussi le fait que le motif de la fureur soit constamment lié au lexique de la résolution et de la décision (avec l'utilisation en construction absolue du verbe *vouloir* : « Que ce fût ou non une aberration de piété, il *voulut* ») – comme dans d'autres textes du corpus rimbaldien : « je veux devenir hideux », « je veux devenir bien fou de rage », « nous t'affirmons, méthode (...) voici le temps des assassins »<sup>2</sup>. L'absolu de la fureur ne fait qu'un avec une recherche malgré tout *rationnelle*, mais d'une rationalité littéralement é-norme. Pour reprendre l'expression de « Guerre » (R, 315) : c'est une recherche *logique*, mais « d'une logique bien imprévue ».

---

<sup>1</sup> J. Derrida, art. cit., p. 388 (la citation est extraite du texte de Bataille intitulé *Méthode de méditation*, dans la *Somme athéologique*). Sur la nécessité de l'échec, voir p. 389.

<sup>2</sup> Sur cette dimension méthodique, voir ci-dessus notre chapitre 4.

### III. B. 3. Le furieux et la férocité : « j’attends de devenir un très méchant fou »

[Épingler] la folie sur [le] crime, à la limite de toute folie sur tout crime, était le moyen de fonder le pouvoir psychiatrique non pas en termes de vérité (...), mais en termes de danger : nous sommes là pour protéger la société, puisque, au cœur de toute folie, il y a inscrite la possibilité d’un crime.

(Michel Foucault<sup>1</sup>)

Gladys Swain a montré que le XIX<sup>e</sup> siècle réintégrait le fou à l’humanité et à la rationalité : dans les délires du maniaque de Pinel, toute attache avec le sens ou la raison n’est pas rompue, et le traitement moral consiste justement à prendre appui sur ces attaches pour raccompagner le fou dans l’orbe du rationnel<sup>2</sup>. Le fou ne sort pas de l’humain, il reste toujours, tant soit peu et c’est ce peu qui compte, ancré dans l’ordre symbolique du même<sup>3</sup>. La catégorie de la fureur s’est donc trouvée transformée au siècle qui nous occupe<sup>4</sup> : d’irrationalité pure, elle a été peu à peu comme annexée à la raison, ar-raisonnée. Or, c’est précisément à cet ordre-là que Rimbaud veut se soustraire, d’où son recours à la catégorie ancienne de fureur. Marcel Gauchet remarque que le traitement moral de

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, leçon du 23 janvier 1974, p. 250.

<sup>2</sup> G. Swain, *Le sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1977.

<sup>3</sup> Voir G. Swain et M. Gauchet, *La pratique de l’esprit humain*, *op. cit.*, p. 366.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 357 *sqq.* sur l’historique de la notion de fureur et la rupture pinélienne, pp. 458 et 466-470 sur le devenir de la notion de fureur au XIX<sup>e</sup> siècle, et pp. 361 *sq.* sur la transformation du sens de l’adage *Ira furor brevis* chez Esquirol.

Pinel et ses continuateurs est, par son effort pour réintégrer le fou à l'intérieur de l'humanité, une « leçon de ressemblance »<sup>1</sup> : Rimbaud inscrit au contraire la poésie dans un effort de *dissemblance* radicale, qui va parfois jusqu'à la défiguration, l'effort pour échapper à ce *visage* qui est l'image de Dieu – « imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage », « je veux devenir hideux comme un Mongol ».

La poésie de Rimbaud fait alors revenir le fou *furieux* comme retour du refoulé de la civilisation. Paul Moreau de Tours notait dans *Les excentriques*<sup>2</sup> que chez certains fous « l'on rencontre ces instincts de férocité inouïe, de débauche sanglante dont l'histoire rapporte plus d'un exemple »<sup>3</sup>. François Leuret aborde dans ses *Fragmens psychologiques sur la folie* la question des fous furieux lycanthropes<sup>4</sup>. Le médecin veut montrer, dans la plus pure filiation pinélienne, que les lycanthropes sont encore des hommes, qu'ils sont des fous à plaindre et à soigner : mais en même temps le lecteur perçoit à quel point la figure du lycanthrope fait émerger à la surface du texte médical la figure archaïque de la folie comme animalité pure, passion non humaine, déchaînement terrifiant des instincts : « J'ai hâte de quitter un sujet si fait pour attrister. L'homme descendu au rang des bêtes les plus féroces est un spectacle trop affligeant et trop horrible ». Les rapports entre devenir-loup et fureur criminelle sont attestés au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le signale en 1860 Morin dans son traité *Du magnétisme et des sciences occultes* :

---

<sup>1</sup> M. Gauchet, préface de *Dialogue avec l'insensé* de G. Swain, *op. cit.*, p. XXXIV.

<sup>2</sup> P. Moreau (de Tours), *Les excentriques. Étude psychologique et anecdotique*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1894, pp. 13-14.

<sup>3</sup> L'adjectif « sanglante » fait surgir le spectre du fou dangereux assoiffé de sang, mythe qui traverse tout le XIX<sup>e</sup> siècle (et le XX<sup>e</sup>). À propos de la folie et de la violence criminelle au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment M. Foucault (éd.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard et Julliard, 1973 (ainsi que D. Fabre, P. Lejeune et J.-P. Peter, eds., « Le cas Pierre Rivière : pour une relecture », in *Le Débat*, n° 66, 1991) ; et G. Swain, *Dialogue avec l'insensé, op. cit.*, pp. 170 *sqq.* (et *La pratique de l'esprit humain*, pp. 58-61, en particulier la n. 18 p. 50). Voir également la question de l'expertise psychiatrique et des rapports entre folie, danger et criminalité : I. R. Dowbiggin, « French Psychiatric Attitudes Towards the Dangers Posed by the Insane ca. 1870 », in A. Scull et T. Spitzer (eds.), *Research in Law, Deviance and Social Control*, n° 9, 1988, pp. 87-111 ; R. Harris, *Murders and Madness. Medicine, Law, and Society in the Fin de Siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1989 ; R. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton (N. J.), Princeton U. P., 1984, *op. cit.* (en particulier ch. II, III, IV, VI, VII et VIII) ; V. Barras et M. Porret (eds.), *Homo criminalis : pratiques et doctrines médico-légales, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Équinoxe, 2000 ; M. Rennéville, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003 ; J.-C. Coffin, « La folie morale », in L. Mucchielli (éd.), *Histoire de la criminologie française*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; L. Bossi (éd.), *Crime et folie*, « Entretiens de la fondation des Treilles », Paris, Gallimard, 2011 ; L. Guignard, *Juger la folie. La folie criminelle devant les assises au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, P. U. F., 2011 ainsi que quelques articles de la même : « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX<sup>e</sup> siècle », art. cit., « Aliénation mentale, irresponsabilité pénale et dangerosité sociale face à la justice au XIX<sup>e</sup> siècle. Étude d'un cas de fureur », in *Crime, Histoire & Sociétés*, 2006, vol X, n° 2, pp. 83-100 et « Un requisit de rationalité : responsabilité pénale et aliénation mentale au XIX<sup>e</sup> siècle », in M. Cicchini et M. Porret, *Les sphères du pénal. Avec Michel Foucault*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 155-167

<sup>4</sup> F. Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie, op. cit.*, pp. 101-113. Sur la lycanthropie, voir aussi les références à Pinel et Esquirol données dans notre chapitre 2.



En 1853, un procès criminel fut fait dans la province de Tolède, à un nommé Manuel Blanco Rimasanta, accusé de nombreux assassinats et d'anthropophagie. L'accusé fit des aveux complets : il déclara que pendant treize ans il avait été victime d'une malédiction qui l'avait changé en loup, et que, sous le poids de cette espèce de sort, il avait commis plusieurs assassinats et mangé la chair de ses victimes<sup>1</sup>.

Le furieux est, pour la rationalité, l'autre absolu. Si l'aliéné de Pinel est en quelque sorte toujours déjà – ou toujours malgré tout – raisonnable, le furieux de Rimbaud est toujours déjà extérieur à l'ordre humain<sup>2</sup>. En un sens, l'altérité absolue du fou n'a plus de place dans cette nouvelle pensée et pratique de la folie qui serait celle du XIX<sup>e</sup> siècle (Gauchet et Swain parlent d'une frontière « infranchissable » du subjectif<sup>3</sup>) : or c'est cette altérité qui fait retour dans *Une saison en enfer*, où ne plus « avoir de place » est précisément ce que recherche le sujet lyrique. Foucault parlait, dans la préface de *Folie et déraison* en 1961, de la possibilité d'une « histoire des limites, de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur »<sup>4</sup> : c'est dans cet « Extérieur » d'une folie sauvage que Rimbaud veut se loger quand il s'identifie au furieux. C'est pourquoi il réintroduit la figure très ancienne du fou comme fauve, être radicalement étranger au signe, au logos, à la société. Un tel retour du refoulé ne peut se faire que de la manière la plus violente, dans toute sa sauvagerie, son altérité nue : « Je veux devenir bien fou de rage » (R, 260)<sup>5</sup>, annonce l'Époux infernal, associant folie et rage comme déjà l'avant-dernière section de « Mauvais sang » : « les rages, les débauches, la folie... » (R, 252).

Plus tard Moravagine, chez Cendrars, reparcourra toutes les étapes de cet itinéraire furieux, et se souviendra successivement de tous ces textes de Rimbaud – « Mauvais sang » (« danse, danse, danse, danse »), « Nuit de l'enfer » (« veut-on des chants nègres, des danses de houris ? »), « Délires, I » (« je hurlerai dans les rues », « je veux devenir bien fou »), « Délires II » (« les hallucinations sont innombrables ») :

Tout me devenait rythme, vie inexplorée. Je devenais fou furieux comme un nègre. Je criais, je chantais, je hurlais. Je me roulais par terre. J'exécutais des

---

<sup>1</sup> A.-S. Morin, *Du magnétisme et des sciences occultes*, Paris, Paris, G. Baillière, 1860, cité par A. Yamazaki, « L'inscription d'un débat séculaire : le magnétisme dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Revue Flaubert*, n° 4 (« Flaubert et les sciences »), Rouen, 2004, non paginé.

<sup>2</sup> On peut penser aux furieux de Sénèque, dont Florence Dupont a montré qu'ils opéraient, dans leur folie, un échappement à l'humanité même : voir *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

<sup>3</sup> G. Swain et M. Gauchet, *La pratique de l'esprit humain*, op. cit., p. 366.

<sup>4</sup> M. Foucault, première « Préface » de *l'Histoire de la folie (Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, pp. I-XI), repris in *Dits et écrits*, rééd. citée, texte n° 4 (pp. 187-195).

<sup>5</sup> À propos de cette phrase que la Vierge folle prête à son amant, P. Brunel remarquait déjà que « dans ce cas, cette folie est *furor* » (« La folie dans *Une saison en enfer* », in A. Guyaux, éd., *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, p. 94).

dances de zoulou. (...) Je me battais avec les murs pour pourfendre, transpercer les visions qui montaient de toute part<sup>1</sup>.

La fureur est d'abord une notion juridique. En droit romain, celui qui est en proie au *furor* n'est plus un homme<sup>2</sup>. Le *furiosus*, c'est par exemple le prodigue, celui qui dilapide l'argent de la famille. Tout *furiosus* est déclaré irresponsable. Or ce qui se joue dans certains textes de Rimbaud, c'est bien un effort pour échapper à la sphère de la responsabilité, sphère qui est celle du rationnel et du juridique. Il s'agit d'échapper à la communauté en tant qu'empire de la responsabilité : ne plus *répondre de...*<sup>3</sup> Ceci rend compte de la proximité du fou et du criminel, chez Rimbaud aussi bien que chez Nietzsche : non que le fou soit suspecté d'être un criminel<sup>4</sup>, ou que le criminel dût être appréhendé comme un malade mental – comme c'est alors de plus en plus le cas dans la société –, mais parce qu'ils se partagent cette zone qui échappe à l'étroite rationalité ordinaire.

La fureur est donc la tentative désespérée de trouver une échappatoire. Comme le souligne Foucault dans l'*Histoire de la folie*, le mot *furieux* « fait allusion à toutes les formes de violence qui échappent à la définition rigoureuse du crime, et à son assignation juridique : ce qu'il vise, c'est une sorte de région indifférenciée du désordre »<sup>5</sup>. Le furieux, on l'a vu, est par excellence le fou que la

---

<sup>1</sup> B. Cendrars, *Moravagine*, partie II (« Vie de Moravagine, idiot »), ch. d), « Son Origine. – Son Enfance », Paris, Grasset, 1926, rééd. « Les cahiers rouges », p. 38.

<sup>2</sup> Du moins pendant l'accès, car dès que la crise est passée, il redevient un homme et juridiquement il est immédiatement et *ipso facto* réintégré dans tous ses droits. Sur l'origine juridique de la notion de fureur, voir C. Lanza, *Ricerche su « furiosus » in diritto romano*, Rome, Université de Rome La Sapienza, Pubblicazioni dell'Istituto di diritto romano, t. LXVIII, 1990.

<sup>3</sup> Notons ici que passer pour fou afin d'échapper au monde humain est également un thème spirituel, par exemple chez saint Jean de Dieu qui recherchait les mauvais traitements au point de passer pour un idiot. Les théologiens rappellent que le Christ lui-même passa pour fou. Sur les rapports entre « folie de la croix », mythe de l'« idiot » et irresponsabilité, voir D. Mollat, article « Folie de la croix » in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1963, pp. 635-644.

<sup>4</sup> La question de la dangerosité des fous fait l'objet de débats pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle (voir la note de littérature secondaire à ce propos, donnée plus haut). Chez Pinel et ses élèves, l'accent était mis sur le fait que les fous ne sont pas si dangereux que ce que l'on croit à tort, et la peur des fous était considérée comme un reliquat d'époques que la médecine permettait de considérer comme révolues (les exceptions – les fous dangereux – sont justement reléguées par Pinel en position de faits rares : voir par exemple *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> éd. citée, II, § 21 ; sur la violence dans la manie, voir les pp. 19-20). Au contraire, plus on avance dans le siècle, plus le fou devient un être dangereux, dont il faut se protéger et protéger la société : c'est ce qu'a montré Foucault dans son cours de 1974-1975, *Les anormaux* (éd. V. Marchetti et A. Salomoni, Paris, Seuil-Gallimard, 1999 ; sur l'idée d'un lien essentiel entre folie et danger, voir la leçon du 5 février 1975, surtout les pp. 109-110, et celle du 12 février 1975, pp. 130-131 ainsi que 131-132 sur les enjeux de la catégorie de « monomanie », et p. 151 sur l'apparition de l'idée que la folie et le crime sont intimement liés). À titre d'exemple, voir L. Lunier, « Des aliénés dangereux, étudiés au triple point de vue clinique, administratif et médico-légal », in *AMP*, 1869, 2, pp. 169-196. Lire M. Foucault, « About the Concept of the "Dangerous Individual" in 19th Century Legal Psychiatry » (« L'évolution de la notion d'"individu dangereux" dans la psychiatrie légale du XIX<sup>e</sup> siècle »), *Journal of Law and Psychiatry*, vol. I, 1978, pp. 11-18, repris in *Dits et écrits*, éd. citée, t. II, texte n° 220, pp. 443-463.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 149.

pensée pinélienne refoule – car contrairement au fou domestiqué, ce fou en quelque sorte « récupéré » dont parle G. Swain, lui incarne ce que Foucault appelle, dans *Le pouvoir psychiatrique*, « l'insurrection de la force ». La folie n'étant plus définie – comme elle l'était au XVII<sup>e</sup> siècle – par l'erreur, mais par une *force* déstabilisatrice (force qui dérègle les instincts, les idées, le discours, l'ordre social, etc.), le furieux incarne la folie comme « force non maîtrisée [qui] s'applique aux instincts et aux passions » – « la force de ces passions sans limite »<sup>1</sup>. Cette échappée, cette insurrection, est un véritable devenir-animal. « La folie emprunte son visage au masque de la bête<sup>2</sup>. » La fureur n'est donc pas seulement un *déchaînement*<sup>3</sup>, en tant que devenir-animal elle ouvre au sujet une porte de secours, hors de l'humanité ; Plater, au XVII<sup>e</sup> siècle, écrivait à propos des furieux :

Ils sont enragés, ils ont le regard farouche, leurs paroles et leurs gestes sont impulsifs (...); ils vocifèrent, ils jugent, et avec l'instinct de la brute ils accomplissent divers actes. (...) Ils s'efforcent, se ruant sur les assistants, comme des bêtes sauvages, de les déchirer, de les mordre, de les étrangler et de les tuer. (...) Certains, à l'instar de la bête, [sont] étrangers aux mœurs humaines<sup>4</sup>.

« Étranger » à l'ordre humain, le furieux et ses « bravoures plus violentes » (pour détourner les mots de « Dévotion »<sup>5</sup>) se place dans une zone sauvage, « espace d'imprévisible liberté où se déchaîne la fureur »<sup>6</sup>, zone en ce sens quasi sacrée, ce qui une fois de plus rapproche le fou rimbaldien du criminel nietzschéen décrit plus haut, ce dernier aspirant – souligne le flâneur inactuel du *Crépuscule des idoles* – à « vivre dans une contrée sauvage, dans une nature et une forme d'existence plus libres et plus dangereuses » (§ 45), mais se voyant sans cesse repris par l'empire de la responsabilité et de la culpabilité, tel le forçat de « Mauvais sang », « sur qui *se referme toujours* le baignoire ». La fureur désigne la fente d'une sortie, brusque échappée du côté de ce que Foucault appelle « désordre de la conduite et du cœur, désordre des mœurs et de l'esprit – tout

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit. leçon du 7 novembre 1973, p. 9.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 197.

<sup>3</sup> Voir sur ce point Georget qui définissait la fureur comme « une exaltation des forces nerveuses et musculaires (...) caractérisée par une exaspération (...) » et précisait : « Les accès de fureur sont de véritables paroxysmes du délire... » (*De la folie. Considérations sur cette maladie : son siège et ses symptômes [...]*, Paris, Crevot, 1820, pp. 106-107).

<sup>4</sup> Plater, *Praxeos medicae...*, ch. III, « Mentis alienatio », éd. de 1625, trad. et cit. par J. Céard in « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », dans C. Quénel et J. Postel (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, op. cit., pp. 92-93.

<sup>5</sup> « Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, – (son cœur ambre et spunk), – pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et *précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire* » (R, 314, nous soulignons).

<sup>6</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 201.

le domaine obscur d'une rage menaçante *qui apparaît en-deçà d'une condamnation possible* »<sup>1</sup>. « J'attends de devenir un très méchant fou » : le texte de ce poème en prose vient en quelque sorte se briser, et par là s'interrompre, sur le surgissement d'une folie destructrice. Dans « Vies » comme déjà dans « Délires, I », il ne s'agit pas tant d'*être* fou que de le *devenir* : « devenir un très méchant fou », « devenir bien fou de rage », expriment le souhait d'une métamorphose et d'un arrachement. Lorsque le sujet lyrique de « Nuit de l'enfer » déclare : « ma vie ne fut que folies douces, c'est regrettable », il faut y entendre le regret que cette vie n'ait pas été *plus folle*, ou plus précisément qu'elle ne fut « que folies douces » plutôt que folies violentes et que timorée, l'existence reste malgré tout dans les bornes de l'existant et l'empire du rationnel. « La musique savante manque à notre désir. »

Ces fureurs, qui ont toutes en commun la tentative de s'arracher à l'ordre humain, comportent nécessairement une dimension politique, fût-elle négative. La fureur rimbaldienne est toujours immédiatement poétique *et* politique à la fois. Il faut relire de ce point de vue la lettre du 13 mai 1871 à Izambard, écrite pendant la Commune de Paris, et son expression de « colères folles » :

Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez !  
– Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris ! Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève.

Georget, à propos des furieux, parlait de « colère violente contre des objets ou des individus présents ou absents, causes ou témoins de l'événement »<sup>2</sup>. Verlaine emploiera lui aussi le mot de « colère » dans une lettre envoyée à Rimbaud en décembre 1875 : « J'en appelle à ton dégoût lui-même de tout et de tous, à ta perpétuelle colère contre chaque chose... »<sup>3</sup>. La colère, *ira*, est selon l'aphorisme d'Horace une folie momentanée (*furor brevis*). Elle s'apparente donc à la *fureur*, et à la « rage »<sup>4</sup>. C'est cette colère que l'on retrouve chez l'Époux infernal qui souhaite de « devenir bien

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 149, nous soulignons.

<sup>2</sup> É. J. Georget, *De la folie*, *op. cit.*, p. 106. Sur la fureur, voir aussi Esquirol, « De la fureur », in *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. I, ch. 4, pp. 112-114.

<sup>3</sup> P. Verlaine, lettre à Arthur Rimbaud, de Londres, dimanche 12 décembre 1875, in P. Verlaine, *Correspondance générale. 1857-1885*, éd. M. Pakenham, Paris, Fayard, 2005, p. 466.

<sup>4</sup> La tradition de l'analyse des passions considérait la rage et la fureur comme synonymes : Hobbes écrit par exemple « la rage, ou fureur ».

fou de rage » (R, 260). La colère dresse l'individu face aux événements de l'histoire humaine. Aussi la folie articule-t-elle fureur du sujet et fureur de l'histoire<sup>1</sup>. Or, l'aliéniste Prosper Despine écrivait de la Commune :

Nous avons vu en effet que le propre de l'activité de la folie est la destruction. (...) Or qu'a produit la Commune ? (...) Que sortait-il de la bouche des Communards ? Des paroles qui prêchaient le pillage, l'incendie, la mort, la suppression de Dieu, des cultes, de la famille, de toutes les institutions basées sur les instincts supérieurs de l'âme<sup>2</sup>.

Rimbaud propose en quelque sorte de prendre au mot cette équation entre folie, destruction et révolution, et ainsi d'opérer un immense retournement axiologique. La fureur et la négativité deviennent chance, car elles permettent de déchirer une trame : elles laissent deviner la possibilité que, par « le pillage, l'incendie, la mort, la suppression de Dieu... », l'ordre existant soit jeté à bas.

---

<sup>1</sup> Nous reprenons ici le sous-titre du livre de C. Dumoulié, *Fureurs*, *op. cit.*

<sup>2</sup> P. Despine, *De la folie du point de vue philosophique, ou plus spécialement psychologique, étudiée chez le malade et l'homme de santé*, Paris, Savy, 1875, p. 779, cité in L. Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, *op. cit.*, p. 360.

## IV. Folie, poésie et révolution<sup>1</sup>

Je reconnaissais (...) qu'il pouvait être un  
sérieux danger dans la société.

(Arthur Rimbaud, « Délires, I »)

La destruction et l'insurrection apparentent la folie non seulement à la rage mais aussi à l'anarchisme : déjà le poète « de sept ans » se plaçait aux marges du monde bourgeois et lui

---

<sup>1</sup> Les recherches sur le rapport de Rimbaud à la question politique et révolutionnaire ont donné lieu à de très nombreux ouvrages et articles (sur la seule question communarde, la bibliographie est immense : voir les études de S. Murphy et déjà de M. Matucci, R. Chambers, F. Jameson). Les études qui sont à nos yeux les plus importantes sont citées dans la bibliographie de fin de volume : voir en particulier les monographies de K. Ross ; de S. Murphy (*Rimbaud et la ménagerie impériale* ainsi que le monumental et plus récent *Rimbaud et la Commune*) ; d'Y. Reboul (voir également l'article d'Y. Reboul dans A. Guyaux, éd., *Cahiers de littérature française. II Rimbaud*, op. cit., pp. 51 sqq.) ; et de F. Thomas. Les études les plus intéressantes nous semblent celles qui articulent de la manière la plus intime le poétique et le politique, en particulier les articles de B. Claisse cités dans la bibliographie, ou encore l'étude d'H. Scepi, « Rimbaud : poésie objective », sur les lignes de force politiques de la poésie rimbaldienne (in *Rimbaud poéticien*, op. cit., pp. 29-46). Voir les différents articles de H. Wetzel (tout particulièrement « La politique de Rimbaud », in A. Guyaux, éd., *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 53-66), E. Ahearn (voir son article en forme de bilan sur Rimbaud et Marx, à partir de la réflexion de Derrida dans *Spectres de Marx* : « Spectres de Rimbaud », *Ps* hors-série, « Hommage à Steve Murphy », 2008, pp. 111-123), É. Marty (« Rimbaud et l'adieu au politique », in A. Guyaux, éd., *Cahiers de littérature française. II. Rimbaud*, op. cit., pp. 63-79 : article qui est parfois contestable – l'idée d'un abandon de la politique après la Commune fait bon marché de certaines dimensions des *Illuminations* ; et abandonner la mimésis et la rhétorique ne signifie pas se couper du politique – mais également très stimulant : voir en particulier les développements sur Rimbaud anti-hégélien et anti-marxiste à propos de la dialectique de l'histoire). Voir aussi J.-M. Hovasse, « Les *Châtiments* de Rimbaud », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des poésies à la Saison*, op. cit., pp. 33-52. Voir aussi dans la bibliographie les études sur certains poèmes – la lecture de « Après le déluge » par Y. Denis, de « Barbare » par H. Wetzel, de « L'Homme juste » par Y. Reboul, du « Bateau ivre » et de « Démocratie » par S. Murphy de « Soir historique » par B. Claisse, et l'étude désormais classique d'Y. Reboul sur « L'homme juste ».

préférerait les ouvriers *noirs*<sup>1</sup> qui rentrent le soir en longeant le jardin familial (« Il n’aimait pas Dieu ; mais les hommes, qu’au soir fauve, / Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg / Où les crieurs, en trois roulements de tambour, / Font autour des édits rire et gronder les foules »). L’obscénité et la nudité de la « petite voisine » qui « ne portait jamais de pantalons » a pour corollaire les prolétaires *debout*, ouvriers « noirs » qui, pour le regard bourgeois, sont également *obscènes*, c’est-à-dire littéralement : ce qui se montre alors qu’il devrait demeurer invisible<sup>2</sup>. Une ligne anomique se trace donc, dans « Les poètes de sept ans », entre différentes déclinaisons de l’obscène ; comme l’écrit Bataille dans *L’anus solaire* :

Ceux en qui s’accumule la force d’éruption sont nécessairement situés en bas.  
Les ouvriers communistes apparaissent aux bourgeois *aussi laids et aussi sales que les parties sexuelles* et velues ou parties basses : tôt ou tard il en résultera une éruption scandaleuse au cours de laquelle les têtes asexuées et nobles des bourgeois seront tranchées.  
Désastres, les révolutions et les volcans ne font pas l’amour avec les astres.  
Les déflagrations érotiques et révolutionnaires sont en antagonisme avec le ciel<sup>3</sup>.

La poésie de Rimbaud, dans sa mise en avant de la nudité du corps et de la nudité de l’insurrection, a ainsi partie liée avec « les révolutions et les volcans ».

Cette dimension insurrectionnelle et anarchisante de la poésie rimbaldienne se marque en particulier dans les grands textes prophétiques ou destructeurs comme « *Qu’est-ce pour nous, Mon Cœur...* », dont Maurice Coulon écrivait en 1911 qu’il s’agissait de « six quatrains où la Muse de l’anarchie, avec mille bombes, explose »<sup>4</sup>. La violence rimbaldienne, comme les orages<sup>5</sup>, permet une destruction d’où peut sortir quelque chose de neuf. Toute crise est toujours non pas seulement destruction mais également déconstruction, mise à nu : « Orage, lustral », comme l’écrit Mallarmé dans « La Musique et les Lettres »<sup>6</sup>. Or l’acte anarchiste conjoint la destruction, la déconstruction et

<sup>1</sup> Voir S. Murphy, *Le premier Rimbaud et l’apprentissage de la subversion*, op. cit., p. 71 ; sur cette dimension politique du poème, voir aussi C. Bataillé, « Désactiver le filtre parental : “Les poètes de sept ans” », art. cit., en particulier pp. 90-93.

<sup>2</sup> Sur la visibilité et l’invisibilité des prolétaires, voir nos remarques ci-dessus sur « Le miracle des roses » et la « Grande plainte de la ville de Paris » de Laforgue.

<sup>3</sup> G. Bataille, *L’anus solaire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I (1970), pp. 85-86, nous soulignons.

<sup>4</sup> M. Coulon, *Anatomie littéraire*, Paris, Librairie des Lettres, 1911, p. 55.

<sup>5</sup> Sur les orages rimbaldiens et leur fonction poétique, voir notamment A.-E. Berger, *Le banquet de Rimbaud*, op. cit., pp. 147-151 ainsi que « Lectures de quelques chants parisiens... », art. cit., p. 72. Le lien entre création et destruction chez Rimbaud est fréquemment noté par les commentateurs, notamment R. Étiemble et Y. Gaucière, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1966, pp. 129 sqq. ; S. Bernard dans son édition des *Œuvres* (« Introduction », éd. citée) ; H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, pp. 103-106 ; P. Lapeyre, *Le vertige de Rimbaud*, op. cit., pp. 245-251 ; G. Poulet, *La pensée indéterminée*, Paris, P. U. F., 1985, pp. 212-213 ; J.-M. Gleize dans le chapitre de *Poésie et figuration* consacré à Rimbaud (Paris, Seuil, 1983, pp. 83-95) ; J. E. Jackson, *La poésie et son autre*, Paris, José Corti, 1998, p. 47.

<sup>6</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 65.

la manifestation du sens, et en cela il fascine le poète<sup>1</sup>. Écrire serait en ce sens opérer une destruction du réel. L'idée (anachronique encore dans les années 1870) d'« avant-garde » – à l'origine il s'agit d'une métaphore militaire – fonctionne avant tout de manière négative, négatrice. Le vocabulaire employé par un Tzara dans le Manifeste Dada, par exemple, semble se souvenir de Rimbaud : « vent furieux », « incendies », « désastre », « folie incomptable », « décomposition »<sup>2</sup>. Comme Rimbaud, Tzara articule folie furieuse, avant-garde négative et révolution nihiliste, parlant de nouvelles invasions barbares dues à une « folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles », folie « sans but ni dessein, sans organisation : la folie indomptable, la décomposition. Les forts par la parole ou par la force survivront, car ils sont vifs dans la défense, l'agilité des membres et des sentiments flambe sur leurs flancs facettés »<sup>3</sup>.

L'idée d'une articulation étroite entre l'individu anémique, l'individu aliéné et l'individu créateur reste vivace dans certains métadiscours artistiques au XX<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Dubuffet, qui insiste sur la proximité – typiquement « antipsychiatrique » – entre folie et anémie : « J'ai entendu une fois un médecin s'effarer de la confusion qui peut être faite de l'aliénation, dans le sens où l'entend la psychiatrie, avec ce que les sociologues collectivistes visent – *l'indifférence au lien social* – quand ils emploient ce terme. Je crois finalement que cette assimilation est des mieux fondées »<sup>4</sup>.

La figure du créateur et celle du révolutionnaire se rejoignent, comme deux instances de ce qu'Alain Brossat appelle, dans *Le plébéen enragé*, des « singularités rétives »<sup>5</sup>, toutes deux

<sup>1</sup> Voir le livre déjà cité de Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*.

<sup>2</sup> T. Tzara, « Manifeste dada 1918 », éd. cit., p. 211.

<sup>3</sup> T. Tzara, *ibid.*

<sup>4</sup> J. Dubuffet, lettre à Roger Gentis : « Au docteur Gentis », in *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 406.

<sup>5</sup> Voir A. Brossat, *Le plébéen enragé. Une contre-histoire de la modernité, de Rousseau à Losey*, Neuvy-en-Champagne, Le Passager clandestin, 2013, *passim*. Alors que la « plèbe » est un objet entièrement négatif, constitué dans et par les pratiques et le langage des dominants, le *plébéen*, montre A. Brossat, est une « singularité rétive », figure du serviteur rebelle (le *je* des *Confessions* de Rousseau, Figaro, Julien Sorel, Heathcliff, Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau puis Buñuel, etc.) qui perturbe l'ordre établi, fauteur de trouble. Le subalterne devient, en tant que subalterne insurgé, une menace pour l'ordre social, « il demeure celui dont des gestes déterminés prononcent un *non* décidé et définitif à sa position de subalternité » (p. 212). Il ne cherche pas l'ascension sociale (voir par exemple l'analyse des *Confessions*, pp. 23-62) mais seulement à « dynamiter » les effets de domination. Le ressentiment du subalterne est inversé en une mélancolie active, qui défait les logiques oppressives patriciennes par l'hypocrisie – Stendhal –, l'hétérotopie – *L'Amant de Lady Chatterley* – ou encore la violence sauvage du « saccage généralisé » (p. 143) – Emily Brontë, « version noire de la modernité » (p. 141). Le lien de ces *singularités rétives* avec la folie ne doit pas être sous-estimé : « Les subjectivités plébéennes (...) sont déchirées entre des moments d'intense exaltation et de dépression, au fil des parcours accidentés de leurs existences. Julien passe à l'acte dans un moment de violente désobjectivation, Heathcliff est un demi-dément, Mellors [le garde-chasse de Lady Chatterley dans le roman de D. H. Lawrence] se tient au bord de la dépression... » (p. 211).



apparentées à une mélancolie destructrice – A. Brossat parlant à ce propos d’« *amok* en devenir »<sup>1</sup>. La violence révolutionnaire et le geste artistique peuvent alors en venir à se confondre. Ainsi un certain William Erskine décrit-il la Commune elle-même comme une œuvre d’art :

(...) jamais je n’avais rien imaginé de plus beau ; c’est superbe. Les gens de la Commune sont d’affreux gredins, je n’en disconviens pas ; mais quels artistes ! Et ils n’ont pas eu conscience de leur œuvre ! (...) J’ai vu les ruines d’Amalfi baignées par les flots d’azur de la Méditerranée, les ruines des temples de Tung-hoor dans le Pendjab ; j’ai vu Rome et bien d’autres choses : rien ne peut être comparé à ce que j’ai eu ce soir devant les yeux<sup>2</sup>.

La dimension néronienne est actualisée par l’exclamation « quels artistes ! ». Déjà pour Nerval, le modèle de l’artiste était l’incendiaire : le Destin (dans la lettre-préface des *Filles du feu*) affirme que le seul théâtre véritable consiste à mettre le feu au théâtre<sup>3</sup>. Le Lorenzo de Musset ne cessait déjà de répéter que l’art n’a de sens qu’à peindre *avec du sang*, et que le véritable artiste est alchimiste et tyrannicide. Néron fit de Rome elle-même son théâtre incandescent, et pour cette raison il devient implicitement dans la lettre du voyageur britannique citée le paradigme qui sous-tend la violence révolutionnaire des communards, à la fois pleinement effrayants, pleinement artistes et pleinement révolutionnaires. Par un hasard historique troublant, l’anaphore des *j’ai vu...* dans cette lettre (« j’ai vu les ruines d’Amalfi... j’ai vu Rome... ») rejoint celle du « Bateau ivre » (« J’ai vu le soleil bas taché d’horreurs mystiques », etc.), écrit exactement en même temps. Avant-garde artistique et révolution partagent ainsi un certain rapport à l’événement, qui est de destruction et de création. Comme l’écrit Alain Badiou : « S’inaugure, par une mort inévitable sous l’injonction de l’événement, la destruction de ce qui reliait [un] multiple au transcendantal du monde. L’ouverture d’un espace de création exige la destruction »<sup>4</sup>. L’événement fore donc un trou dans la texture du réel, à la manière du « Faune » de Rimbaud « vif et crevant l’exquise broderie ». Comme on l’a suggéré au chapitre 3 de ce travail, ce petit poème parnassien, « Tête de Faune », peut être lu comme une méditation sur l’événement. Le « ce qui arrive » y surgit comme déchirure. A. Badiou écrit encore : « je soutiens le son mat et sans résonance aucune de *ce qui a coupé localement*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>2</sup> Lettre de William Erskine, voyageur britannique, 7 juin 1871, citée par Georges Bell, *Paris incendié : histoire de la Commune de 1871* (Paris, sans mention d’éditeur, Imprimerie E. Martinet, B. N. F. cote FOL-Z LE SENNE-455), troisième partie, « Les ruines », I, p. 138 *a* et *b*.

<sup>3</sup> G. de Nerval, « À Alexandre Dumas », *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 455 : « J’ai eu un moment l’idée, l’idée sublime, et digne de César lui-même, l’idée que cette fois nul n’aurait osé mettre au-dessous de celle du grand Racine, l’idée auguste enfin de brûler le théâtre et le public, et vous tous ».

<sup>4</sup> A. Badiou, *Logiques des mondes (L’Être et l’Événement, II)*, Paris, Seuil, 2006, p. 418. Dans ce paragraphe et les suivants, les citations sont tirées de ce même ouvrage, et nous indiquons les références de page entre parenthèses dans le corps du texte.

*l'apparaître d'un site*, et que rien ne dispose en harmonie – ou en dysharmonie – ni avec soi (...), ni avec les autres devenirs » (p. 408). Le poème de Rimbaud suscite un certain site, c'est-à-dire le lieu où le nouveau peut apparaître. « Un site supporte le possible d'une singularité » (p. 383)<sup>1</sup>.

A. Badiou consacre plusieurs pages de *Logiques des mondes* à l'événement « Commune de Paris » pour expliquer ce qu'est, historiquement et ontologiquement, un événement. Un événement suppose qu'un monde – ici, « Paris à la fin de la guerre franco-prussienne » – se constitue en *site*, c'est-à-dire se saisisse lui-même comme site. Le philosophe parle du « fécond désordre » (p. 384) des organisations ouvrières, et insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas là de *conscience* historique : au contraire, les ouvriers parisiens politisés sont « incompréhensibles, y compris à eux-mêmes » (p. 384). L'événement est aussi l'impossible. Les ouvriers vont alors pouvoir se saisir comme « l'inexistant propre de l'objet "capacité politique", dans le monde incertain de ce printemps 1871 » (p. 384). Ainsi l'apparaître peut-il se trouver subverti par l'être (« l'être-ouvrier, jusqu'à ce jour symptôme social, force brute... » : p. 385), en l'espèce le site qui va se cristalliser comme « 18 mars », début de l'insurrection. S'opère, « sous la poussée de l'être, un bouleversement immanent des formes de l'apparaître » (p. 386). En tant qu'événement, cette insurrection est surgissement : le gouvernement de Thiers tente d'en suturer la force verticale en la résorbant dans une « évaluation transcendantale » (les placards « Que les bons citoyens se séparent des mauvais, qu'ils aident la force publique » : p. 385). Mais rien n'y fait : est lancé le début « foudroyant, et totalement imprévisible, d'une rupture » (p. 385). « Le site "18 mars", pensé comme objet, est subversion des règles de l'apparaître politique (de la logique du pouvoir) par l'être-support "18 mars", où est distribuée l'impossible possibilité de l'existence ouvrière » (p. 386).

L'événement fonctionne donc comme une coupure et une crevaison – « Vif et crevant l'exquise broderie » –, c'est un *forçage* opéré dans la trame du monde : « exigence d'un apparaître politique nouveau, comme forçant une évaluation transcendantale inédite » (p. 387). L'apparaître ou l'image – l'« exquisite broderie » – se trouve soudain brisé par le surgissement de l'être : le Faune lui-même et la perturbation qu'il cause, altérant le réel (« Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches »), le perturbant par son rire (« Sa lèvre éclate en rire sous les branches »). Cet être nouveau est proprement ce qui *apparaissait* comme impossible. « Pas de conséquence transcendantale plus forte que de faire apparaître dans le monde ce qui n'y existait pas » (p. 397). « Quand le monde s'enchant violemment des conséquences absolues d'un paradoxe de l'être, tout

---

<sup>1</sup> Voir aussi p. 407 : « Il y a (...) dé-composition des mondes par de multiples sites événementiels ».

l'apparaître, menacé par la destruction locale d'une évaluation coutumière, doit reconstituer une distribution différente de ce qui existe et de ce qui n'existe pas. Sous la poussée que l'être exerce sur son propre apparaître ne peut venir à un monde que la chance, existence et destruction mêlées, d'un autre monde » (p. 401)<sup>1</sup>. Dans tout événement en tant que brisure, il y a toujours, note Badiou, « une dose inéluctable de néant » (p. 387). Il ne faut lire là aucune complaisance nihiliste : le non-être importe en ce qu'il travaille l'être pour y percer une transformation : « l'événement absolutise l'inexistant » (p. 608). Or, « l'inexistence est un mode d'être-là d'un élément du multiple qui apparaît dans un monde, à savoir le mode "nu" : cet élément existe "le moins possible" dans le monde » (p. 610. Le « monde » est défini comme « ensemble ontologiquement clos (...) Lieu où apparaissent des objets. (...) "Monde" désigne *une* des logiques de l'apparaître » : p. 612). C'est pourquoi le non-être peut faire l'objet d'une pensée, et même d'un éloge. Selon la formule de *La Nouvelle Héloïse* (lettre VIII de la sixième partie), que Badiou cite (p. 387) : « Il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas ». Peut-être les « rousseurs amères de l'amour » du « Bateau ivre » fonctionnent-elles aussi comme ce qui travaille le monde et le poème de l'intérieur pour le déporter et faire qu'il soit constamment autre chose que lui-même.

Les pages qui suivent tentent de préciser ce lien, historique et poétique, entre création et révolution, à partir de la question de la folie.

---

<sup>1</sup> L'événement badiouien, comme on l'a déjà dit, n'est pas une simple *modification*. A. Badiou critique les pensées du transcendantal, qui selon lui ne permettent pas de penser véritablement l'histoire ou qui du moins en minorent trop vite la dimension événementielle au profit d'un jeu de permutation à l'intérieur du « monde » (cette fois au sens de Badiou et non de Kant). C'est pourquoi la vraie question à se poser serait la suivante : « D'où, alors, provient que les mondes soient réellement changés ? » (p. 380). Le changement *réel* est « celui qui impose au monde où il survient une discontinuité effective » (p. 377). Et si l'événement n'est pas une modification, c'est qu'il est une véritable déchirure.

## IV. A. Maladie mentale et insurrection politique

On était revenu des folies de la politique ; on bafouait la révolution, on raillait la république et ces temps singuliers où l'on avait toujours de grands mots à la bouche, Droit, Liberté, Progrès ; on riait de ces emphases. Le retour au bon sens était admirable ; l'Angleterre avait rêvé. Quel bonheur d'être hors de ces égarements ! Y a-t-il rien de plus insensé ? Où en serait-on si le premier venu avait des droits ? Se figure-t-on tout le monde gouvernant ? S'imagine-t-on la cité menée par les citoyens ?

(Victor Hugo, *L'Homme qui rit*)<sup>1</sup>

Lorsque le père de Jules Vallès apprend, en 1851, la participation de ce dernier à l'insurrection contre le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, il le fait enfermer à l'asile Saint-Jacques, à Nantes, où sa sœur Marie-Louise fut elle aussi internée<sup>2</sup>. En 1918, un médecin, le Dr Benon, reprend le dossier et conclut à un « internement arbitraire »<sup>3</sup>. Pour juste qu'elle soit d'un point de vue médico-juridique, cette conclusion masque pourtant l'essentiel : en un sens, cet internement était rien moins qu'*arbitraire*, au sens où il était au contraire fermement *motivé* par l'idée, positivement conçue et même théorisée à l'époque, selon laquelle toute insurrection politique est, littéralement, une maladie mentale. Toute perturbation de l'ordre de la société, qu'elle soit due

---

<sup>1</sup> V. Hugo, *L'Homme qui rit*, II, livre I, ch. 1, éd. M. Roman et D. Gleizes, Paris, L. G. F., 2002, p. 266.

<sup>2</sup> Voir A. Fauvel, « La voix des fous », in *Romantisme*, n° 141, Paris, 2008 (« Asiles et fous »), p. 57, n. 29.

<sup>3</sup> Dr Benon, « Jules Vallès à l'asile des aliénés Saint-Jacques de Nantes », in *La Nouvelle Revue*, Paris, 15 déc. 1918 ; cité par A. Fauvel, *ibid.*

au militant (en particulier l'anarchiste, volontiers considéré comme un malade, un dégénéré) ou au délinquant (Lombroso explique que « dans le délinquant, à l'anomalie atavique, s'imbrique l'anomalie pathologique »<sup>1</sup>), relève de la pathologie mentale. L'idée même de révolution sociale et politique devient donc synonyme de folie. Et de même, la répression des mouvements révolutionnaires et le « soin » des aliénés semblent souvent se rapprocher dangereusement : la collusion entre répression médicale et répression politique et sociale est manifeste. Dans le discours de l'époque, la première sert volontiers de métaphore à la seconde (la lutte contre le « désordre social » est déclarée affaire de « santé ») et inversement (les médecins entendent soigner les patients en les contraignant de se soumettre à l'ordre de la hiérarchie politique de l'asile – l'acte thérapeutique étant conçu, selon l'expression de Robert Castel, « sur le modèle d'un rapport pédagogique autoritaire »<sup>2</sup>). S'indique ainsi entre répression médicale et répression sociale une communauté de visées et de moyens :

1°. D'un côté, la promotion de l'ordre se pare d'une prétention médicale. C'est en particulier le cas dans l'élaboration, notamment dans l'école de criminologie italienne, du discours de la « défense sociale »<sup>3</sup>. Toute velléité de transformation sociale se trouve pathologisée, étiquetée comme maladie mentale<sup>4</sup>.

2°. Symétriquement, la médecine mentale se présente avant tout comme une orthopédie sociale visant à rétablir l'ordre que perturbe le fou. C'est que la folie est d'abord saisie comme perturbation<sup>5</sup>. Un aliéniste écrit ainsi : « Le trait le plus saillant de la folie étant *le désordre*

---

<sup>1</sup> Cité par J.-C. Coffin, « La folie morale », in L. Mucchielli (éd.), *Histoire de la criminologie française*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 100.

<sup>2</sup> R. Castel, « Le traitement moral. Thérapeutique mentale et contrôle social au XIX<sup>e</sup> siècle », *Topique. Revue freudienne*, n° 2, fév. 1970, p. 115 ; voir aussi à ce propos pp. 118 *sqq.*

<sup>3</sup> À la même période, des discours similaires se développent dans différents pays d'Europe, notamment en Allemagne ou en Russie. Quelques années plus tard, lorsqu'éclate la révolution russe de 1905, les révolutionnaires sont déclarés des « criminels politiques », des alcooliques, des dégénérés dont la « tendance destructrice, l'angoisse et l'insatisfaction (...) découlent de leur organisation pathologique », comme l'écrit le Dr Chizh, psychiatre moscovite : voir I. Sirotkina, « Gogol, les moralistes et la psychiatrie du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 141 (« Asiles et fous »), Paris, 2008, p. 98.

<sup>4</sup> Sur cette métaphore de la folie appliquée aux révolutions, voir notamment : M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.* (en particulier pp. 140-143) ; S. Barrows, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (1981), trad. S. Le Foll, Paris, Aubier, 1990 ; N. Richard, « Taine, Stendhal et le Jacobin », in J.-L. Cabanès *et alii*, *Psychologies fin de siècle, Cahiers du RITM*, n° 38, Nanterre, Université de Nanterre, 2008, pp. 31-45 ; L. Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon*, *op. cit.*, ch. IV et V (pp. 241-365).

<sup>5</sup> Sur cette dimension politique de la médecine mentale au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment, outre les travaux déjà cités de Robert Castel, le chapitre « L'asile, prison politique ? » du livre de Laure Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon*, *op. cit.* (pp. 121-176).

*physique et moral*, puisque c'est par là qu'elle se traduit, la tendance thérapeutique la plus uniforme doit être *le rétablissement de l'ordre* dans l'exercice des fonctions et dans celui des facultés »<sup>1</sup>.

#### **IV. A. 1. La folie comme désordre et les figures de la marge : fous, « enfants gêneurs » et « forçats intraitables »**

L'infraction à la discipline familiale, en lui ouvrant la voie des attentats contre les lois sociales, aurait pu conduire Rimbaud, non point à l'hôpital, mais à l'asile ou à la prison.

(Dr J.-H. Lacambre)<sup>2</sup>

Nous avons toujours été des parias, des bannis, des condamnés à mort, il y avait longtemps que nous n'avions plus aucun lien avec la société, ni avec aucune famille

---

<sup>1</sup> H. Girard, « De l'organisation et de l'administration des établissements d'aliénés », in *AMP*, 1843, vol. II, p. 231, nous soulignons. Voir aussi Falret, « Du traitement moral des aliénés », in *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés. Leçons cliniques et considérations générales*, Paris, Baillière, 1864, p. 72 : « Qu'il s'agisse d'erreurs ou de vices naissants, ou bien de prodromes d'une maladie mentale, ne sont-ce pas toujours des désordres à surveiller, à prévenir ? ».

<sup>2</sup> J.-H. Lacambre, *L'instabilité mentale d'Arthur Rimbaud*, Lyon, La Source, Neveu et Cie, 1923, p. 57.

humaine ; mais aujourd'hui nous descendions volontairement faire un stage en enfer.

(Cendrars, *Moravagine*)<sup>1</sup>

La perturbation occasionnée par le fou est d'abord une perturbation de l'ordre *social*<sup>2</sup>. La maladie éclot à partir du désordre social – « C'est l'anomie sociale, note Robert Castel à propos de l'idéologie aliéniste, qui entretient un état d'agitation constant et ouvre la voie aux dérèglements de la folie »<sup>3</sup> –, et elle en fait partie. Pour cette raison, c'est littéralement, et non indirectement ou métaphoriquement, que le traitement des aliénés relèvera du contrôle social. Le *Rapport des inspecteurs de la santé mentale* de 1874 le souligne :

Dans un asile bien organisé, (...) le malade le plus entêté, les plus désordonné, le plus réfractaire à toute discipline [doit finir] par subir à son insu l'influence du milieu nouveau dans lequel il a été placé et *devenir gouvernable, ce qui est un des premiers pas vers la guérison*<sup>4</sup>.

Cette équation de la guérison et d'un devenir-gouvernable emblématise la fonction de répression politique de l'asile, mise en valeur à l'époque par les mouvements anti-aliénistes<sup>5</sup>, et depuis par

---

<sup>1</sup> B. Cendrars, *Moravagine*, partie II, ch. k, éd. cit., p. 71. À sa manière irrévérencieuse et presque burlesque, ce passage de Cendrars multiplie les souvenirs de Rimbaud, ce qui est attesté à la fin de la phrase par la locution *faire un stage en enfer*. Cette phrase passe par différents stades de l'*encrapulement* rimbaldien : la figure du « condamné à mort » rappelle le prologue de la *Saison* (« J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils » : R, 245). « Nous n'avions plus aucun lien avec la société » rappelle les postures anomiques du sujet dans « Mauvais sang » ou dans « L'éclair ». Enfin, l'idée de rupture avec toute « famille humaine » semble démarquer aussi bien les poèmes antifamiliaux de 1870-1871 que le ménage paradoxal de « Délires, I », ou encore l'ironique « 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 » de la première section de « Mauvais sang » (R, 247).

<sup>2</sup> Sur ces questions, voir R. Castel, *L'ordre psychiatrique*, *op. cit.* : la psychiatrie ne s'est pas *étendue* au social, elle a eu dès le départ pour principe et pour rêve d'être une thérapeutique du corps social tout entier.

<sup>3</sup> R. Castel, *op. cit.*, p. 121.

<sup>4</sup> *Rapport général à M. le Ministre de l'Intérieur sur le service des aliénés en 1874*, rédigé par les Drs Contans, Lunier et Dumesnil, Paris, 1878, p. 121, nous soulignons.

<sup>5</sup> Sur l'anti-aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle, voir R. Castel, *L'ordre psychiatrique*, *op. cit.*, ch. VII ; J. Thirard, « Les aliénistes et leur opposition sous le Second Empire », in *Psychanalyse à l'université*, vol. II, n° 6, mars 1977, pp. 321-338 ; I. Dowbiggin, *La folie héréditaire* (1991), trad. G. Le Gaufey, Paris, École lacanienne de psychanalyse, 1993, ch. V ; A. Fauvel, *Témoins aliénés et "Bastilles modernes". Une histoire politique, sociale et culturelle des asiles en France (1800-1914)*, thèse d'histoire, Paris, E. H. E. S. S., 2005 ; et, de la même auteure : « Du danger d'être normal », in J.-L. Cabanès et alii, *Psychologies fin de siècle*, *op. cit.*, pp. 237-251 et « "Par rapport à moi tous les autres hommes sont des singes" : l'internement du baron Seillière (1887-1889) et les

Robert Castel, Michel Foucault, etc. « La guérison, c'est le processus d'assujettissement psychique quotidien, immédiat, opéré à l'asile<sup>1</sup>. » Il faut remarquer plus précisément que c'est la thérapeutique médicale *elle-même*, jusque dans l'organisation des plus infimes parties de l'espace et du temps asilaire, qui est une organisation politique, une certaine économie du pouvoir : « traitement » des indésirables, tout-pouvoir du médecin-chef<sup>2</sup>, normes, normalisation et sanctions, etc. Pinel, déjà, ne s'en cachait pas, qui déclarait sans détour :

Il en est des désordres qui s'élèvent dans les hospices d'aliénés, comme de ceux qui troublent la vie civile ; pour les réprimer et ramener le calme, mesures profondément combinées sur l'expérience et la connaissance des hommes, exécution énergique et prompte<sup>3</sup>.

Robert Castel a montré précisément qu'« [une] complicité profonde existe au XIX<sup>e</sup> siècle entre la pratique psychiatrique et des techniques très précises de contrôle social » : « il y a là davantage qu'une simple rencontre conjoncturelle »<sup>4</sup>. En pratique, trouble social et trouble mental sont indiscernables dans l'appareil pragmatique, juridique et discursif de l'aliénisme. On pourrait même dire que la folie y est *identifiée* au refus des règles sociales – ce refus même que Rimbaud ne cesse de mettre en avant, depuis la lettre du 13 mai 1871 à Izambard jusqu'à « Mauvais sang » et « L'Éclair »<sup>5</sup>. En effet, de même qu'il y a identité du traitement moral de la folie et du contrôle

---

témoignages d'aliénés », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, op. cit., pp. 97-114 ; voir enfin J. Froudière, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'asile (1870-1914)*, thèse de littérature, Nancy, Université de Nancy II, 2010.

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., leçon du 9 janvier 1974, p. 175.

<sup>2</sup> Sur l'organisation politique de l'asile, voir déjà l'esquisse de ces thèmes chez Esquirol : *Des maladies mentales*, Paris, 1838, t. I, pp. 114 *sqq.*, plus particulièrement aux pp. 125 et suivantes (p. 126 : « un chef et un seul ») ainsi que la partie du second volume consacrée spécifiquement aux asiles (t. II, « Deuxième partie – Mémoires statistiques et hygiéniques sur la folie »). La dimension politico-médicale de ce tout-pouvoir du médecin-chef a été étudiée en particulier par Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., p. 179 et *passim*. Sur l'organisation des asiles au XIX<sup>e</sup> siècle et ses enjeux politiques, voir notamment l'étude classique de G. Bleandonu et G. Gaufey, « Naissance des asiles d'aliénés (Auxerre-Paris) », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. XXX, n° 1, 1975, pp. 93-121.

<sup>3</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> édition citée, II, § 21, p. 91.

<sup>4</sup> R. Castel, « Le traitement moral. Thérapeutique mentale et contrôle social au XIX<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 110.

<sup>5</sup> La notion d'*anomie* a été étudiée chez Rimbaud par plusieurs critiques : voir M. Eigeldinger, « L'anomie dans *Une saison en enfer* » (*Romantisme*, 1980), rééd. in *Dix études sur Une saison en enfer*, op. cit., pp. 137-152, dont les analyses sont développées par Y. Frémy dans la dernière partie (pp. 300-304) de son article « Toutes les formes de folie... », art. cit. Les postures anomiques chez Rimbaud sont envisagées, plus ou moins directement, par un grand nombre de commentateurs : voir par exemple, outre l'essai célèbre de B. Fondane (*Rimbaud le voyou et l'expérience poétique* [1933], éd. M. Carassou, Bruxelles, Complexe, 1990), les études de S. Murphy dans *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit. (le ch. sur « Les poètes de sept ans » déjà cité, à propos de l'enfant « réfractaire » et plus encore le commentaire des « Remembrances du vieillard idiot » de l'*Album zutique*, pp. 51-67) ; d'A.-E. Berger dans *Le banquet de Rimbaud*, op. cit. (sur les catégories de l'abjection et l'« encrapement ») ; d'H. Scepti, « Logique de la damnation dans *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*, op. cit., pp. 227-238 ; et de P. Laforgue, « “Mauvais sang”, ou l'histoire d'un damné de la terre », in *ibid.*, pp. 251-264 (sur la notion d'infamie), analyses développées par C.



social des individus, de même il y a identité de la notion de « folie » et de celle de refus de l'inculcation de la loi :

La relation thérapeutique, souligne Robert Castel, se caractérise par le fait que le malade n'est pas d'emblée disposé à intérioriser la norme qu'on veut lui inculquer. L'expérience de la folie telle qu'elle est faite au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est peut-être justement cette rencontre d'une relation à la loi difficile ou même impossible à caractériser positivement, mais qui se reconnaît au moins à ce qu'elle ne se laisse pas comprendre comme une simple distance à réduire par un apprentissage rationnel : l'insensé n'est pas seulement en situation de socialisation différée [comme l'enfant à éduquer dans la famille], il est en état de crise anémique profonde.<sup>1</sup>

L'asile est alors le modèle social de la *rature* de ce désordre qu'est la folie : « Ce que vise fondamentalement le mouvement aliéniste, écrit encore Castel, c'est de rayer du paysage social ce foyer de désordre qu'est la folie »<sup>2</sup>.

Le sujet lyrique rimbaldien éprouve une affinité instinctive avec toutes les figures qui menacent l'ordre<sup>3</sup> : le délinquant (« Les douaniers » – « Quand sa sérénité s'approche des jeunesses, / Le Douanier se tient aux appas contrôlés ! / Enfer aux Délinquants que sa paume a frôlés ! », R, 159), le séducteur (« À la musique » – « Moi, je suis, débraillé comme un étudiant / Sous les maronniers verts les alertes fillettes », R, 95 –, ou encore « Délires, I » : « Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite », R, 260), le criminel (« Nuit de l'enfer » : « Un crime, vite, que je tombe au néant... », R, 255), le fou (« Vies » : « j'attends de devenir un très méchant fou », R, 295). La poésie promouvra ainsi une indifférence à la norme qui l'apparente à ce que l'aliénisme appelle « folie morale ». Le « fou moral » opère une sorte d'alchimie inversée, faisant des vices des

---

Saminadayar-Perrin, « “Je suis de race inférieure”. Historiographie du Moi dans *Une saison en enfer* », in *Littératures*, n° 60, 2009, pp. 199-216

<sup>1</sup> R. Castel, « Le traitement moral... », art. cit., p. 119.

<sup>2</sup> R. Castel, *L'ordre psychiatrique*, op. cit., p. 125.

<sup>3</sup> Dans les pages qui suivent, nous reprenons la question de l'« anomie » (voir note bibliographique plus haut), mais en la recentrant autour de l'histoire de l'aliénisme aussi bien que du problème plus général de la marginalité chez Rimbaud. L'article d'Eigeldinger (« L'anomie dans *Une saison en enfer* », art. cit.) présente l'inconvénient de s'appuyer sur les analyses parfois quelque peu datées (nietzschéisme sociologisant, vision ultra-romantique présentée dans un vocabulaire durkheimien) de Duvignaud dans *L'anomie. Hérésie et subversion* (Paris, Anthropos, 1973). Pour cette raison, nous avons préféré plus haut mobiliser la notion de *defilement* (« souillure »), mise en avant par Mary Douglas, qui a au contraire le mérite de n'être pas récupérée par une sorte de messianisme de l'individu exceptionnel, comme c'est le cas chez Duvignaud. De la recherche de la marginalité à la revendication du danger cependant, autrement dit de l'anomal à l'anémique, le pas est sans cesse franchi dans *Une saison en enfer* : « je n'ai jamais été chrétien ; (...) je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute ». La marge, menaçante comme singularité inclassable, devient marginalité destructrice. – Signalons ici que S. Sacchi a utilisé la notion d'anomie pour proposer une lecture nouvelle du « Hamlet » des *Moralités légendaires* de Laforgue (« Hamlet chez Laforgue », in C. F. Coates, éd., *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, 1996, pp. 259-269).

vertus, adorant le mal, exactement comme l'époux infernal : « Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme » (R, 260). Magnan et Legrain écrivent à propos de la « folie morale » : « C'est surtout dans la dégénération des sentiments sociaux que [ses] symptômes (...) se manifestent »<sup>1</sup>. Ces *sentiments sociaux* sont inculqués d'abord par la famille. C'est pourquoi, dans « Les poètes de sept ans », le poète se met en scène dans le rôle de l'enfant récalcitrant. Rétif à la discipline familiale, il échappe au regard de l'autorité (« Et la Mère, fermant le livre du devoir, / S'en allait satisfaite et très fière, *sans voir*, / Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences, / L'âme de son enfant livrée aux répugnances » ; « ... il était entêté / À se *renfermer* dans la fraîcheur des latrines »<sup>2</sup>). Le poème montre le corps réfractaire de l'enfant en proie à des « tics » qui sont autant de symptômes de l'impossibilité pour lui d'assimiler la règle :

Tout le jour il suait d'obéissance ; très  
Intelligent ; pourtant des tics noirs, quelques traits,  
Semblaient prouver en lui d'âpres hypocrisies.

Langue (tirée) et poings (fermés) sont les organes de cette indocilité :

Dans l'ombre des couloirs aux tentures moisies,  
En passant il tirait la langue, les deux poings  
À l'aine, (...) <sup>3</sup>

Citant le médecin victorien Henry Maudsley, Magnan et Legrain indiquent : « L'oblitération du sens moral est non seulement le premier signe de la dégénérescence de la race mais il est encore le premier signe qui se manifeste dans la plupart des cas où la folie prend naissance dans la famille »<sup>4</sup>. Paul Moreau de Tours écrit des fous qu'« en général, le sens moral leur fait complètement défaut »<sup>5</sup> – « Mauvais sang » : « je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute » – et parle d'une « aliénation mentale (...) congénitale [qui] se traduit dès la jeunesse par une indocilité excessive, par l'inaptitude au travail et l'apparition précoce des plus mauvais instincts ». On a là comme un portrait-robot de l'enfant indisciplinable des « Poètes de sept ans ». Dans « Honte » (R, 229), c'est la figure asociale du jeune garçon insubordonné qui est convoquée, figure

---

<sup>1</sup> Drs Magnan et Legrain, *Les dégénérés*, op. cit., p. 368. L'étiquette de « folie morale » est plus ancienne. De même en Angleterre, l'expression de « moral insanity » (forgée par James Cowles Prichard en 1835 : voir E. Showalter, *The Female Malady*, op. cit., p. 29) est au centre de l'idéologie psychiatrique victorienne – voir H. F. Augstein, « James Cowles Prichard's Concept of Moral Insanity – A Medical Theory of the Corruption of Human Nature », in *Medical History*, n° 40, 1996, pp. 311-343 et G. E. Berrios, « J. C. Prichard and the Concept of "Moral Insanity" », in *History of Psychiatry*, n° 10, 1999, pp. 111-126.

<sup>2</sup> R, 125, nous soulignons.

<sup>3</sup> J.-M. Gleize souligne l'importance de ces « poings », et note le rapport fantomatique entre « haine » et « aine » : *Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 23.

<sup>4</sup> *Les dégénérés*, op. cit., p. 27, nous soulignons (R. L.-G.).

<sup>5</sup> P. Moreau de Tours, *Les excentriques*, op. cit., p. 11.

rappelant la définition de la folie en termes de désordre social que l'on trouve le *Rapport des inspecteurs de la santé mentale* déjà cité : les auteurs y parlent du « malade le plus entêté, le plus désordonné, le plus réfractaire à toute discipline ». Rimbaud écrivait, lui : « L'enfant gêneur, la si sottie bête ». Ce que le sujet lyrique de « Mauvais sang » admirera, c'est ce même *gêneur* devenu adulte : « le forçat intraitable ». On lit dans « L'orgie parisienne » : « Le Poète prendra le sanglot des Infâmes, / La haine des Forçats, la clameur des maudits... » (R, page). Comme le fou en effet, le forçat est celui qui à la fois est impossible à réintégrer dans la loi et en même temps ne peut jamais lui échapper. « Intraitable » indique cette incompatibilité absolue avec la norme. Le forçat « intraitable » ne peut incorporer la loi, et en retour la société ne saurait l'incorporer non plus : Nietzsche parle de même des « forçats de Sibérie » en disant : « ces vrais criminels, pour lesquels *il n'y avait pas de retour possible* dans la société »<sup>1</sup>. « Intraitable », le forçat est littéralement in-assimilable pour le monde social. Klossowski écrit de Nietzsche qu'il « prend position pour le “criminel” en tant que force *irrécupérable*, supérieure virtuellement à un ordre de choses qui l'exclut »<sup>2</sup>. C'est ce caractère « irrécupérable » qui importe également à Rimbaud. Or il en va de même du fou : comme le souligne Foucault, le « malade mental (...) est sans doute le résidu de tous les résidus, le résidu de toutes les disciplines, celui qui est *inassimilable* à toutes les disciplines scolaires, militaires, policières, etc. que l'on peut trouver dans une société »<sup>3</sup>. L'emprise des dispositifs de l'ordre social sur le corps du forçat rapproche donc ce dernier de la figure du fou, dont le Dr Renaudin écrit : « Plus l'aliéné est antipathique à toute régularité, plus il faut qu'un ordre méthodique *l'enveloppe de toute part* et le façonne à une existence normale... »<sup>4</sup>. Cet *enveloppement* est aussi ce qui fascine le sujet lyrique de « Mauvais sang » chez le bagnard : « Encore tout enfant, j'admira le forçat intraitable *sur qui se referme toujours le bagne* » (R, 250). Lombroso parle dans *L'homme criminel* de ceux qui « témoign[ent] au criminel une véritable prédilection » et s'en font « une sorte de héros » :

Sachant, en outre, que la différence est bien petite, quelquefois nulle, entre le criminel, l'homme du peuple sans éducation, et le sauvage, nous ne serons pas surpris de voir, d'un côté, l'homme du peuple, même honnête, témoigner souvent au criminel une véritable prédilection, s'en faire une sorte de héros, et finir par lui rendre après sa mort des honneurs divins ; de l'autre des galériens se

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles* (1889), « Flâneries inactuelles », § 45, trad. H. Albert, nous soulignons.

<sup>2</sup> P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, *op. cit.*, p. 31, nous soulignons.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, leçon du 21 novembre 1973, p. 56, nous soulignons.

<sup>4</sup> Dr Renaudin, « L'asile d'Auxerre et les aliénés de l'Yonne », in *AMP*, 1845, t. V, p. 242. On remarquera que si à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle on commence à juger scandaleux l'usage de chaînes avec les aliénés, « [une telle] réaction ne s'étend jamais aux forçats » (B.-N. Aboudrar, *Voir les fous*, *op. cit.*, p. 37, n. 1).

mêler avec tant de facilité aux sauvages et adopter leurs mœurs, sans en excepter le cannibalisme, comme cela a lieu dans l’Australie et à la Guyane<sup>1</sup>.

Le criminologue rapproche lui aussi toutes les figures de la marge, du mineur, de l’anomique ou du subalterne, que sépare une « différence bien petite, parfois nulle ». Il n’est pas jusqu’à la mention du cannibalisme, dans ce passage de Lombroso, qui ne trouve son écho dans « Mauvais sang » : « *Plus de mots. J’ensevelis les morts dans mon ventre* » (R, 251). Or Rimbaud, contrairement au Hugo des *Misérables* par exemple, ne cherche pas à *racheter* le peuple, ou les criminels : il ne *refuse* pas l’assimilation des classes laborieuses et des classes dangereuses, mais la réaffirme en inversant sa valeur, du négatif au positif. Dès 1871, on l’a vu, l’enfant poète est attiré par la noirceur anarchiste des ouvriers révolutionnaires (« *Noirs, en blouse...* ») : dans la dangerosité des prolétaires, le sujet lyrique rimbaldien entrevoit la possibilité d’une subversion de la société dans son entier. Tous les avatars du sujet lyrique constituent donc, chacun à leur manière, l’apparition d’une menace pour l’ordre social existant – ce que résume la Vierge folle en parlant de son amant : « Je reconnaissais, – sans craindre pour lui, – qu’il pouvait être *un sérieux danger dans la société* » (« *Délires, I* », R, 261, nous soulignons).

Aussi, par un effet d’inversion du stigmaté<sup>2</sup>, le sujet lyrique rimbaldien va-t-il s’identifier à toutes les figures de la marge *en tant que* figures de la marge. Foucault souligne cette proximité des figures marginales, insistant sur « l’assimilation [au XIX<sup>e</sup> siècle] entre les délinquants comme résidus de la société, les peuples colonisés comme résidus de l’histoire, les fous comme résidus de l’humanité en général » : en somme « tous individus – délinquants, peuples à coloniser et fous – que l’on ne peut reconvertir, civiliser, sur lesquels on ne peut faire prendre un traitement orthopédique qu’à la condition de leur proposer un modèle familial ». « Honte » constitue la mise en scène de ce « modèle familial » d’« orthopédie » sociale, la mise en scène de sa violence sur les corps et les âmes, en même temps que la tentative de le déconstruire dans l’espace du poème, qui travaille sur le dialogisme social en orchestrant les voix de l’ordre :

Tant que la lame n’aura  
Pas coupé cette cervelle,  
Ce paquet blanc, vert et gras  
À vapeur jamais nouvelle,

(Ah ! Lui, devrait couper son  
Nez, sa lèvre, ses oreilles,  
Son ventre ! et faire abandon  
De ses jambes ! ô merveille !)

<sup>1</sup> C. Lombroso, *L’homme criminel* (1876), trad. Paris, Alcan, 1887, p. 666.

<sup>2</sup> Voir notre chapitre 2.

Mais, non, vrai, je crois que tant  
Que pour sa tête la lame  
Que les cailloux pour son flanc  
Que pour ses boyaux la flamme

N'auront pas agi, l'enfant  
Gêneur, la si sottre bête,  
Ne doit cesser un instant  
De ruser et d'être traître

Comme un chat des Monts-Rocheux ;  
D'empuantir toutes sphères !  
Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu !  
S'élève quelque prière ! (R, 229)

Dès lors, chez Rimbaud, toutes ces figures marginales se rapprochent, et le sujet lyrique devra endosser un à un chacun de ces rôles : le colonisé, le forçat (« Mauvais sang »), l'idiot, l'enfant insubordonné (« Les poètes de sept ans »), le délinquant (« Honte »). Tout est bon pour échapper à l'emprise de la société sur les corps, les esprits, les gestes, sur les « moindres mouvements » pour reprendre l'expression de « Villes » (« *Ce sont des villes !* »). De là aussi la centralité du modèle du vagabond (« Vagabonds »), associé à celui du forain (« Ma bohème », « Parade »). Le Dr Delattre parle en 1928 à propos de Rimbaud de « vagabond inadaptable »<sup>1</sup>. Comme le note Catherine Clément après Marcel Mauss :

Les sociétés ne parviennent pas à offrir à tous la même insertion dans l'ordre symbolique : ceux qui sont, si l'on peut dire, entre les systèmes symboliques, dans les interstices, hors-jeu, ceux-là sont affligés d'une dangereuse mobilité symbolique. Dangereuse pour eux, puisque c'est cela qu'on appelle folie, anomalie, perversion, ou encore, selon Marcel Mauss, « nerveux, extatiques, forains ». Ce sont des « espèces de classe sociale », dit encore Mauss, hésitant à bon droit entre la définition des fous comme classe – alors qu'ils sont situés dans une classe sociale (...), et non-situés dans l'ordre symbolique – et leur définition comme groupe imaginaire. Mais cette mobilité est aussi dangereuse – ou productrice – pour l'ordre culturel lui-même, puisqu'il en affecte la structure même, dont il reflète les lacunes<sup>2</sup>.

Le vagabond, celui qui erre aux marges et dans les interstices de l'espace strié du système socio-symbolique, s'associe à toutes les autres figures de la déviance : hystérique, forçat, ouvrier, anarchiste, dément. Le personnage de l'idiot domine ce trajet qui conduit le sujet lyrique rimbaldien à une exploration et une occupation des marges. Dans son livre sur Rimbaud, le Dr Jacquemin-

---

<sup>1</sup> J.-L.-P. Delattre, *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 57. Le Dr Auvinet intitule « L'inadaptable » un des chapitres de sa thèse sur le cas Arthur Rimbaud : L.-F.-P. Auvinet, *Aspects psychologiques d'Arthur Rimbaud*, Bordeaux, 1941, pp. 59-71.

<sup>2</sup> C. Clément, *La jeune née*, op. cit., pp. 16-17.

Parlier écrit que certains débiles « présentent une perversion constante, des instincts mauvais, ce sont des (...) fléaux de *la Société qui les condamne, les emprisonne sans parvenir à les mettre sur le droit chemin* »<sup>1</sup>. Comme le forçat, le débile est *irrécupérable*.

Esquirol écrivait de l'idiot : « L'homme en état de démence est privé des biens dont il jouissait autrefois ; c'est un riche devenu pauvre : l'idiot a toujours été dans l'infortune et dans la misère »<sup>2</sup>. Le mot de *misère* est ici important si on le prend en résonance avec les questions rimbaldiennes : car l'idiot est pour Rimbaud lié au « pauvre » à tous les sens du mot – le pauvre qui brise des cailloux sur la route (« Fêtes de la faim » : « Les cailloux qu'un pauvre brise / Les vieilles pierres d'église »), le mendiant presque aphasique qui bégaie (« Délires, II » : « Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria* »). Nodier déjà, dans *De quelques phénomènes du sommeil*, notait la parenté étroite des marginaux avec la poésie, au moment même où il insistait sur le lien de ces marginaux avec le rêve et avec la folie. Écrire se soutient d'une connivence avec tous ceux qui n'ont de rapport « aux formes générales de la civilisation que par un petit nombre de points »<sup>3</sup> : Nodier parle des bergers, des vieillards, du « célibataire isolé du monde entier », de la « vieille felle inutile et repoussée », des jeunes filles souffrantes... Ce lien de la poésie à la marge traverse tout le siècle. Dans ses *Valentines*, Germain Nouveau, après s'être moqué d'un aliénisme caricatural dans son association de l'artiste et de l'idiot, s'assimile volontiers à un « idiot » ainsi qu'à toute une galerie de figures marginales : le pauvre oisif (« Le Mendiant »), le Juif maudit (« Juif »), le pédéraste (« Le refus »), etc. La poésie serait intrinsèquement liée à la marge, à une certaine forme d'extériorité – « Vous savez comme moi, Madame, / Que Platon fout *hors des cités* / Le Poétastre... »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Jacquemin-Parlier, *Un diagnostic médico-littéraire...*, *op. cit.*, p. 53, nous soulignons.

<sup>2</sup> J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales...*, *op. cit.*, t. II, p. 77.

<sup>3</sup> C. Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, passage repris dans « Le pays des rêves », in *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1850, p. 223.

<sup>4</sup> G. Nouveau, *Valentines*, *op. cit.*, « Avant-propos », nous soulignons. On remarquera qu'il s'agit là d'un thème associé à la tradition de la mélancolie, Saturne étant la planète froide qui rassemble sous son signe tous les déclassés : génies, artistes, mais aussi mendiants, voleurs, fous, etc.

## IV. A. 2. L'insurrection politique comme maladie mentale ?

Le bain de surprise (...) convient dans la manie, lorsqu'elle résiste aux bains tièdes, à la douche et aux autres remèdes (...). On profite de la circonstance du bain pour rappeler à l'aliénée la faute commise ou l'omission d'un devoir important. À l'aide d'un robinet, on lâche brusquement un courant d'eau froide sur la tête. (...) Veut-elle s'obstiner ? On réitère la douche ; (...) on lui fait entendre que c'est pour son propre avantage et avec regret qu'on a recours à ces mesures violentes.

(Philippe Pinel)<sup>1</sup>

Il est, en effet, de notoriété publique que les révolutions recrutent des adhérents parmi les hôtes passés, présents ou futurs des Petites Maisons. Nous n'avons pas en France d'exemple de révolutions populaires accomplies sans la présence et la coopération de certains aliénés.

(Dr. Bourdin)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>re</sup> édition citée, section VI, § 17, pp. 275-276.

<sup>2</sup> Dr Bourdin, *Influence des événements politiques sur la production de la folie*, Paris, Delahaye, 1873, p. 10.

La tendance à diagnostiquer et pathologiser tout effort d'émancipation par rapport à l'ordre établi naît et se développe massivement dans la seconde moitié du siècle : on en trouve les premiers signes en 1848<sup>1</sup>, mais elle atteint son apogée à la fin du Second Empire et pendant les trois dernières décennies du siècle, en parallèle avec l'essor de l'aliénisme et de sa prétention (étudiée dans le premier chapitre de ce travail) à diagnostiquer et soigner la totalité du champ social<sup>2</sup>. L'étiquette de « folie » indique donc une collusion entre jugement médical et jugement social.

Le cas de la Commune fournit un matériau particulièrement riche pour l'étude de ces discours pathologisants. Pour le narrateur de *La Débâcle*, la Commune est « crise de nervosité malade (...), une épidémique fièvre », un « coup de démence qui emportait Paris entier »<sup>3</sup>. Or le Dr Lucien Lagriffe, dans un article de 1910 consacré à Arthur Rimbaud, écrivait que ce dernier

doit bien représenter un des nombreux types qui furent pris dans la tourmente du « vent de folie » qui passa par là. En reprenant à près de quarante ans de distance le livre de Laborde sur *Les Hommes et les actes de l'Insurrection de Paris devant la Psychologie morbide* (Paris, 1872), on voit par l'exemple de Rimbaud combien ce travail fut une œuvre de clairvoyance et d'avant-garde scientifique. En rendant compte de ce livre pour les *Annales médico-psychologiques*, le Dr Baume craignant que Laborde n'accréditât l'opinion que la Commune avait été exclusivement l'œuvre de fous, réclama au nom de la grande majorité des aliénés. Il avait raison et Laborde aussi : la Commune fut surtout une insurrection d'arrivistes et de paranoïaques et, sans dire le mot, Laborde l'a bien marqué. Pour Arthur Rimbaud, il était trop jeune encore pour y marquer son rôle autrement que comme tiraillleur de la Révolution ; plus âgé, peut-être l'aurions-nous trouvé du côté des meneurs, « armé contre la justice »<sup>4</sup>.

La psychiatrie rétrospective vient ici relayer la psychiatrisation de l'insurrection à l'œuvre dans les articles des aliénistes contemporains de la Commune<sup>5</sup>, et lire à cette occasion dans l'œuvre et la vie<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Voir notamment A. Briere de Boismont, « Influence des derniers événements sur le développement de la folie », in *Union médicale*, Paris, 20 juillet 1848, et le livre de Carl Groddeck traduit en français sous le titre, *De la maladie démocratique, nouvelle espèce de folie*, Paris, Germer-Baillière, 1850 (lire A. Chevrier, « Psychiatrie et politique : sur la réception en France de *La Maladie démocratique* de Carl Groddeck », in *L'évolution psychiatrique*, vol. LXVIII, n° 3, 1993, pp. 605-617).

<sup>2</sup> Sur ces ambitions socio-politiques de la médecine et de l'aliénisme à la fin du siècle, voir notre premier chapitre, les travaux déjà cités de Robert Castel, ainsi que : D. Ingleby, « Mental Health and Social Order », in A. T. Scull et S. Cohen (éds.), *Social Control and the State*, Oxford et New York, 1981, pp. 181-188 ; I. Dowbiggin, *La folie héréditaire, op. cit.*, ch. VII ; R. B. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France : The Medical Concept of National Decline*, Princeton, Princeton U. P., 1984, ch. V, « Metaphors of Pathology in the Belle Époque : The Rise of a Medical Model of Cultural Crisis ».

<sup>3</sup> É. Zola, *La Débâcle* (1892), III, ch. 7, éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1984, respectivement pp. 523 et 537.

<sup>4</sup> L. Lagriffe, « Un problème psychologique. – Les deux aspects d'Arthur Rimbaud (1854-1891) », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, nov.-déc. 1910 (pp. 499-523), pp. 522-523. Le livre de Laborde cité par le Dr Lagriffe est un des textes les plus célèbres de l'époque en matière de lecture médicale de l'événement révolutionnaire (voir ci-dessous).

<sup>5</sup> Sur les interprétations de la Commune comme forme de folie à l'époque, voir notamment P. Lidsky, *Les écrivains contre la Commune* (1970), rééd. Paris, La Découverte, 2010 ; J. Carroy-Thirard, « Psychiatrie et politique au XIX<sup>e</sup> siècle, une tentative de psychiatrisation des communards en 1872 », in *Connexions*, n° 14, 1975, pp. 59-70 ; M.



de Rimbaud les symptômes d'une aliénation mentale supposément commune au poète et aux insurgés.

Or, si Rimbaud réinvestit cette métaphorisation, c'est pour la retourner comme un gant : ce n'est pas que les communards soient des malades mentaux, mais plutôt que le traitement qui leur est réservé est comparable au traitement répressif qu'emploie la psychiatrie contre les aliénés et cette « folie qu'on enferme ». On peut lire de cette manière la strophe 7 de « Chant de guerre parisien » (R, 119-120) par exemple. Dans ce poème de la caricature, qui prolonge l'inspiration de « L'éclatante victoire de Sarrebrück », la satire politique passe par une utilisation savamment détournée du vocabulaire et des *topoi*<sup>2</sup>. Les deux premières strophes, par exemple, réactivent et déplacent du côté du grotesque le lieu littéraire médiéval de la *reverdie* et du poème de mai (« Le Printemps est évident, car / Au cœur des propriétés vertes... », « Ô Mai ! », le motif des oiseaux ; etc.) ; le motif iconographique du *putti* (« quels délirants culs-nus ! », « Thiers et Picard sont des Éros ») est également employé tout au long du poème, avec une visée de dégradation qui joue parfois de la scatologie (deuxième strophe). Ailleurs, la ridiculisation passe par la transformation de l'uniforme militaire en une panoplie de soldats de plomb, puis par la convocation chez le lecteur du souvenir rythmique d'une célèbre chanson enfantine : « Ils ont schako, sabre et tam-tam, / (...) Et

---

Foucault, *Les anormaux*, op. cit., pp. 142-145 (et les notes 21 à 24 p. 153 pour une bibliographie de sources primaires assez précise) ; Y. Cheney, *La Commune, ou la tentation des aliénistes français*, thèse de médecine, Paris Broussais-Hôtel-Dieu, 1977 (thèse n° 231) ; C. Glazer, « De la commune comme maladie mentale », in *Romantisme*, n° 48, 1985, pp. 63-67 ; M. Caire, « Du *morbus democraticus* à l'idéalisme passionné. Quelques réactions des aliénistes français aux lendemains de la Commune de Paris », in *AMP*, 1990, n° 4, pp. 379-386 ; J. Chemouni, « Psychopathologie de la démocratie », in *Frénésie*, vol. II, n° 10, 1992, pp. 265-282 ; F. Jacob, « Madness and Politics : French Nineteenth-Century Alienists' Response to Revolution », in *History of Psychiatry*, n° 6, 1995, pp. 421-429 ; R. L. Williams, « Revolution and Madness : Blanqui and Trélat », in *The Journal of the Historical Society*, vol. V, n° 2, Boston (Massachusetts), 2005, pp. 227-252.

<sup>1</sup> « Vie » fictive du reste : voir les mises au point de S. Murphy, *Rimbaud et la Commune, 1871-1872. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2009

<sup>2</sup> Le texte est d'emblée parodique, puisqu'il constitue une réécriture politique du « Chant de guerre circassien » de Coppée. Sur les enjeux de la parodie dans cette pièce envoyée à Demeny le 15 mai 1871, voir notamment H. Wetzel, « La parodie chez Rimbaud », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, (pp. 79-90), pp. 80-85 (et du même, « Homonymie et caricature », in S. Sacchi, éd., *L'Alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, actes du colloque de Turin, publ. Alessandria [Piémont], Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 62-72) ; sur la dimension politique du travail de la caricature dans ce poème, voir surtout S. Murphy, « "Chant de guerre Parisien" : essai d'archéologie symbolique », in *Ps*, Bulletin n° 7, 1991, repris dans *Rimbaud et la Commune*, op. cit., ch. 7, pp. 207-316. – Sur ce poème, voir également R. Chambers, « Réflexions sur l'inspiration communarde de Rimbaud », art. cit., pp. 69 *sqq.* et 76 *sq.* ; H. Wetzel, « Rimbauts "Chant de guerre parisien" als Beispiel engagierter Dichtung », in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. XXVII, n° 4, 1977, pp. 426-442 ; G. Schaeffer, « Poèmes de la révolte et de la dérision », art. cit., pp. 88-100 ; B. de Cornulier, « Fête de la guerre : sur le "Chant de guerre Parisien" de Rimbaud », in *Studi Francesi*, n° 100, 1990, repris dans *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 61-89 ; P. Rocher, « Les vaches folles de Rimbaud : éléments pour la lecture de "Chant de guerre Parisien" », in *Ps*, n° 17-18, 2001, pp. 31-42 ; A. Vaillant, « Principes d'herméneutique rimbaldienne : gloses en marge de "Chant de guerre Parisien" », in *Ps*, hors-série, Hommage à Steve Murphy, 2008, pp. 137-154.

des yoles qui n'ont jam, jam... ». Le vocabulaire physiologique (« cillement », « reniflements », « accroupissements ») est lui-même investi dans un but caricatural, jouant sur le grossissement des détails et l'exhibition des causes réelles derrière les apparences trompeuses (sixième strophe). Tous ces déplacements de vocabulaire culminent dans la septième strophe, qui joue sur l'emploi politique d'un terme médical, celui de « douche » :

La Grand ville a le pavé chaud,  
Malgré vos douches de pétrole (...)

Ce déplacement, apparemment métaphorique, est en fait à lire littéralement : la répression de la Commune est littéralement, dans la pensée réactionnaire, un acte médical, mais en retour la répression asilaire est littéralement, pour le poète, une répression politique. C'est pourquoi, contrairement à ce qu'affirme Benoît de Cornulier, il n'y a pas du tout opposition entre les deux sens – militaire et médical – de ces « douches »<sup>1</sup>. Ces vers font l'éloge de la résistance organisée par le peuple parisien : « La Grand ville a le pavé chaud ». Le syntagme « douches de pétrole » fait apparaître Thiers en médecin-chef à la Leuret<sup>2</sup> écrasant l'insurrection parisienne comme on réprimerait l'insubordination d'un interné. Cette *fonction* de médecin-chef attribuée aux meneurs de la répression est ironiquement soulignée par le mot de « rôle » à la fin de la strophe – « Et décidément, il nous faut / Vous secouer dans votre rôle... » –, le sujet lyrique, « nous » du peuple insurgé ou de la ville, personnifiée (on pense à « L'orgie parisienne »), encourageant ici l'armée à poursuivre ses bombardements. Il s'agit d'un jeu ironique sur le *topos* littéraire de l'éloge paradoxal.

En 1874, un rapport des inspecteurs généraux du service des aliénés explique que l'installation d'hydrothérapie d'un asile n'est complète que si elle comporte « une piscine, une tribune, une douche mobile en lance avec jets divers, une douche verticale à clapet, en pluie et en colonne, chaude ou froide à volonté, une douche en cercle (...), une douche ascendante, un bain de siège à eau courante »<sup>3</sup>. La douche, instrument originellement « thérapeutique » mais volontiers

<sup>1</sup> B. de Cornulier, art. cit., p. 83 refuse que ces « douches » fassent référence à la guerre.

<sup>2</sup> Voir par exemple F. Leuret, *Du traitement moral de la folie*, Paris, Baillière, 1840, pp. 278 *sqq.* À ce propos, voir surtout l'opposition et la polémique entre Blanche et Leuret (voir L. Murat, *La maison du Dr Blanche*, *op. cit.*). La question de la violence envers les aliénés était déjà posée par Pinel : *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> éd. citée, section II, § 9, « Intimider l'aliéné, mais ne point se permettre aucun acte de violence » (pp. 61-63).

<sup>3</sup> Cité par P. Morel et C. Quételet, « Les thérapeutiques de l'aliénation mentale au XIX<sup>e</sup> siècle », in J. Postel et C. Quételet (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, *op. cit.* (pp. 314-326), p. 321. Sur l'usage de la douche dans les asiles, voir également M. Foucault, « L'eau et la folie » art. cit. ; *Les anormaux*, *op. cit.* (*ad loc.*) ; *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, leçon du 9 janvier 1974, pp. 171-198 ainsi que *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, éd. F. Brion et B. E. Harcourt, Louvain et Chicago, P. U. de Louvain et University of Chicago Press, 2012, première leçon. Lire également : B. Balan, « Sur le rôle de l'imaginaire dans la pratique psychiatrique au XIX<sup>e</sup>

utilisé de manière disciplinaire pour faire taire (ou au contraire contraindre à parler) les patients, est l’emblème même de la psychiatrie répressive<sup>1</sup>. Comme le souligne Foucault,

La douche [a] d’abord été prescrit[e] en fonction d’une certaine conception de l’étiologie de la maladie mentale ou de ses corrélations organiques : nécessité, par exemple, de faciliter la circulation sanguine, de décongestionner telle partie du corps, etc., mais, très rapidement, des méthodes comme celles-là, dans la mesure où elles étaient des méthodes d’intervention désagréables pour le malade, ont été réutilisées dans un système proprement directif, c’est-à-dire à titre de punition<sup>2</sup>.

Dans le système ironique du poème de Rimbaud, le siège de Paris par les troupes régulières fidèles au gouvernement devient ainsi à son tour une intervention pseudo-thérapeutique visant à pacifier par la violence le corps insubordonné de la ville, à « prolonger à l’intérieur du corps du malade » le « calme (...) prescrit à l’intérieur de l’asile » et de la société<sup>3</sup>. La répression versaillaise se trouve par là indexée sur cette pseudo-médication qu’est la douche. Ce qui s’exerce, dans le siège de la capitale comme dans les asiles, serait un pouvoir de *terreur* – Pinel parlait de la pratique du « bain de surprise »<sup>4</sup>, rebaptisée par Esquirol « bain de terreur »<sup>5</sup>. La simple menace de la douche avait pour fonction de terroriser les malades internés ainsi qu’on le lit par exemple dans le rapport d’un médecin lyonnais sur l’asile d’Auxerre : « Trois baignoires seulement, taillées dans la pierre, scellées dans la muraille, et dont une, placée dans une loge obscure, avec l’appareil à douche, était

---

siècle », in *Revue d’histoire des sciences*, t. XXV, n° 2, 1972, pp. 171-190 ; I. Dowbiggin, *La folie héréditaire*, op. cit., ch. II.

<sup>1</sup> Sur la distinction des deux usages de la douche, voir Pinel, *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1809, §§ 271-272 (différence entre douche thérapeutique et « douche de répression ») ; voir aussi § 331, note. Le Dr Linas, dans l’article « Aliénés (médecine légale) » (in Dechambre, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, 1865, p. 156) écrit à propos de l’effort de certains accusés pour se faire passer pour fous et ainsi être exonérés de la responsabilité de leurs crimes : « Des vésicatoires, des moxas, des ventouses scarifiées, des cautérisations au fer rouge, des douches énergiques interrompues par un interrogatoire pressant, le séjour prolongé dans un quartier d’agités, ont amené plus d’une fois l’aveu forcé d’une simulation opiniâtre ». Comme le fait remarquer L. Murat, à qui nous empruntons cette dernière citation (*La maison du docteur Blanche*, op. cit., p. 262), on « retrouve (...) dans ces méthodes les procédés thérapeutiques des aliénistes à l’endroit des “vrais” aliénés. L’interrogatoire pressant, les rudesses physiques, l’aveu forcé, l’intimidation : du vocabulaire à l’idéologie, la parenté entre soin et répression semble assumée ».

<sup>2</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., leçon du 9 janvier 1974, p. 178. La question de l’utilisation répressive du « médical » dans les asiles a fait l’objet de nombreux débats et polémiques à l’époque de l’antipsychiatrie – voir également, par exemple, E. Goffman, *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961), London, Penguin books, 1991, p. 332, où Goffman parle de l’usage disciplinaire des pratiques médicales elles-mêmes (« *Some of the verbal translations found in mental hospital represent not so much medical terms for disciplinary practices as a disciplinary use of medical practices* ») ; voir trad. L. et C. Lainé, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, 1968.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., p. 178.

<sup>4</sup> Voir P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> édition citée, section VI, § 17, cité plus haut en épigraphe.

<sup>5</sup> Dans le *Mémoire historique et statistique sur la maison royale de Charenton*, Paris, 1835, cité par P. Pinon, *L’hospice de Charenton : temple de la raison ou folie de l’archéologie ?*, Liège et Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 79. Cette pratique cesse – théoriquement – à Charenton avec l’arrivée de Royer-Collard et Esquirol.

*un véritable objet d'effroi* pour les malheureux qu'on y conduisait »<sup>1</sup>. Paris devient ainsi dans le poème une telle « loge obscure », qui s'illumine par moments de « rouges froissements » (v. 32), les incendies lancés par les insurgés ou les tirs de l'armée de Thiers : « Thiers et Picard sont des Éros, / Des enleveurs d'héliotropes, / Au pétrole ils font des Corots... » (vv. 17-19). Mais en même temps, cet « effroi » semble en quelque manière conjuré par la gaieté carnavalesque et la verve satirique du poème, ainsi que par le jeu de mots sur la chaleur avec un effet de paradoxe frisant l'absurde : « chaud / Malgré vos douches de pétrole ». Le texte semble avoir pour fonction centrale de conjurer cette terreur<sup>2</sup> médico-politique, or la conjuration de la peur et le rire devant l'inharmonie du monde sont deux fonctions centrales du carnaval selon Bakhtine.

En utilisant le mot « douche », Rimbaud insiste donc sur la connivence entre ordre social et ordre médical, dans une perspective en quelque sorte « antipsychiatrique » avant la lettre<sup>3</sup>. Si les Versaillais sont les médecins-chefs de Paris, symétriquement tous les médecins-chefs sont les chiens de garde de l'ordre social : la répression politique se pare de scientificité médicale de même que la répression médicale est nécessairement de nature politique. Pinel définissait déjà l'action thérapeutique de la psychiatrie comme la soumission de la force déchaînée de la folie : il s'agit, écrivait-il, de « l'art de subjuguier et de dompter, pour ainsi dire, l'aliéné, en le mettant dans l'étroite dépendance d'un homme qui, par ses qualités physiques et morales, soit propre à exercer sur lui un empire irrésistible et à changer la chaîne vicieuse de ses idées »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Dr. Pointe, rapport lu devant la Société de Médecine de Lyon, octobre 1841, cité in G. Bleandonu et G. Gaufey, « Naissance des asiles d'aliénés (Auxerre-Paris) », art. cit., p. 100.

<sup>2</sup> B. de Cornulier a insisté sur cet aspect de « Chant de guerre parisien », parlant de « tradition populaire de dérision par inversion du malheur ou de la peur » (« Fête de la guerre », art. cit., p. 89). Le poème fonctionnerait ainsi comme « négation du danger » (p. 63). Il ne nous semble pourtant pas qu'une telle lecture implique, comme le pense B. de Cornulier, de minorer la dimension politique de cette pièce.

<sup>3</sup> Avant la lettre, car le terme d'« antipsychiatrie » n'apparaît que dans les années 1960. Le XIX<sup>e</sup> siècle connaît en revanche des courants anti-aliénistes importants – dont les arguments annoncent parfois ceux de l'antipsychiatrie anglo-saxonne – dès le second Empire ; voir note plus haut à ce sujet. À la même époque que Rimbaud, Vallès pense lui aussi l'aliénation comme un phénomène *politique* : voir A. Fauvel, « Punition, dégénérescence ou malheur ? La folie d'André Gill (1840-1885) », in *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 26-27, 2003, (pp. 277-304), p. 284.

<sup>4</sup> P. Pinel, *Traité médico-philosophique...*, 1<sup>e</sup> éd. citée, section II, § 6, « Avantage de l'art de diriger les aliénés pour seconder les effets des médicaments », p. 58. Sur la question de l'économie du pouvoir dans la thérapeutique, voir Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., leçon du 7 novembre 1973 et *passim* (voir p. 21 : « la pratique psychiatrique [correspond, au XIX<sup>e</sup> siècle, à une] manipulation réglée et concertée des rapports de pouvoir »).

## *IV. B. Rimbaud antipsychiatre : poésie, surrection et insurrection*

Parce que vous fouillez le ventre de la Femme,  
Vous craignez d'elle encore une convulsion...

(« L'orgie parisienne ou Paris se repeuple »)

Si d'un côté on a l'insurrection perçue (et « traitée ») comme folie – c'est le discours de la défense sociale –, de l'autre côté de la métaphore, comme on va le voir, c'est la folie elle-même qui est saisie comme insurrectionnelle. À nouveau, la pensée rimbaldienne telle qu'elle se lit dans les poèmes de 1871 se rapproche de l'antipsychiatrie anglo-saxonne du XX<sup>e</sup> siècle. Pour David Cooper, par exemple, le délire du fou est toujours une « affirmation politique », mais cette affirmation est « exprimée dans le seul langage possible pour ceux qui se trouvent en crise dans une situation impossible »<sup>1</sup>. Dans *Le langage de la folie*, Cooper insiste sur le fait que toute folie est toujours en quelque manière une dissidence. Les formules rimbaldiennes, l'identification du sujet lyrique au « forçat intraitable » puis à l'« idiot », sa traversée de « toutes les formes de folie » et tout particulièrement de celle « qu'on enferme », résonnent comme les slogans d'une poésie politique par laquelle le sujet identifie libération, résistance, rupture et aliénation<sup>2</sup>. Chez Rimbaud,

---

<sup>1</sup> D. Cooper, « L'antipsychiatrie démythologisée. Réponse à Giovanni Jervis », trad. M.-O. Faye, in *Change*, n° 32-33 (« La folie encerclée »), oct. 1977, p. 37.

<sup>2</sup> Dans les années 1970, le collectif *Change* s'est beaucoup intéressé à cette équation rimbaldienne de la folie et de la dissidence, et plus encore à l'équation symétrique de la répression de la folie et de la répression de la dissidence

la folie devient ainsi le nom d'un effort de libération par rapport à l'oppression. Aussi l'expression de « folie qu'on enferme » rejoint-elle la célèbre formule de Dostoïevski, « ce n'est pas en enfermant son voisin qu'on se convainc de son propre bon sens »<sup>1</sup>. La folie est toujours politique, et parler de « folie qu'on enferme » implique nécessairement de demander : qui est ce « on » ? Qui enferme, et pourquoi ? On n'est jamais fou que sous le regard de quelqu'un – et regarder quelqu'un comme fou, c'est déjà construire un dispositif d'exclusion. C'est pourquoi il est toujours nécessaire de tenir un double discours : je suis fou et je ne le suis pas – double discours qu'on retrouvera dans toute son urgence chez Artaud. Il ne suffit pas, ainsi, de *refuser* le discours réactionnaire qui pathologise les révolutions : le geste de Rimbaud est de se saisir d'un tel discours pour en inverser le sens. La folie *est* bien révolutionnaire, au sens où elle est une résistance. Les insurgés sont bien des fous, mais non au sens où l'entendent les médecins et les Versaillais : la folie est plutôt la dernière résistance qui leur reste, ou – plus important encore – elle est ce qui rend possible une brisure avec l'ordre existant.

C'est ici le vocabulaire de l'hystérie qui va métaphoriser la révolution. Or cette métaphore appartient d'abord au discours anti-communard, qui perçoit les « événements » du printemps 1871 comme une sorte de gigantesque crise d'hystérie<sup>2</sup>. Prenons un exemple. Une des expressions employées à l'époque pour stigmatiser les communardes est celle, aux consonances (pour nous) rimbaldiennes, de « vierge folle ». Comme on l'a vu, cette expression désigne familièrement, au XIX<sup>e</sup> siècle, une prostituée – moyennant un jeu de mots sur la parabole évangélique des vierges sages et des vierges folles. Et c'est en effet en prostituée que la pétroleuse est représentée à l'époque dans certaines caricatures, par exemple dans un dessin de Nérac intitulé « La Vierge... Folle », et sous-titré « Les Jeanne d'Arc de la Commune », paru dans le n° 8 du périodique illustré

---

politique : voir en particulier J.-P. Faye, « Folie de la répression, répression de la folie », in A. Verdiglione (éd.), *La folie*, colloque de Milan, 1976, Paris, U. G. E., 1977. Cooper, dans une déclaration du 30 novembre 1976 traduite par J.-P. Faye (*Change*, « La folie encerclée », article cité, p. 45), déclarait notamment que « la folie est l'une des voies par lesquelles se cherche l'autonomie. *L'identification du fou (...)* avec le dissident politique, peut-être est-ce là maintenant ce qui va devenir la clé d'une démythification dans l'histoire ».

<sup>1</sup> Voir M. Mannoni, *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, op. cit., p. 12 : « [le médecin] obéit peut-être à des nécessités sociales ou administratives, mais surtout il se trouve en accord avec les craintes et les préjugés de la population dans sa majorité ». Et plus loin : « Dans une certaine tradition psychiatrique, nous nous trouvons devant une forme de complicité du psychiatre non pas avec la raison, mais avec le monde dit "sain d'esprit". C'est cette complicité qui l'amène à coopérer avec les forces qui tendent à rejeter le malade mental hors de ce monde raisonnable » (*ibid.*, p. 29).

<sup>2</sup> Sur la métaphore de la révolution comme « hystérie » dans le discours conservateur de l'époque, voir notamment les études de S. Barrows, *Miroirs déformants*, op. cit. (*ad loc.*) ; M. Micale, « Le discours français sur l'hystérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Autour des études sur l'hystérie : Vienne 1895, Paris 1995*, Paris, L'Harmattan, 1995 (pp. 97-118), pp. 106-107 ; N. Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérie*, op. cit., pp. 312-316 ; B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin de siècle*, Genève, Droz, 2008, pp. 231-293.

*Les Signes du Zodiaque*<sup>1</sup>. Selon le discours conservateur, les Communardes sont par définition des prostituées : comment, sinon du fait d'une telle dépravation de mœurs, expliquer qu'elles s'habillent comme des hommes, fument comme des hommes, se battent comme des hommes<sup>2</sup> ? Littéralement, l'expression « vierge folle » pourrait aussi désigner une hystérique. Or l'image de la pétroleuse hystérique est très fréquente, aussi bien dans le discours savant ou « légitime » au sens sociologique (discours médical, journaux « sérieux », correspondance d'écrivains, etc.) que dans la culture populaire<sup>3</sup>. Presque trente ans après les événements, on trouve encore, dans une caricature du célèbre Adophe Willette, une femme appelée « Marianne » qui est présentée comme une hystérique lubrique : le dessin qui la représente est assorti du commentaire « Encore une crise de Marianne qui nous montre ses vilains dessous »<sup>4</sup>. Or, la caricature la montre en train de se rouler au pied d'un maçon qui est occupé à la construction d'un édifice aisément reconnaissable : le Sacré-Cœur. On sait que l'Église fit construire cette basilique sur la colline de Montmartre en expiation de la Commune et en célébration de son écrasement. À nouveau, la Commune se trouve ainsi associée à l'image de l'accès hystérique (« Encore une crise... »).

Or Rimbaud prend le contre-pied de cette image, ou plutôt, à nouveau, la réinvestit pour en inverser le sens. L'hystérique devient, dans les poèmes communards, la figure d'un refus, d'une insurrection du corps contre l'oppression. Ce n'est plus l'insurrection qui est rabattue sur une crise de folie, mais la folie elle-même qui peut devenir métaphore de l'insurrection. Elle le peut dans la mesure où elle est déjà elle-même insurrection : la tension d'un refus, d'une rupture<sup>5</sup>. L'arc hystérique lui-même figure de ce point de vue la contraction d'un corps qui se tend pour ne pas être écrasé. L'arc hystérique est la production d'un creux : le corps creuse le *vide* semi-circulaire d'une

<sup>1</sup> Nous remercions ici notre collègue Robert Tombs de St John's College (Cambridge), spécialiste de la Commune de Paris, d'avoir attiré notre attention sur cette caricature.

<sup>2</sup> Dans le cas de la caricature de Nérac citée, l'assimilation de la pétroleuse à la prostituée se fait non seulement par le dessin, qui représente une communarde en aguicheuse, mais également par la légende, placée entre guillemets – « Sur le champ de bataille comme au boulevard, / Je tire mon homme à mil' mètres sans écart » –, qui joue sur le double sens de l'expression « tirer un homme », à la fois racoler et viser avec un fusil.

<sup>3</sup> Pour des exemples, voir les textes donnés par P. Lisdky dans son livre cité, *Les écrivains contre la Commune*. Sur cette image de la « pétroleuse » comme hystérique, voir notamment : J. Kromm, « "Marianne" and the Madwomen », in *Art Journal*, vol. XLVI, n° 4, hiver 1987, pp. 299-304 ; M.-C. Schapira, « La femme portedrapeau dans l'iconographie de la Commune », in *La caricature, entre république et censure*, Lyon, P. U. L., 1991, pp. 423-434 ; G. L. Gullickson, « La pétroleuse : Representing Revolution », in *Feminist Studies*, vol. XVII, n° 2, été 1991, pp. 240-265 ; N. Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique*, *op. cit.* ; et L. Murat, *L'homme qui se prenait pour Napoléon*, *op. cit.*, 335-353.

<sup>4</sup> Caricature de Willette parue dans *Le Courrier français* en 1899, citée par C. Eidenbenz dans sa conférence « Gestuelle du déséquilibre. L'hystérie et ses corps "à rebours" autour de 1900 », colloque « Redéfinir le symbolisme européen », Paris, Musée d'Orsay, 14 avril 2012. Voir aussi M.-C. Schapira, *art. cit.*

<sup>5</sup> Sur l'hystérie comme refus à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment H. Cixous, *La jeune née*, *op. cit.* et M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*

résistance, face au *plein* dangereux de l'oppression qui le voudrait inerte. Cette cambrure hystérique, plus tard rendue célèbre par les dessins de Richer ainsi que les photographies de Paul Regnard et Albert Londe à la Salpêtrière, résume en quelque sorte l'hystérie elle-même (quoique techniquement il n'en soit qu'un aspect) en tant que courbure, irréductibilité du corps à son écrasement<sup>1</sup>. Dans « L'orgie parisienne ou Paris se repeuple »<sup>2</sup> se trouve opposé, à la folie meurtrière et érotique des assaillants qui violent la capitale transformée en prostituée (« Voici le troupeau roux des tordeuses de hanches, / *Soyez fous*, vous serez drôles, étant hagards ! », « Le Poète vous dit : ô lâches, soyez fous ! ») un tout nouveau visage de la folie, désignant cette dernière comme possibilité d'une émancipation. Et c'est précisément le vocabulaire de l'hystérie qui vient ici sous la plume du poète. La « convulsion », une des marques de la crise hystérique, devient la promesse d'une insurrection future, au-delà de l'asservissement politique et sexuel du Paris de l'été 1871 : « Parce que vous fouillez le ventre de la Femme, / *Vous craignez d'elle encore une convulsion* / Qui crie, asphyxiant votre nichée infâme / Sur sa poitrine, en une horrible pression ». La convulsion, qui quelques strophes plus haut apparaissait sous la forme du « spasme » pour nommer la sexualité effrénée des Versaillais (« [...] Voici la nuit de joie aux profonds spasmes »<sup>3</sup>), prend ici un autre visage : renvoyant à l'hystérie comme secousse, elle figure la possibilité d'une nouvelle crise et donc d'une nouvelle résistance. Rimbaud saisit ainsi l'hystérie dans sa dimension de résistance nue : comme convulsion, les soubresauts du corps sont directement raccordés aux soubresauts de l'histoire. Le mot de « convulsion », est lui-même à la mode : Maxime du Camp parle des *Convulsions de Paris* au sujet de la Commune<sup>4</sup> (et la même métaphore se retrouve

<sup>1</sup> C'est ainsi que l'art de l'époque a d'abord appréhendé l'hystérie : voir par exemple le grand tableau de Giovanni Segantini, *Le Cattive Madri (Les Mères méchantes)*, 1896-1897, Vienne, Kunsthistorisches Museum), réactivant le thème de la femme-serpent, qui présente une grande cambrure du dos. Cela relie la ligne serpentine de l'histoire de l'art – chère à Aby Warburg – et l'arc hystérique. On peut penser aussi, la même année (1896), à la sculpture en marbre de Jacques Loysel intitulée *La Grande Névrose* (collection particulière) : Loysel a sculpté cette figure féminine au dos cambré après avoir passé plusieurs jours à Charenton pour étudier les hystériques. Sur ces questions, voir à nouveau les travaux de C. Eidenbenz, et sa conférence déjà citée.

<sup>2</sup> Le manuscrit de ce poème a disparu. Il existe deux versions du texte à partir de copies de Verlaine, la première parue dans *La Plume* en 1890, la seconde éditée par Vanier cinq ans plus tard. Nous citons cette dernière version (R, 127-129). Voir, sur la politique complexe de ce texte, S. Murphy, « L'orgie versaillaise ou Paris se dépeuple », in *Rimbaud et la Commune*, op. cit., pp. 367-416. Lire également : G. H. Tucker, « Liturgie, Stryx et Cariatides dans "L'orgie parisienne ou Paris se repeuple" », in *Ps*, n° 2, avril 1985, pp. 21-25 ; Y. Reboul, « Barbares, boulevards, bandits », in *Ps*, colloque n° 3, sept. 1991, publ. 1992, pp. 75-82 et A.-E. Berger, « Lecture de quelques chants parisiens de Rimbaud », art. cit.

<sup>3</sup> Voir aussi l'évocation des « délires » dans la dernière strophe, consacrée au rétablissement de l'ordre (« Société, tout est rétabli... ») : « ... les orgies / Pleurent leur ancien rôle aux anciens lupanars : / Et les gaz en délire aux murailles rougies / Flambent sinistrement vers les azurs blafards ! »

<sup>4</sup> Voir les quatre volumes de l'ouvrage de Maxime du Camp consacré à la Commune : *Les Convulsions de Paris*, Paris, Hachette, 1878-1880 (t. I, *Les prisons pendant la Commune* ; t. II, *Épisodes de la Commune* ; t. III, *Les sauvetages pendant la Commune* ; t. IV, *La Commune à l'Hôtel de ville*).



fréquemment sous la plume des contemporains), et quelques années plus tard un Anatole Claveau stigmatise certains auteurs contemporains en leur reprochant leur style *convulsif*<sup>1</sup>. C'est bien à la faveur d'une inversion de la valeur axiologique du mot – et de l'hystérie elle-même, auquel ce mot de « convulsion » est lié – que Rimbaud peut en faire l'éloge.

Une telle rhétorique de l'éloge paradoxal se retrouve dans le poème « Les mains de Jeanne-Marie »<sup>2</sup>. C'est un texte très oratoire, et presque scolaire dans son dispositif, mais c'est un poème politique par les déplacements qu'il opère. Ce texte exemplifie plus nettement encore cette appréhension de l'hystérie comme résistance :

Oh ! quel Rêve les a saisies  
Dans les pandiculations ?

Le mot « pandiculations », défini par Littré un « Mouvement automatique des bras en haut, avec renversement de la tête et du tronc en arrière, et extension des membres abdominaux », introduit dans le texte la problématique proprement médicale de l'hystérie. Comme le rappelle Yves Reboul, le mot désigne dans le discours médical du XIX<sup>e</sup> siècle une « manifestation classique de l'hystérie féminine »<sup>3</sup>. Il s'agit d'une extension de tous les muscles (le mot vient du latin *pandere*, « étendre »), associée à l'arc hystérique tel qu'on le trouve représenté dans les dessins et photographies de la Salpêtrière notamment – Féré, dans son article « Bâillements chez un épileptique », note que « Quelquefois, les bras s'élèvent et *s'étendent*, c'est ce qui constitue la pandiculation »<sup>4</sup>. Bernheim, expliquant que Mesmer en son temps « recherchait les crises convulsives (...), fabriquait l'hystérie » en se servant du magnétisme animal et de la suggestion, et provoquait ainsi chez les sujets « des troubles nerveux divers, sommeil, pandiculations, bâillements,

---

<sup>1</sup> Dans l'Avant-propos de *La langue nouvelle. Essai de critique conservatrice* (Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1907), Claveau écrit que « (...) l'entreprise des révolutionnaires ne pourra jamais réussir complètement parce qu'elle va contre la nature des choses, autrement dit contre la nature des langues. Les langues peuvent avoir de petites convulsions passagères, mais, une fois fixées, elles ne font pas de sauts brusques, elles ne font pas de révolutions » (p. X).

<sup>2</sup> Sur ce poème, voir en particulier R. Chambers, « Réflexions sur l'inspiration communarde de Rimbaud », in *Revue des lettres modernes, Arthur Rimbaud 2*, volume cité, pp. 63-80 ; A. Kittang, *Discours et Jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud, op. cit.*, pp. 211-217 ; Y. Reboul, « Jeanne-Marie la sorcière », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991, op. cit.* ; S. Murphy, « Une place au soleil : "Les Mains de Jeanne-Marie" », in *Rimbaud et la Commune, op. cit.*, pp. 613-720 et S. Whidden, « Jeanne Marie's Communard Hands », in *Authority in Crisis in French Literature, 1850-1880*, Farnham (Vermont) et Burlington (R.-U.), Ashgate, 2014, pp. 104-117

<sup>3</sup> Y. Reboul, « Jeanne-Marie la sorcière », art. cit. p. 44 (repris sous une version amendée in *Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 136).

<sup>4</sup> C. Féré, « Bâillements chez un épileptique », in *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, t. I, Paris, 1888, p. 163 (nous soulignons).

spasmes, pleurs, anesthésie, catalepsie, hallucinations, cris, crises d’hystérie »<sup>1</sup>. Le poème de Rimbaud associe ce terme médical de pandiculation (Littré note qu’il appartient au vocabulaire technique de la médecine) au « Rêve », allégorisé par la majuscule, qu’il faut entendre comme l’espoir, qui s’est matérialisé dans le soulèvement de la Commune lui-même, de « changer la vie » (« Délires, I »)<sup>2</sup>. Féré notait que « dans l’hystérie », le bâillement et la pandiculation peuvent « constituer une forme de *spasme* »<sup>3</sup> : l’hystérie serait donc d’abord un sursaut. « Ou un frisson ou un tremblement, avec des pandiculations, bailllements.... », écrivait Ambroise Paré<sup>4</sup>. Il s’agit dans ce geste d’une torsion du corps qui tente désespérément de s’in-surger – au sens propre – contre ce qui l’écrase. C’est un sursaut de vie, une *rage* de survivre (Leconte de Lisle désigne les pétroleuses comme des animaux « enragés »<sup>5</sup>). La convulsion gagne ainsi tout le poème : « *Remuant* comme des fournaies, / Et *secouant* tous ses frissons... ». Convulser, c’est marquer sa résistance aux pouvoirs qui assiègent les corps – le corps hystérique affirme physiquement sa résistance à l’exercice d’un pouvoir répressif. Comme le souligne Michel Foucault au sujet des convulsions des possédées et de leur rapport aux pouvoirs :

La chair convulsive est le corps (...) hérissé (...) C’est le corps qui oppose à la règle (...) soit le mutisme, soit le cri. C’est le corps qui oppose à la règle de la direction obéissante les grandes secousses de la révolte involontaire, ou encore les petites trahisons des complaisances secrètes. La chair convulsive est à la fois l’effet ultime et le point de retournement [des] mécanismes d’investissement corporel<sup>6</sup>.

La pandiculation, l’arc hystérique, sont les manifestations les plus spectaculaires de ces convulsions de résistance, mais le refus physique de l’écrasement est parfois plus simple : une simple torsion des poings, pas encore un poing serré (le « Poète de sept ans » fermait ses poings, refusant la loi de la Mère), est déjà un signe où la manifestation hystérique et l’insurrection viennent à se toucher :

Et quand vous serez bas, geignant sur vos entrailles,  
Les flancs morts, réclamant votre argent, éperdus,

<sup>1</sup> H. Bernheim, *De la suggestion*, Paris, Albin Michel, 1910, p. 5.

<sup>2</sup> S. Murphy a insisté sur le lien entre ce geste et le « rêve » : « Rimbaud montre des mains de femmes saisies par la mort, avant de s’interroger sur leur passé ; des mains qui donnent l’impression que leur rêve utopique les habite toujours (...), les pandiculations étant sa manière de décrire la gestualité paroxysmique de ces mains immobilisées dans l’agonie » (*Rimbaud et la Commune, op. cit.*, pp. 680-681).

<sup>3</sup> C. Féré, « Bâillements chez un épileptique », art. cit., p. 163, nous soulignons.

<sup>4</sup> Cité par Godefroy dans son *Dictionnaire*, à l’article « Pandiculation (pan-) » (F. Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t. VI, Paris, 1888, p. 77 b).

<sup>5</sup> Leconte de Lisle, lettre à Heredia du 29 mai 1871 (juste après la Semaine sanglante) : « Leurs femmes, des mégères sans nom, ont parcouru pendant toute la semaine les rues de Paris, versant du pétrole dans les caves et allumant des incendies de tous les côtés. On les abat à coups de fusil comme des bêtes enragées qu’elles sont » (cité in É. Hazan, *L’invention de Paris. Il n’y a pas de pas perdus* [2002], Paris, Seuil, rééd. 2013, p. 305).

<sup>6</sup> M. Foucault, *Les anormaux, op. cit.*, p. 198. Sur le rapport entre convulsion des corps et résistance aux pouvoirs, voir également pp. 201-202.

La rouge courtisane aux seins gros de batailles,  
Loin de votre stupeur tordra ses poings ardu !

Comme par transmission, identification à la ville-femme, le sujet lyrique semble gagné par cette convulsion et ces mouvements du corps féminin insurgé – la contagion hystérique ou transe d'identification où Jeanne-Marie entraîne le « nous », sujet lyrique collectif qui apparaît dans les deux dernières strophes (« nos / Lèvres jamais désenivrées », « nos êtres »). Le sujet lyrique lui-même est ainsi saisi par l'hystérie qui faisait convulser Jeanne-Marie :

Et c'est un soubresaut étrange  
*Dans nos êtres*, quand, quelquefois,  
On veut vous déhâler, Mains d'ange,  
En vous faisant saigner les doigts ! (nous soulignons)

Le « soubresaut » de la crise touche le sujet lyrique à l'intérieur de son propre corps, branché en quelque sorte sur le corps de la femme hystérique, massacrée par la répression (« En vous faisant saigner les doigts »), et dont les convulsions sont à leur tour branchées sur les secousses de l'événement politique lui-même.

Le *Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*, à l'article « Hystérie », signale à propos des grandes crises : « les malades agitent leurs bras et leurs jambes ». Dans « Les premières communions », on trouvait déjà ce verbe « elle s'agite ». Cette expression, *les malades agitent leurs bras*, résonne avec plusieurs formules rimbaldiennes, dont la plus célèbre est sans doute celle d'« Après le Déluge », où « l'enfant » – toujours en quelque façon un double du sujet lyrique (des « Poètes de sept ans » à « Enfance ») – à son tour agite les bras en un mouvement circulaire :

Une porte claqua, et, sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris  
des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée<sup>1</sup>.

Les « pandiculations » et les « torsions » se détachent ainsi de leur sens médical premier pour devenir un geste de résistance nue, qui est le geste poétique lui-même – celui du sujet lyrique d'« Aube » faisant advenir le jour nouveau : « Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, *en agitant les bras*. Par la plaine... » (R, 306, nous soulignons). Hystérie et poésie ont en commun une certaine gestuelle, un mouvement qui pourrait sembler dérisoire tant il est infime, mais qui constitue en lui-même, dans sa simplicité, une insoumission. « Tourner ses bras » est comme une perturbation minimale : une « insurrection minuscule », pour reprendre l'expression de Guillaume Le Blanc qui

---

<sup>1</sup> R, 289. Sur la valeur de ce geste, nous renvoyons au bel article de J.-M. Gleize, « Tourner ses bras (remarques) », in R. Gantert, P. Labarthe et P. Fröhlicher (éds.), *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 169-180. À propos de cette idée de « tourner » chez Rimbaud, voir L. Cuillé, « L'enfant et la toupie. Esthétique de la giration », in *Ps*, n° 26, 2015, pp. 65-84.

étudie dans *L'insurrection des vies minuscules* ces tout petits gestes de perturbation introduisant un grain de sable dans les rouages de la machine sociale. Ces dérèglements presque imperceptibles, opérés à partir de gestes infimes que G. Le Blanc explore à partir de l'exemple de Charlie Chaplin, attestent de la permanence d'une vie irréductible : ils fonctionnent comme un « poil à gratter désorganisant tout le réel »<sup>1</sup>.

En tant que résistance, l'hystérie peut donc devenir insurrection contagieuse : la sorcière parisienne, dans une réactualisation de la figure médiévale exhumée et exaltée par Michelet, est ainsi non seulement le « médecin » (Michelet) du peuple, mais une véritable figure révolutionnaire, à même de défaire le corps social pour le reconstruire et le régénérer. Comme le note Catherine Clément à propos des rapports entre la figure de l'hystérique et la figure de la sorcière,

Ce rôle féminin, celui de la sorcière, celui de l'hystérique, est (...) contestataire, car les symptômes, les crises, révoltent et secouent ceux pour qui ils sont faits, le public, le groupe, les hommes, les autres. Car la sorcière guérit, contre l'Église (...) Car l'hystérique défait les liens familiaux, introduit la perturbation dans le déroulement réglé de la vie quotidienne, suscite la magie dans l'apparente raison<sup>2</sup>.

La transe que la sorcière provoque par ses concoctions – ce que Michelet appelait les « breuvages d'illusion, avec leur dangereux mélange de belladone »<sup>3</sup> – entraîne un nouveau sabbat, « danse tournoyante » dont l'historien précise encore qu'elle se dansait « les bras en arrière », autrement dit à la manière de l'effrayante et fascinante chorégraphie de la pandiculation. Ainsi, la danse devient ce qui sans cesse défait *et* refait le corps, aussi bien individuel que social.

---

<sup>1</sup> G. Le Blanc, *L'insurrection des vies minuscules*, Montrouge, Bayard, 2014, p. 14.

<sup>2</sup> C. Clément, « Sorcière et hystérique », in *La jeune née*, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>3</sup> Michelet soulignait l'emploi paradoxal – homéopathique – de la belladone comme un remède destiné à calmer les convulsions : « La belladone guérit de la danse en faisant danser. Audacieuse homéopathie qui d'abord dut effrayer » (*La Sorcière* [1862], ch. IX, « Satan médecin » : éd. P. Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 111). Pour Y. Reboul, « il est clair que dans le poème, les pandiculations sont la conséquence de l'absorption d'une substance toxique qui ne peut être que la belladone mentionnée quelques vers plus haut » (Y. Reboul, article cité, repris in *Rimbaud dans son temps*, *op. cit.*, p. 141). À propos de *La Sorcière*, Y. Reboul note : « Que ce livre ait été une des grandes lectures de Rimbaud, je ne crois pas qu'on puisse sérieusement en douter. (...) Or la belladone y joue un grand rôle (...). On l'y rencontre dès les premières pages et le mot y prend sous la plume de Michelet un sens qui pourrait être la clé de sa présence dans "Les Mains de Jeanne-Marie" » (art. cit., p. 137).

## IV. C. La folie, l'insurrection et les corps

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans  
[organes,  
alors vous l'aurez délivré de tous ses  
[automatismes  
et rendu à sa véritable liberté.

(Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*)<sup>1</sup>

La folie peut ainsi produire un corps métamorphique, presque fantastique. Plater déjà, au XVII<sup>e</sup> siècle, signalait que certains maniaques « tordent, plient et courbent leur corps à un point qui, je l'ai vu de mes yeux, ne serait normalement en aucune façon plausible sans luxation des articulations »<sup>2</sup>. Révolution et folie se rencontrent dans le poème en ce point où elles bouleversent l'organisation de tous les corps.

Le corps de l'hystérique, Freud le fait remarquer en 1893, n'est pas l'organisme des anatomistes : c'est un corps non organique, ou peut-être faudrait-il dire *désorganique*, entièrement remodelé par le langage et le désir. Ce corps ne suit ni les nerfs ni les articulations anatomiques ; ses organes ne sont pas ceux que connaît le biologiste ou le médecin neurologue. Gilbert Ballet

---

<sup>1</sup> A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIII, p. 104.

<sup>2</sup> Plater, *Praxeos medicae*, ch. III, « Mentis alienatio », éd. de 1625, trad. et cit. par J. Céard in « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », dans C. Quélet et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, op. cit., pp. 92-93, nous soulignons (R. L-G.).

remarque quelques années plus tard que Charcot voyait surgir chez les hystériques un corps dont la cartographie est entièrement neuve : Charcot, écrit Ballet,

se plaisait à faire remarquer que d'habitude les anesthésies hystériques se répartissent tout autrement que les organiques, non suivant les départements anatomiquement définis, mais suivant des zones anatomiquement arbitraires et au contraire psychologiquement explicables<sup>1</sup>.

Freud écrit quant à lui que « l'hystérie se comporte dans les paralysies comme si l'anatomie n'existait pas », et montre que les zones en question sont moins – comme le croyait Charcot – « arbitraires »<sup>2</sup>, ou dépendantes de la « psychologie », que tracées en fonction du langage :

L'hystérie est ignorante de la distribution des nerfs et c'est pour cette raison qu'elle ne simule pas les paralysies périphéro-spinales ou de projection ; elle ne connaît pas le chiasma des nerfs optiques et, conséquemment, elle ne produit pas l'hémianopsie. Elle prend les organes dans le sens vulgaire, populaire *du nom qu'ils portent* : la jambe est la jambe jusqu'à l'insertion de la hanche, le bras est l'extrémité supérieure comme elle se dessine sous les vêtements. Il n'y a pas de raison pour joindre à la paralysie du bras la paralysie de la face. L'hystérique qui ne sait pas parler n'a pas de motif pour oublier l'intelligence du langage, puisque aphasie motrice et surdité verbale n'ont aucune parenté dans la notion populaire<sup>3</sup>.

Janet, dans son traité sur *L'état mental des hystériques*, relevait déjà le caractère paradoxal de cette anatomie des hystériques :

Mais je voudrais ajouter un mot : cette répartition correspond à une physiologie bien grossière, bien populaire. Quand une hystérique a la main paralysée, où devrait être son insensibilité ? Sur les muscles qui ne fonctionnent pas, c'est-à-dire sur l'avant-bras. Et cependant l'anesthésie est presque toujours limitée à la main elle-même et au poignet. Dans la cécité hystérique, l'anesthésie ne porte pas seulement sur la rétine, mais sur la conjonctive et même sur les paupières : l'hystérique amaurotique a une lunette d'anesthésie sur la face. Elle a perdu l'œil, non pas seulement dans le sens physiologique, mais *dans le sens populaire du mot* : tout ce qui remplit l'orbite<sup>4</sup>.

L'expression de « sens populaire » employée par Janet est intéressante : elle indique que l'anatomie hystérique est une anatomie en quelque sorte « vernaculaire » (au sens où l'on parle de langues vernaculaires), anatomie *vulgaire et langagière* qui perturbe l'ordre scientifique des causes et des classifications.

---

<sup>1</sup> Cité par É. Trillat, « La question de l'hystérie », in C. Quételet et J. Postel (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, *op. cit.* (pp. 283-294), p. 290.

<sup>2</sup> Ou « illogiques », pour reprendre un autre nom de la « période de clownisme » dans la crise hystérique chez Charcot : « période des attitudes illogiques ».

<sup>3</sup> S. Freud, « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », article publié en français in *Archives de neurologie*, vol. XXVI, n° 77, 1893, p. 39, nous soulignons.

<sup>4</sup> P. Janet, *L'état mental des hystériques*, t. I, *Les stigmates mentaux*, Paris, Rueff, 1892, p. 13, nous soulignons.

Lorsque l'anatomie vacille, les corps semblent soudain illimités, en proie à des transformations étranges et inexplicables. Le corps peut ainsi devenir un paysage – dans « Ophélie » ou « Mémoire », ou encore dans « Veillées », où la poitrine de la femme rejoint le ressac de la mer. Chez Lautréamont, les corps fluides, en métamorphoses constantes, semblent faire éclater toute forme au profit d'une ouverture au désir qui traverse et altère les organismes. Fantasmatique, imaginaire, merveilleux, le corps maldororien est un véritable Protée, figure centrale de l'histoire de l'hystérie. Aussi rejoint-il, dans son bestiaire fantastique, les « anatomies merveilleuses » de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert :

Ce sont des têtes d'alligators sur des pieds de chevreuil, des hiboux à queue de serpent, des pourceaux à mufle de tigre, des chèvres à croupe d'âne, des grenouilles velues comme des ours, des caméléons grands comme des hippopotames, des veaux à deux têtes dont l'une pleure et l'autre beugle, des fœtus quadruples se tenant par le nombril et valsant comme des toupies, des ventres ailés qui voltigent comme des moucheron.

Il en pleut du ciel, il en sort de terre, il en coule des roches. Partout des prunelles flamboient, des gueules rugissent ; les poitrines se bombent, les griffes s'allongent, les dents grincent, les chairs clapotent. Il y en a qui accouchent, d'autres copulent, ou d'une seule bouchée s'entre-dévorent.

S'étouffant sous leur nombre, se multipliant par leur contact, ils grimpent les uns sur les autres ; – et tous remuent autour d'Antoine avec un balancement régulier, comme si le sol était le pont d'un navire. Il sent contre ses mollets la traînée des limaces, sur ses mains le froid des vipères ; et des araignées filant leur toile l'enferment dans leur réseau<sup>1</sup>.

L'introduction du désir dans les corps les fait éclater en une multiplicité qui ne se réduit plus à l'unité d'un « organisme ». De même dans la crise hystérique, comme l'écrit Catherine Clément, « elles se font araignées, vache, lézard, chèvre, poupée pendue : avant la résolution a lieu la fête de la métamorphose »<sup>2</sup>.

Il ne faudrait pas interpréter de manière irénique cette multiplicité fantastique : comme le montre ce passage d'hallucination de la *Tentation* de Flaubert, si elle a son versant jubilatoire elle comporte aussi ses aspects terrifiants. C'est qu'elle a partie liée à la *jouissance*. La folie fait bien souvent apparaître de tels corps fantastiques, le syndrome de Cotard par exemple, qu'un psychiatre contemporain définit comme une « forme extrême de mélancolie délirante dans laquelle les organes internes, un par un, sont soumis à des transformations fantastiques, à des altérations extraordinaires, bref à des atteintes que le sujet éprouve comme des phénomènes d'ampleur cosmique »<sup>3</sup>. De même

---

<sup>1</sup> G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), éd. C. Gothot-Mersch, Gallimard, 1983, p. 234.

<sup>2</sup> C. Clément, *La jeune née*, op. cit., p. 42. Dans les pages suivantes (pp. 45 sqq.), C. Clément commente la logique du fantasme chez Jérôme Bosch, ce qui nous fait retrouver les hallucinations de saint Antoine.

<sup>3</sup> J. Hassoun, *La cruauté mélancolique*, op. cit., p. 49, n. 13.

Géza Roheim, dans son ouvrage intitulé *Magie et schizophrénie*<sup>1</sup>, cite Bleuler qui indique que les schizophrènes « affirment souvent qu'on leur tord la tête d'avant en arrière, qu'on raccourcit leurs jambes et qu'on arrache leurs yeux (avec des crochets que l'on peut voir dans un miroir). Les aliments disparaissent de leur estomac ; on dévore leurs testicules, chacun de leurs organes est enlevé, tordu, dénaturé, ou encore coupé en morceaux ». Dans la jouissance délocalisée, le schizophrène est aux prises avec un corps dont la fonction de chacun des organes devient problématique<sup>2</sup>.

Cette multiplicité et ces métamorphoses sont en tout cas, Artaud n'a cessé d'y revenir, un danger pour l'ordre organique et pour toutes les organisations hiérarchiques des corps, du corps individuel normé au corps social pensé comme un organisme. Ces corps, dont on va étudier à présent un exemple chez Laforgue, sont donc à la fois organisés – puisqu'ils existent sous la forme de cette structure hiérarchique qu'est l'organisme – et désorganisés, ou au bord de la désorganisation. Si le poème est le lieu où la folie rencontre la question des devenir révolutionnaires, c'est par son orchestration de corps insoumis, qui brisent les carcans des formes et des organes.

#### **IV. C. 1. Laforgue : folie et désorganisation**

Que faire  
Alors  
Du corps  
Qu'on gère ?  
(...)  
Ceci,

---

<sup>1</sup> G. Roheim, *Magie et schizophrénie* (1955), trad. E. Trèves, Paris, Anthropos, 1969, p. 125.

<sup>2</sup> J.-C. Maleval, *Logique du délire* (1997), rééd. Rennes, P. U. R., 2011, p. 144 (l'auteur renvoie à Lacan, « L'étourdit », in *Scilicet*, n° 4, 1973).



Cela,  
Par-ci  
Par-là

(Jules Laforgue)<sup>1</sup>

Le corps non anatomique, emblème de la rébellion et du désordre social, passe de la désorganisation à l'anti-organisation :

Le corps est le corps,  
il est seul  
et n'a pas besoin d'organes,  
le corps n'est jamais un organisme,  
les organismes sont les ennemis du corps (...) <sup>2</sup>

Deleuze et Guattari écrivent à ce propos :

L'organisme, c'est déjà ça, le jugement de Dieu, dont les médecins profitent et tirent leur pouvoir. L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO [corps sans organes], mais une strate sur le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation *qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées* pour en extraire un travail utile<sup>3</sup>.

La « Complainte du pauvre corps humain » de Laforgue présente un « pauvre corps » qui est à la fois aux prises avec la hiérarchie des organes et menace toujours de la subvertir : le corps individuel, dans sa hiérarchie comme dans sa dé-hiérarchisation, est toujours, immédiatement, un corps politique. Dans cette « Complainte », les deux premiers quintils d'octosyllabes mettent ainsi en avant l'image pré-artaldienne d'un corps *soumis* malgré lui à l'organisation, écrasé par les organes qui le sclérosent : si « L'Homme et sa compagne sont serfs / De corps, tourbillonnants cloaques », le corps est à son tour une machine « Aux mailles de harpes de nerfs / Serves de tout... ». Mais précisément cette machine est elle-même au bord de l'implosion<sup>4</sup>, littéralement

---

<sup>1</sup> « Avant-dernier mot », *Des fleurs de bonne volonté* : L, II, 175.

<sup>2</sup> A. Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIII, p. 287.

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 197, nous soulignons.

<sup>4</sup> Voir D. Combe, « “En deuil d'un Moi-le-Magnifique...” », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*. « *L'idéal & Cie* », *op. cit.* (pp. 45-57), p. 51 : à propos de la « Complainte du pauvre corps humain », D. Combe note que « Le corps ainsi représenté est un corps morcelé, éclaté dans une mosaïque de

« détraqu[ée] » par l'hystérie : « Serves de tout et que détraque / Un fier répertoire d'attaques ». La machine humaine, dont les « harpes de nerfs » résonnent comme une sorte de version fin de siècle du *Rêve de d'Alembert*, est donc en permanence menacée par le surgissement de l'abject (« tourbillonnants cloaques ») ou de l'étiollement (« répertoire d'attaques »). Jean-Pierre Bertrand fait remarquer à quel point le parti-pris du poème est matérialiste<sup>1</sup>, mais il s'agit moins ici de l'Homme-machine de La Mettrie que de *L'homme usé* de Poe (1839). Tout au long de cette nouvelle en effet, le général John A. B. C. voit tous ses organes-rouages peu à peu démantibulés, et remplacés par de grotesques postiches, ce qui le réduit à un monstrueux corps sans organe, « un gros paquet informe » dans la traduction de Baudelaire.

La dimension artaldienne du poème de Laforgue se situe dans ce surgissement de l'inorganique au sein de l'organique, dans cette résurgence de l'abject et de l'informe : ainsi, dans les *Tarahumaras*, Artaud parlera de corps éclatés et pourrissants : « En moi (...), ce morceau de géologie avariée... », « Ce monceau d'organes mal assemblés que j'étais ». Le corps sans organes de Laforgue est lui aussi un *monceau*, accumulation d'« organes ratés » selon la formule d'« États » dans *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (L, II, 102). L'« Avant-dernier mot » des *Fleurs de bonne volonté* demande de son côté : « Que faire / Alors / Du corps / Qu'on gère ? (...) Ceci, / Cela, / Par-ci / Par-là » (L, II, 175). Ici le souvenir de la célèbre « Chanson d'automne » des *Poèmes saturniens* de Verlaine (« Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte ») actualise une véritable *dispersion* du corps et de ses organes. Un tel éclatement conduit aux bords de la folie – en jouant sur le verbe « lier » (ligoter un corps, qui donne le syntagme figé fou à *lier*), Artaud écrit ainsi dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : « car liez-moi si vous le voulez / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe »<sup>2</sup>.

Dans la « Complainte du pauvre corps humain », les distiques d'hexasyllabes hésitent entre dérision et compassion envers le « pauvre corps » : « Voyez l'homme, voyez ! / Si ça n'fait pas pitié ! » (distique que l'on rapprochera de la « Complainte des comices agricoles » : « Ô terre, ô terre, ô race humaine, / Vous me faites bien de la peine »). Le dernier distique du poème en fournit

---

notations synecdochiques jamais unifiées ». Aussi est-ce « le dysfonctionnement de la “machine”, si souvent détraquée, qui fait l'objet du poème » (*ibid.*). Voir plus largement les pp. 51-54, sur les organes et la dissolution. Sur ce poème de Laforgue, voir aussi: C. White, *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture*, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>1</sup> J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 188-189.

<sup>2</sup> A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, *op. cit.*, p. 104, nous soulignons. Voir le commentaire de Deleuze et Guattari : « Les strates sont des liens, des pinces. “Liez-moi si vous voulez” » (*Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 197).

en quelque sorte la moralité : « Nature est sans pitié / Pour son petit dernier ». L'association de la maternité et de la cruauté est caractéristique du pessimisme de Laforgue face à un monde absurde où la nature apparaît comme une sorte de « mauvaise mère » au sens de Melanie Klein. Cependant, la dénonciation est ici *sociale* au premier chef. Le corps en est réduit à s'enfermer dans des rituels sociaux compassés<sup>1</sup> et des vêtements qui apparaissent comme de véritables linceuls :

Propre et correct en ses ressorts,  
S'assaisonnant de modes vaines,  
Il s'admire, ce brave corps,  
Et s'endimanche pour sa peine,  
Quand il a bien sué la semaine<sup>2</sup>.

Machine *détraquée*, le corps ne vit que de repousser la mort : la quatrième strophe en octosyllabes propose ainsi une variation, sous forme de *memento mori* humoristique, sur l'aphorisme de Bichat définissant la vie de l'organisme comme « l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort »<sup>3</sup> :

Les Vertus et les Voluptés  
Détraquant d'un rien sa machine,  
Il ne vit que pour *disputer*  
Ce domaine à rentes divines  
*Aux lois de mort* qui le taquinent. (nous soulignons)

Organisé, sur-organisé même en apparence, le corps laforguien se révèle donc peu à peu un corps désorganisé, non-organique : il se désarticule<sup>4</sup>, devient corps sans organes, pullulement où les noms et les fonctions se défont au profit d'un champ d'intensités, par exemple dans « Cas rédhibitoire (Mariage) » :

Oh ! le suffrage universel  
Qui se bouscule et se chicane,  
À chaque instant, au moindre appel,  
Dans mes mille occultes organes !....

Ce « suffrage universel » laforguien ne réalise donc pas l'idéal d'une société bien policée et bien organisée, selon l'idéal démocratique-libéral : il établit tout à l'inverse une égalité des organes tellement radicale qu'elle défait *ipso facto* l'organisme en tant que totalité « organique », tout organisme étant par définition hiérarchique. Le ci-devant organisme peut alors, dans un poème

---

<sup>1</sup> J.-P. Bertrand parle d'une plainte de « révolte », et souligne qu'« il s'agit de corps, mais aussi de travail, de rites sociaux, lesquels sont perçus dans leur mesquinerie » (*op. cit.*, p. 189).

<sup>2</sup> « Quand il a bien sué la semaine » : voir le passage déjà cité de Deleuze et Guattari : « L'organisme (...) [est] un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions (...) *pour en extraire un travail utile* ». Sur cette alternance entre travail aliéné (« sué la semaine ») et dimanches du vide (« il s'endimanche pour sa peine »), voir C. White, « Dominical Diversions : Laforgue on Sundays », in *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture...*, *op. cit.*, pp. 77-116.

<sup>3</sup> F.-X. Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1800), Paris, rééd. Paris, Charpentier, 1852, p. 1.

<sup>4</sup> Sur le corps désarticulé et les Pierrots, voir J. de Palacio, *Pierrot fin de siècle*, *op. cit.*, pp. 143-144.

comme la « Complainte du Temps et de sa commère l'Espace », s'élargir aux dimensions du monde, entraîné dans une danse vertigineuse où des morceaux de corps se dispersent :

Je tends mes poignets universels dont aucun  
N'est le droit ou le gauche, et l'espace, dans un  
Va-et-vient giratoire, y détrame les toiles  
D'azur pleines de cocons à fœtus d'Étoiles.

Dominique Combe parle d'« organes sans corps » à propos de cette « Complainte »<sup>1</sup> : mais il faut bien observer que c'est là le symétrique d'un véritable corps sans organes du sujet et du cosmos. Les corps peuvent s'y faire paysage – « Et toi, douce espace, / Où sont les steppes de tes seins, que j'y rêve ? » –, paysages proprement infinis en ce qu'ils s'identifient non plus à un morceau de matière mais à une certaine vibration, un pullulement, une intensité. Dans le cosmos absurde de « l'automate / Universel », les amants partagent cette intensité, les « Indissolubles nuits aux orgues vaniteux / De nos pores à soleils ». En ce sens, les corps, « infinis sans fin », sont comme le chant : ils n'ont plus ni début ni terme – « Ma complainte n'a pas eu de commencement, / Que je sache, et n'aura nulle fin... ».

Le corps sans organes est donc une *subversion*, de l'intérieur, de l'organisme. Expérimentation politique à partir de l'organisation, il opère un renversement, de la hiérarchie à l'anarchie et de la segmentation à l'intensité. Dans ces poèmes de Laforgue qui pourraient sembler seulement humoristiques, ou cosmiques, ou satiriques, se fait ainsi jour une dimension véritablement politique. Le corps sans organes, comme le remarquent Deleuze et Guattari à partir d'Artaud et de Sacher Masoch, n'est pas tant à *définir* qu'à *vivre*, c'est-à-dire à expérimenter : il ne s'agit pas de demander *ce qu'est* le « CsO », mais bien « *Comment se faire* un corps sans organes »<sup>2</sup>. Il s'agit d'un corps à inventer, à trouver et à retrouver. De même chez Laforgue, pour qui il est question de trouver une *manière de se servir* de ce corps « qu'on gère ». Et cette « manière » de « se servir » du corps (« et puis encore / *La manière de s'en servir !* » : L, II, 203) bouleverse l'économie commune des corps humains, en opérant à partir d'eux une véritable *torsion* : « Que je te les *tordrais* avec plaisir, / Ce cœur, ce corps ! » (*ibid.*).

<sup>1</sup> D. Combe, « “En deuil d'un Moi-le-Magnifique...” », article cité, p. 51.

<sup>2</sup> C'est le titre du chapitre de Deleuze et Guattari (*Mille plateaux, op. cit.*) : « 6. 28 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes ? » (pp. 185-204).

## IV. C. 2. Rimbaud : cruauté et révolution

### IV. C. 2. a. Le chahut des corps bouleversés : « Mes petites amoureuses »

Que je te les tordrais avec plaisir,  
Ce cœur, ce corps !  
Et te dirais leur fait ! et puis encore  
La manière de s'en servir !  
(...)

(Jules Laforgue, « Dimanche – *Les nasillardes cloches...* », in *Des fleurs de bonne volonté*)

Faites danser enfin l'anatomie humaine.

(Antonin Artaud)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A. Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, loc. cit., p. 109.

Les poèmes de Rimbaud, de leur côté, mettent fréquemment le corps en contact avec un autre corps, sans organes, illimité et fantastique. Dans « Parade » (R, 293), les corps ordinaires apparaissent comme trop étroits pour supporter la tension que leur imposent d'autres corps, métamorphiques : « Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent ». Dans « Being Beateous » (R, 294), poème qui constitue le manifeste esthétique et vital d'une « beauté » nouvelle, le parcours du texte se confond avec celui d'une subversion d'un corps par un autre. S'ouvrant sur l'être (« Devant une neige un Être... », nous soulignons), il se poursuit avec le *devenir* : « Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré ; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes ». On retrouve l'association du rouge sombre et du noir, présente dans « Parade » et repérée déjà par Jean-Pierre Richard comme la marque même de la chair métamorphique<sup>1</sup>. Les *lignes* de la « Beauté » baudelairienne (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes... ») sont travaillées jusqu'à se rompre, dans une sorte de transfiguration matérialiste. C'est un poème de la métamorphose active, qui ne s'achève que lorsqu'il a accouché d'un « nouveau corps » : « Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, – elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux » (*ibid.*). L'érotisme frénétique du poème met ici en scène un Féminin phallique – « de haute taille », « ... notre mère de beauté, – elle recule, elle se dresse » – dans un tournoiement spasmodique. Mimique, danse, jeu de plus en plus intense, la blessure rimbaldienne est *cruelle* au sens artaldien : elle est déversement d'une vie excessive, elle exprime un trop-plein – « les yeux flambent, le sang chante », puis « les os s'élargissent ». Dans ce théâtre d'une beauté « convulsive » avant la lettre, la « mort », la « blessure », et le « tremblement » épileptique entraînent les forces frénétiques dans un bouleversement des formes. Artaud, dans *Le Théâtre et son Double*, parlait du « théâtre de la cruauté » comme d'une explosion de « vie passionnée et convulsive »<sup>2</sup>. La

<sup>1</sup> J.-P. Richard, « Rimbaud et la poésie du devenir », art. cit., pp. 194-197.

<sup>2</sup> A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 118.

description par Artaud de la métamorphose des corps opérée par ce théâtre insiste sur cette dimension de transfiguration immanente que l'on trouve déjà dans le poème des *Illuminations* :

Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale : (...) la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté, puisqu'en tous sens et dans un monde circulaire et clos il n'y a pas de place pour la vraie mort, qu'une ascension est un déchirement, que l'espace clos est nourri de vies, et que chaque vie plus forte passe à travers les autres, donc les mange dans un massacre qui est une transfiguration et un bien<sup>1</sup>.

Dans « Mes petites amoureuses »<sup>2</sup>, en 1871, la danse que fait surgir le poème opère une désintégration des corps. Seins, genoux, omoplates, reins tournoient en une chorégraphie anarchique qui dépèce les jeunes filles telles des Osiris. Ceci explique la présence dans le texte du vocabulaire de la brisure et de l'incision : « Tu couperais ma mandoline », « ... les tranchées / De ton sein... », « ...vous casser les hanches ». C'est ainsi un corps *déboîté* qui se fait jour :

Vos omoplates *se déboîtent*,  
Ô mes amours ! (R, 122, nous soulignons)

Le poème opère à la manière de l'hystérie un démembrement des corps : chaque membre semble avoir une vie indépendante, comme chez les patientes de Janet dont les mains, les jambes, le torse, etc. ne sont plus unifiés, du fait de la désagrégation du *moi*<sup>3</sup>. La dissociation conduit en effet à une véritable désarticulation : « Il s'agit, écrit Féré, d'un membre *qui n'appartient pas au sujet* ; les communications entre le moi du sujet et toute la partie anesthésique de son corps » sont interrompues<sup>4</sup>. Le corps de l'hystérique est disloqué, tendu dans toutes les directions. C'est ce qui a pu faire rapprocher aux aliénistes et aux neurologues l'hystérie de l'épilepsie – ainsi Féré note-t-il à propos d'un patient épileptique que « ses membres se tendent dans toutes les directions »<sup>5</sup>. Le « déhanchement » – « Je voudrais vous casser les hanches... » – opéré par le poème de Rimbaud sur les « petites amoureuses » fait d'elles des hystériques en proie à l'ataxie locomotrice, symptôme

<sup>1</sup> A. Artaud, lettre du 16 nov. 1932 à A. Rolland de Renéville, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 99-100.

<sup>2</sup> Poème intégré à la lettre à P. Demeny du 15 mai 1871 ; voir R, 121-122 et 344-346. – Sur « Mes petites amoureuses », voir notamment G. Schaeffer, « Poèmes de la révolte et de la dérision », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, op. cit., pp. 81-132, ad loc. ; P. Brunel, « La danse macabre des petites amoureuses », in *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, op. cit., pp. 52-55 ; M.-L. Premuda-Premosa, « Les éclanches d'Arthur », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après*, 1992, pp. 56-74 ; B. de Cornulier, « Le violon enragé d'Arthur pour ses "Petites amoureuses" », in *Ps*, n° 15, nov. 1998, pp. 19-32.

<sup>3</sup> Outre les textes de Janet à ce propos, voir A. Binet et C. Féré, « Recherches expérimentales sur la physiologie des mouvements chez les hystériques », in *Archives de physiologie normale et pathologique*, Paris, Masson, 1887, notamment pp. 348-349.

<sup>4</sup> A. Binet et C. Féré, art. cit., p. 326, nous soulignons. R. B. Gordon, citant le même passage, commente ainsi : « Le membre anesthésié peut être comparé à un démembrement » (*De Charcot à Charlot*, op. cit., p. 42).

<sup>5</sup> C. Féré, « Bâillements chez un épileptique », art. cit., p. 164.

fréquent que Littré définit comme « ensemble de phénomènes nerveux remarquables par l'irrégularité de la marche (...) »<sup>1</sup>.

Du côté du fantasme et de l'image du corps, ces désossements et déhanchements se jouent dans la perception par l'hystérique de son corps propre comme accumulation d'organes sans véritable unité. Lacan remarque que « le démembrement anatomique en tant que fantasme est hystérique »<sup>2</sup>. Le corps de l'hystérique est toujours morcelé, ou sur le point de se morceler par le surgissement du symptôme et de sa conversion langagière-corporelle – « ça ne peut pas marcher comme ça », dit Emmy von N., et ses jambes se paralysent. Le corps de l'hystérique est « celui du dessin d'enfant », écrit le psychanalyste Gérard Wajeman<sup>3</sup> : organes précairement assemblés, jointures problématiques. « Mes petites amoureuses » rappelle lui aussi un dessin d'enfant, peut-être même le dessin d'un enfant psychotique ou borderline : corps morcelé, lambeaux d'organes, brisure de l'imago spéculaire, retour à la pulvérisation (relevant de l'Imaginaire) qui caractérise l'avant-stade du miroir.

De la même façon que Jeanne-Marie était aussi, en même temps, la Commune tout entière en tant qu'immense corps en soulèvement, de la même façon les corps sans organes ici correspondent ici, par leur agitation anarchique, à l'élimination anarchique d'un certain ordre social. Cet éclatement de l'organisation fait littéralement du poème un « théâtre de la cruauté », patiente destruction des organismes au profit d'une chorégraphie où membres et organes échappent brutalement à l'ordonnement normé. Artaud disait qu'« on a fait manger le corps humain, on l'a fait boire pour s'éviter de le faire danser »<sup>4</sup>. Le poème de Rimbaud refait danser le corps, jusqu'au point où – pour reprendre l'opposition artaldienne – le corps « anatomique » laisse place à un corps « atomique ». Le théâtre qu'Artaud appelle de ses vœux « veut faire danser des paupières couples à couples avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, et qu'on le voie »<sup>5</sup>, et c'est aussi ce que fait le poème de 1871, où les rotules sautent et se heurtent :

Blancs de lunes particulières

---

<sup>1</sup> Dictionnaire Littré en ligne (littré.org), entrée « Ataxie », page consultée le 25 mai 2016. Le *Trésor de la langue française* parle d'« absence de coordination des mouvements volontaires contrastant avec l'intégrité de la force musculaire » (atlf.fr, « Ataxie »), citant à ce propos *Le Docteur Pascal* de Zola : « La lettre de Maxime était pressante, il l'adressait à sa grand'mère, pour que celle-ci plaidât sa cause près de sa sœur. L'ataxie s'était déclarée, il ne marchait plus déjà qu'au bras d'un domestique ».

<sup>2</sup> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre III : *Les psychoses*, op. cit., p. 201.

<sup>3</sup> G. Wajeman, *Le maître et l'hystérique*, op. cit., p. 165.

<sup>4</sup> A. Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté*, loc. cit., p. 109.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 288.



Aux pialats ronds,  
Entrechoquez vos genouillères  
Mes laiderons ! (R, 121)

« Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, (...) vous lui réapprenez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit »<sup>1</sup> : Le bal populaire, les tourbillonnements au rythme de l'accordéon musette, font donc surgir un véritable « délire » – c'est le mot d'Artaud – qui menace d'emporter l'ordre social lui-même. Danser « à l'envers », c'est défaire, par les mouvements du corps (ces mouvements hystériques que la médecine de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qualifie précisément d'« aberrants », au point de vue de l'anatomie), les mouvements « à l'endroit » des corps normés. « Mes petites amoureuses » est en ce sens un tel « bal musette » du corps, où la danse à l'envers qui emporte les jeunes filles ne laisse intact aucun membre ni organe. Le poème orchestre un tournoiement (« Une étoile à vos seins qui boitent, / Tournez vos tours ! ») dans lequel s'abîment tout à la fois les jeunes filles et l'ordre social. Le théâtre de la cruauté a précisément une fonction politique de *contamination* du public – pensons aux pages d'Artaud sur la peste –, le public étant lui aussi une figure du sujet communautaire, une image en miniature du corps social.

Il est crucial que ce théâtre politique de la cruauté passe, pour Rimbaud comme pour Artaud, par la *danse*. Chez Laforgue, et plus tard chez Apollinaire, la danse touche de même tout à la fois à la folie et à la subversion : les Salomé de Laforgue et d'Apollinaire, chacune à leur façon, mettent toutes deux à mal le symbolique, chez le premier par le discours délirant, danse hystérique des mots qui défait le sens et la syntaxe<sup>2</sup>, chez le second par une danse qui équivaut à une folle dépense, farandole faisant peu à peu s'effondrer les fonctions sociales de tous ceux qui s'y trouvent entraînés :

Nous planterons des fleurs et danserons en rond  
Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière  
Le roi sa tabatière  
L'infante son rosaire  
Le curé son bréviaire<sup>3</sup>.

Cette farandole cruelle peut rappeler la dimension bachique<sup>4</sup> (héritée du carnaval médiéval) des bals populaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle fait aussi songer au cabaret fin de siècle – dont les danses étaient

<sup>1</sup> A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, loc. cit., p. 104.

<sup>2</sup> Voir notre chapitre précédent.

<sup>3</sup> G. Apollinaire, « Salomé », in *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, 1995, p. 62.

<sup>4</sup> En ce sens, les « petites amoureuses » de Rimbaud sont aussi un avatar de la ménade moderne, dont Sara Vitacca a montré l'importance dans la culture visuelle et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle en France (voir « La métamorphose de la

parfois elles aussi comparées aux dionysies antiques<sup>1</sup> –, à toutes les formes déclassées de danses qui sont perçues comme un trouble de l'ordre des corps et de la société. Georges Seurat représentera quelques années plus tard une version tardive de ces danses, dans le célèbre tableau *Chahut*<sup>2</sup>. Au cancan et au chahut on reprochait des contorsions<sup>3</sup> qui menaçaient, disait-on, non seulement les corps individuels mais le corps social lui-même : « L'obscénité [y] était aggravée par la contagion ; une gravitation désastreuse entraînant vers le bas tout l'édifice social », écrit Jean-Claude Lebensztejn dans son livre sur Seurat<sup>4</sup>. Le chahut était considéré comme un monstrueux quadrille où l'humain se dégrade « en étalant publiquement une impudeur bestiale », et où « la classe respectable s'avili[t] en imitant la canaille ». Le chahut vient des bas-fonds et fascine les bourgeois qui fréquentent cabarets et prostituées, ces danseuses-courtisanes – « Fade amas d'étoiles ratées... » – qui se dessinent dans le poème de Rimbaud :

Hop donc ! Soyez-moi ballerines  
Pour un moment !...

Le chahut détruit les barrières sociales, fait affleurer le chaos : une chronique de la *Revue des deux Mondes* affirme qu'« On sent là sans barrières entre eux, dans un sans-gêne commun, la femme tarifée et la mondaine, le repris de justice et le magistrat, les maîtres et les domestiques, les honnêtes gens et les filous »<sup>5</sup>. Le chahut est apparenté à la fois à la subversion – le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française* de 1843 le définit « une manière de danser extrêmement indécente », ajoutant qu'il s'est introduit en France « dans quelques endroits mal famés, bien que la police l'interdise dans tous les lieux publics »<sup>6</sup> – et à la folie : J.-C. Lebensztejn note à propos de

Bacchante dans l'art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle... », art. cit. ainsi que S. Buratti-Hasan et S. Vitacca, *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse, la danse dans l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Musée Fesch-Ville d'Ajaccio et Silvana Editoriale, 2016).

<sup>1</sup> Voir par exemple G. Coquiote (cité par R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 103) : la musique « fait vibrer le torse [des chanteuses et des danseuses] comme les mouvements de la folie antique. C'est une musique si folle, d'ailleurs, particulièrement dans les refrains répétés, que c'est l'imbécillité qu'elles enfoncent dans le crâne des spectateurs ».

<sup>2</sup> Huile sur toile (171,5 x 140,5 cm), 1888-1889, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

<sup>3</sup> L'art des contorsions appartient d'abord au café-concert, ancêtre du music-hall ; cette mode ne s'est étendue au cabaret que plus tard, et ce en raison de l'influence grandissante du café-concert (voir R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 82).

<sup>4</sup> J.-C. Lebensztejn, *Chahut, op. cit.*, p. 54. La citation suivante est à la même page.

<sup>5</sup> M. Talmeyr, « Cafés-concerts et music-halls », in *La Revue des deux mondes*, Paris, 1<sup>er</sup> juillet 1902, cité par T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1984, pp. 305-306.

<sup>6</sup> Définition de « *Chahut*, s. f. », dans le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1843, cité par J.-C. Lebensztejn, *Chahut, op. cit.*, p. 10. Le ch. 8 du livre de J.-C. Lebensztejn (« Quadrille naturaliste » – c'est un synonyme de « chahut ») retrace l'histoire de cette danse. Pratiquée dans les lieux interlopes, *la chahut* eut du succès dans la première moitié du siècle, malgré son interdiction par la police. Vers 1845, elle fut supplantée par la polka, au moment de l'« embourgeoisement des bals publics, dont les cafés-concerts prirent la relève » (*op. cit.*, p. 58). On la retrouve ensuite, « au masculin [*le chahut*], dans les nouveaux bals-spectacles qui se développèrent à

l'incertitude sur le genre (masculin ou féminin) du mot « chahut » que « dès le départ, le (la) chahut fait *divaguer* »<sup>1</sup>. Comme dans le chahut, il s'agit donc dans cette danse des « Petites amoureuses » d'une hystérisation des corps qui emporte tout sur son passage : la *Physiologie du carnaval* (1842) qualifie justement le chahut, « cancan poussé à ses dernières limites », d'« *hystérie* de la danse »<sup>2</sup>. Bien souvent, on compare les pas du chahut aux convulsions de l'hystérie ou de l'épilepsie, ainsi Georges Montorgueil qui rapproche le Moulin Rouge du Bal de la Salpêtrière (« le quadrille, conduit par Rayon-d'Or ou la Glue, déchaîne cette hystéro-épilepsie que les clowns femelles traduisent en impudiques envolées de jupons »<sup>3</sup>), ou Jules Claretie, pour qui le chahut n'est rien d'autre qu'une crise d'hystérie dans laquelle tous les corps se déboîtent :

Cette épilepsie est à la danse même ce que le hideux couplet hurlé au fond des bouges est à la chanson. Encore devient-elle plus atroce, lorsque l'épileptique est une danseuse. [Cette] trépidation malade, [ce] désossement bizarre rappellent les accès des névropathes dans cette période de secousses que la science elle-même a nommée la période clownique<sup>4</sup>.

Le démembrement des corps est mentionné par beaucoup de contemporains à propos du chahut (Arthur Symons parle de « jambe derrière la tête », position « aussi douloureuse à voir qu'à faire »<sup>5</sup>), de même que le rapport à l'épilepsie : le narrateur de *Manette Salomon* des Goncourt parle de « cancan épileptique » à propos de la scène du bal masqué<sup>6</sup>. Ce n'est donc pas seulement son obscénité, ou son apparentement aux mauvais lieux, qui fait peur dans le chahut, mais également le traitement effrayant du corps humain qui s'y joue, la désorganisation anatomique que cette danse engage. De même dans « Mes petites amoureuses », au-delà de l'effet de choc provoqué par la violence du sujet lyrique, c'est surtout l'inquiétante étrangeté qui importe, et l'anarchie implicite qu'induit la désarticulation hystérique des corps<sup>7</sup>.

---

la fin du second Empire et sous la III<sup>e</sup> République, l'Élysée-Montmartre, le Jardin de Paris, puis le Moulin rouge » (*ibid.*). C'est donc un « chahut professionnalisé » que représente Seurat. Au moment où ce dernier peint son tableau, « le transfert du chahut au café-concert était (...) un événement récent et scandaleux » (p. 60). Le chahut que le peintre représente en 1888 « n'était pas une danse nouvelle, mais une danse très modifiée dans ses pas, son lieu et son statut. De la vieille chahut, seule demeure l'indécence » (p. 65).

<sup>1</sup> J.-C. Lebensztejn, *op. cit.*, même page, nous soulignons.

<sup>2</sup> Cité in *ibid.*, p. 49, nous soulignons (R. L.-G.). Sur Rimbaud et le « cancan », voir « Premières (et dernières) communions », art. cit., pp. 36 sq.

<sup>3</sup> Article du 29 janvier 1899, cité par R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 103.

<sup>4</sup> J. Claretie, *La Vie à Paris. 1885*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1911, pp. 520-521, cité in *ibid.*

<sup>5</sup> A. Symons, *Colour Studies in Paris*, New York, 1918, p. 117, trad. et cit. R. B. Gordon, *op. cit.*, p. 118.

<sup>6</sup> E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), cité in M.-A. Voisin Fougère, « La blague chez les Goncourt », in J.-L. Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt. Art et écriture*, Bordeaux, P. U. B., 1997 (pp. 71-91), p. 78. Dans cette scène du ch. LXIX, Anatole, qui exécute la danse en question, est déguisé en Pierrot.

<sup>7</sup> Cet aspect est souvent noté à propos du cabaret : outre le livre cité de J.-C. Lebensztejn, voir R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 86 : « Dans les performances des artistes, les dislocation du corps expriment la libération et l'anarchie ».

Or le poème ne se contente pas de *mettre en scène* une insurrection des corps, il la réalise par sa parole performative. Le statut de l'énonciation dans ce texte est en effet singulier. La parole lyrique opère par la langue une immense décomposition, qui passe aussi par la réécriture :

1°. Le poème récrit, en l'inversant, la tradition du blason. Plus précisément, les adjectifs de couleurs apparaissant dans les vers courts en deuxième position aux strophes 3 à 6 (*bleu, blond, noir, roux*) indiquent que « Mes petites amoureuses » n'est pas seulement un contre-blason, mais aussi un contrepoint – destructeur – à « *L'étoile a pleuré rose...* », quatrain sans titre de la même époque dans lequel on trouvait déjà deux des épithètes de « Mes petites amoureuses », traitées en fonction pseudo-attributive :

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,  
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins  
La mer a perlé *rousse* à tes mammes vermeilles  
Et l'Homme saigné *noir* à ton flanc souverain<sup>1</sup>.

« Blond » ne se trouve pas dans le quatrain en question, mais c'est un *topos* de la lyrique amoureuse depuis Pétrarque au moins, lorsqu'il s'agit de décrire la chevelure de l'aimé(e).

2°. Il se peut que Rimbaud ait emprunté cet adjectif « blond » à la « Chanson de Fortunio » de Musset (« Que je l'adore et qu'elle est blonde / Comme les blés »), l'un des poèmes les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la structure métrique de « Mes petites amoureuses » indique clairement qu'il en est l'hypotexte. La grinçante ballade de Rimbaud reprend de la chanson d'amour mussetienne son schéma strophique, très reconnaissable, en quatrains *8f/4m/8f/4m<sup>2</sup>* :

Musset :

Si vous croyez que je vais dire  
Qui j'ose aimer,  
Je ne saurais, pour un empire,  
Vous la nommer.

Nous allons chanter à la ronde,  
Si vous voulez,  
Que je l'adore et qu'elle est blonde  
Comme les blés.  
etc.

Rimbaud :

Un hydrolat lacrymal lave  
Les cieux vert-chou :

---

<sup>1</sup> R, 170.

<sup>2</sup> Les chiffres notent le nombre de syllabes pour chaque vers du quatrain ; *m* et *f* indiquent le genre des rimes.

Sous l'arbre tendronnier qui bave,  
Vos caoutchoucs

Blancs de lunes particulières  
Aux pialats ronds,  
Entrechoquez vos genouillères  
Mes laiderons !  
etc.

Il n'est pas jusqu'aux « pialats ronds », au « sein rond » (strophe 6) et à l'accumulation des rimes masculines en [RÕ] (strophes 2 à 6 puis strophe 12) qui ne semblent faire écho, ironiquement, à l'écriture de la *ronde* dans le poème de *Fantasio*<sup>1</sup> – « Nous allons chanter à la ronde » –, et transforment ainsi le poème de Rimbaud en une sorte de danse macabre.

3°. « Mes petites amoureuses » convoque enfin le motif de la reverdie, mais sous la forme défigurée d'une parodie violente. Lorsque apparaît la couleur du printemps, elle est ici assortie d'une précision qui la dégrade : « Un hydrolat lacrimonal lave / Les cieux *vert-chou* ». De même le motif attendu de la renaissance de la végétation est-il associé à la fois au grotesque et au dégoût : « Sous l'arbre tendronnier *qui bave...* ». Dans la lettre à Demeny du 15 mai, Rimbaud associait justement Musset à ce lyrisme de la reverdie, qu'il couvrait de sarcasme : « Printanier, l'esprit de Musset ! Charmant, son amour ! » (R, 347).

La « Chanson de Fortunio » reposait entièrement sur la rhétorique du *non-dire* : « Si vous croyez que je vais dire / Qui j'ose aimer, / Je ne saurais pour un empire, vous la nommer », thématique métadiscursive reprise à la dernière strophe : « Mais j'aime trop pour que je die / Qui j'ose aimer, / Et je veux mourir pour ma mie / Sans la nommer »<sup>2</sup>. Le poème de Rimbaud, qui constitue une réécriture furieuse, sacrilège et hystérique de cette « Chanson » romantique, passe de ce non-dire à un tout-dire ravageur. Comme chez Sade, la langue est ici sommée de dire jusqu'à l'abject, jusqu'à la haine, jusqu'à la désintégration des corps. En ce sens, le « sadisme » de ce poème n'est peut-être pas (ou du moins, pas seulement) là où on le voit d'ordinaire : il est bien plutôt à situer dans la fonction conférée à l'écriture, celle d'une *exhaustion* – à tous les sens du terme – de l'érotisme, et par là d'une subversion des organismes qui semble prélude à la remise en cause de toute organisation, depuis l'anatomie jusqu'au corps social.

---

<sup>1</sup> A. de Musset, « Chanson de Fortunio », in *Poésies complètes*, éd. F. Lestringant, Paris, L. G. F., 2006, p. 530.

<sup>2</sup> Éd. citée, p. 531.

#### IV. C. 2. b. Le Music-Hall de l'anarchie : « Parade »<sup>1</sup>

... transformer le Music-Hall en Théâtre de la stupeur, du record et le la physicofolie.

(Filippo Tommaso Marinetti)

« Parade » présente également un théâtre de la cruauté<sup>2</sup>, où se déploie « La démarche cruelle des oripeaux ! » et les étranges déhanchements des « drôles très solides ». Est-ce encore même du « théâtre » ? Sans doute pas : « Pas de comparaison avec (...) les autres bouffonneries scéniques »,

---

<sup>1</sup> La multiplicité des interprétations de « Parade » est presque légendaire dans les études rimbaldiennes. A. Guyaux cite pas moins de soixante-huit commentaires différents en 1998 (commentaires plus ou moins « occultistes » – pour reprendre l'expression de P. Brunel – et plus ou moins éclairants selon les cas), et il y en a de nouveaux depuis (voir l'appendice du « Dialogue sur "Parade" » in T. Klinkert et H. Wetzel, eds., *Traduction = interprétation/interprétation = traduction. L'exemple Rimbaud*, Paris, Champion, 1998 ; voir aussi la bibliographie donnée par P. Brunel : *Éclats de la violence, op. cit.*, chapitre sur « Parade », pp. 119 *sqq.*). Parmi les études que nous avons lues, nous retiendrons comme les plus éclairantes quant à notre propos : N. Wing, « Rimbaud's "Les ponts", "Parade", "Scènes" : The Poem as Performance », in *The French Review*, vol. XLVI, n° 3, fév. 1973, pp. 506-521 ; A. Raybaud, *Fabrique d'Illuminations, op. cit.*, pp. 150-156 ; J. Bienvenu, « "Parade" ou la caricature de l'hermétisme », in *Ps*, n° 17-18, août 2001, pp. 181-199 ; et surtout l'étude magistrale de B. Claisse, « "Parade" ou l'œuvre-monstre », in *Littératures*, n° 54, *op. cit.*, pp. 179-199, qui insiste également sur le lien de ce poème à l'hystérie. Voir aussi quelques éclaircissements sémantiques d'A. Fongaro dans « "Parade" unique et universelle », in *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Champion, 2004, pp. 132-139, et, dans le même recueil d'articles : « Crânes, voix, ressources, dos », pp. 151-160.

<sup>2</sup> Sur « Parade », voir ci-dessus le chapitre 4, et la bibliographie donnée en note, *ad loc.*

précise le poème. C'est qu'en effet tout dépasse sans cesse le cadre scénique de la représentation de manière à venir défaire le monde<sup>1</sup> (« plusieurs ont exploité vos mondes »), bouleverser l'espace (« transformer les lieux ») et métamorphoser les corps (« les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent »). Conformément à l'idée nervalienne et artaldienne d'un théâtre incandescent et non représentatif, la troupe des comédiens-malandrins de ce poème menace à chaque instant de passer la barrière de la scène pour envahir le monde : en ce sens, « Parade » apparaît comme une première épreuve de ce qui deviendra la matière des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, depuis les performances futuristes jusqu'à la tentative de suppression du théâtre chez Tadeusz Kantor ou aux expérimentations convulsives de Jerzy Grotowski.

Ce poème en prose pourrait dès lors être lu comme le laboratoire d'une certaine modernité épileptique, telle qu'elle se développera notamment dans le *Manifeste futuriste* de Filippo Tommaso Marinetti. Dans un article intitulé « The Music-Hall », écrit quelques années après ce manifeste et paru dans le *Daily Mail* de Londres le 21 novembre 1913<sup>2</sup>, Marinetti explique que l'art doit être « invention continuelle de nouveaux éléments plongeant le spectateur dans la torpeur » : « Les auteurs, acteurs et mécaniciens du Music-hall n'ont qu'une seule raison d'être et de triompher : celle d'inventer incessamment de nouveaux éléments de stupeur » – stupeur qui rappelle les « yeux hébétés à la façon de la nuit d'été » du poème de Rimbaud. « Le futurisme veut transformer le Music-Hall en Théâtre de la stupeur, du record et de la physico-folie » : il s'agit de provoquer des « cascades d'hilarité irréfrenable », à la manière des hystériques de Charcot, qui sont à la fois *stupides* – c'est-à-dire frappé[s] de stupeur – et *hilares*. Bernard Hart écrivait en 1907 que

les traits distinctifs du rire hystérique sont sa nature irrésistible et immaîtrisable, le fait que cette perturbation soit limitée à un seul centre fonctionnel, indépendamment du reste de la personnalité, le phénomène d'amnésie qui s'ensuit, et la présence concomitante d'autres symptômes de l'hystérie<sup>3</sup>.

La mise à mal de la représentation passe donc précisément par une contamination entre les comédiens et le public, entre les planches et la salle. C'est là sa dimension politique, tant il est vrai que toucher à la représentation, à ses frontières et à ses lignes de partage est toujours un acte politique. Comme le souligne R. B. Gordon à propos du café-concert,

---

<sup>1</sup> Sur le danger de destruction du monde dans « Parade », voir notamment M. Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 221 : « Les acteurs sont d'abord des "drôles", une cohorte de Vautrins lâchés sur "vos mondes" : police dévoyée, dont l'ambivalence sexuelle agressive est formulée par un recours à l'argot obscène ("prendre du dos") ».

<sup>2</sup> Voir G. Lista (éd.), *Marinetti et le futurisme. Études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, fac-similé, section non paginée du livre (reproductions photographiques).

<sup>3</sup> B. Hart, « The Hysterical Laughter », recension de l'article de J. Ingegnieros, « Le rire hystérique » (*Journal de psychologie normale et pathologique*, novembre 1906), in *The British Journal of Psychiatry*, vol. LIII, n° 221, avril 1907 (pp. 411-412), p. 412 (nous traduisons).

L'échange vital d'énergie entre performeur et spectateurs, au sein d'un mélange inédit de classes parmi les spectateurs du café-conc', a créé une ambiance volatile où l'imitation inconsciente étant non seulement difficile à réprimer mais aussi potentiellement dangereuse, pas seulement à cause des dangers de mimer des symptômes hystériques, mais parce que l'ambiance carnavalesque et l'anarchie corporelle dans ces performances résonnaient avec l'anarchie politique<sup>1</sup>.

L'avant-garde revendique ainsi l'hystérie comme matériau et comme *telos*. Marinetti fait l'éloge des numéros de music-hall parce qu'ils tracent des « analogies profondes entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique », de la même manière que les « drôles » rimbaldiens « prennent du dos » et « mêlent (...) les poses et les tendresses bestiales ». Sur les scènes londoniennes, on voit ainsi ces saltimbanques d'un nouveau genre, pratiquant les « pitreries grimaces » et les « bizarreries d'accoutrements », lointains avatars des tours de ces « Maîtres jongleurs » de Rimbaud, qui portent « des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve » et qui sont tour à tour « Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres ». Il n'est pas jusqu'à la mention, dans l'article londonien de Marinetti, de la « mécanique grotesque du clown excentrique », qui ne rappelle la « comédie magnétique » de Rimbaud (« Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique »), ou les « raccourcis de cynisme révélateur » (Marinetti) qui ne fassent écho à l'« exploit[ation] [de] vos mondes ». Aussi le cabaret marinettien, avec son « caractère primitif et sauvage », ses « contorsions et grimaces de l'humanité future », sa tentative d'atteindre le « maximum de monstruosité anatomique », semble-t-il l'étrange cabaret de Rimbaud, ce « plus violent Paradis de la grimace enragée » où se dessine le visage défiguré d'une nouvelle humanité.

---

<sup>1</sup> R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 85.





# Conclusion

Le mouvement de ce travail nous a conduits d'une folie à une autre. De la prétendue folie des auteurs, diagnostiquée par leurs contemporains, à une folie qui déplace les lignes du texte, une folie non de l'individu mais du poème ou du livre<sup>1</sup>, en laquelle se signale et se déploie la force d'invention de la poésie. Par là, nous avons également été conduits du discours *sur* la folie à un certain discours *de* la folie. En parlant des figures de la folie, nous avons tenté de ne pas les dissocier de l'histoire dans laquelle elles sont nécessairement prises, histoire tout à la fois irréductible à celle de la médecine mais constamment en lien avec elle. Il est impossible de parler de la folie comme « objet » du texte sans envisager la folie comme construction historique : la figuration ne se sépare pas des discours, des constructions, des polémiques. Aussi parler d'écriture « de » la folie n'a-t-il été possible que dans la mesure où l'on a d'abord donné à « écriture » son acception la plus vaste possible, prenant en compte tous ses aspects, génériques, formels, rhétoriques, et l'inscription de l'écriture littéraire dans le champ plus vaste des discours. La folie du texte est une perturbation des cadres formels discursifs et de leurs règles, de ce que Michel Foucault appelait « l'ordre du discours » – c'est là ce qui fait la dimension immédiatement politique de cette folie. En ce sens, on comprend que les premiers lecteurs de Rimbaud, Laforgue ou Mallarmé, qui voyaient dans cette poésie une véritable folie, n'avaient pas tort ; mais l'erreur de ces critiques, médecins, journalistes, etc. était de réduire l'événement qu'est le poème en refermant cette question de la « folie » sur une pathologie. C'était d'attribuer cette folie aux *poètes* au lieu d'y voir la dimension d'événement du *poème* lui-même, d'en faire une réponse au lieu d'une interrogation.

Il fallait pour cette raison commencer par aborder de front cette question de la folie-diagnostic, explorer toutes ces lectures symptomales du texte poétique, ce corpus parfois fastidieux,

---

<sup>1</sup> Voir G. Dessons, *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010, p. 45.

répétitif, des lectures de la poésie opérées à travers les paradigmes de la médecine aliéniste. C'était poser d'emblée le problème de la lisibilité et de l'illisibilité. Comment cette poésie nouvelle fut-elle *lue* ? Comment cet objet historique étrange qu'est la « lecture aliéniste » de la poésie, ou plus largement le déchiffrement du texte poétique à travers les catégories de la pathologie, fut-il rendu possible ? Tout d'abord, à travers une certaine configuration du savoir médical, et plus encore de la place dominante de ce savoir – de son lexique, de ses images et de ses notions – dans le champ du discours (l'aliénisme conquérant à l'époque une place d'interprétant universel) ; ensuite, du fait d'un ensemble d'évolutions internes à la poésie elle-même, bouleversant ses formes et ses enjeux. C'est donc à l'intersection de ces deux évolutions, l'une du côté de l'aliénisme et l'autre du côté de la littérature, que s'est dessinée la configuration épistémique et métaphorique qui a rendu ces lectures possibles. Ce qui doit retenir notre attention, dans la « rencontre » qui s'est jouée à cette intersection, c'est le fait que ces critiques, médecins, journalistes, simples lecteurs, ne se sont pas contentés de *rejeter* cette poésie contemporaine, mais en ont proposé d'authentiques *lectures*, l'ont analysée, parfois de très près, pour tenter de dégager quelles maladies frappaient leurs auteurs.

Dans ces « lectures » étranges (pour nous), trois points en particulier doivent être retenus. Premièrement, la manière dont critiques et médecins ont été conduits à pratiquer de véritables *explications de textes* diagnostiques, traitant le texte poétique comme ensemble de symptômes : sémiologie médicale du poème. Ensuite, le rapprochement formel des poèmes contemporains avec les productions écrites de fous internés, rapprochement adossé à une stylistique des maladies mentales : approche clinique comparative des poèmes. Enfin, la place centrale du diagnostic différentiel : tentative de conclure du texte à son auteur, de l'écrit à la maladie. D'après ce qu'on lit de sa production poétique, de quelle maladie précise le poète peut-il être légitimement être considéré souffrir ? Dans cette seconde moitié du siècle, dominée par le positivisme et les approches organicistes de la folie, les poètes que l'on devait bientôt appeler « symbolistes » sont étiquetés déments, hystériques, névrosés ou dégénérés, et volontiers considérés des dangers pour la société. Quant aux textes littéraires eux-mêmes, réduits à des symptômes, coupés de toute question de valeur, sinon négative, ils deviennent le testament d'esprits ruinés et de corps en déliquescence.

Du côté de la poésie elle-même, quels sont les aspects textuels qui ont semblé à certains lecteurs suffisamment aberrants pour provoquer ces diagnostics ? L'hypothèse développée ici est que ce fut tout un travail de *dissemblance* qui, rendant le poème méconnaissable pour une grande partie du lectorat, provoqua le jugement « pathologisant ». L'hermétisme, et l'accusation de folie qui arrive dans son sillage, surgit de cette dissemblance qu'est l'attaque des formes canoniques de

la poésie : l'« illisibilité » vient de la mise à mal du régime de la ressemblance littéraire. Si, comme le résume le Pierrot de Laforgue, « Le semblable, c'est le contraire » (L, I, 585), tout est à proprement parler *sens dessus dessous* ; le dis-semblable règne. Trois aspects de ce travail de la dissemblance doivent être soulignés. D'abord, l'attaque de la forme : le vers, la strophe, la grammaire sont malmenés, subissent les effets d'un grand désassemblage. Second aspect de cette « dissemblance » : celui qui touche la production de l'image poétique : Rimbaud en particulier travaille à une déformation de l'image, à des altérations qui la rendent protéiforme, instable et méconnaissable, au point que le poème devient, pour une certaine rationalité littéraire, illisible ou fou. Troisième aspect, le fait que le poème n'est plus oratoire, se retire du domaine du *discours* – de la logique et du dire –, explorant d'autres plans du langage : silence, échecs, « divagation ». Le poème, pour détourner une formule de François Jullien, « va sans dire ». Or, et c'est ici précisément qu'historiquement la poétique de la dissemblance s'est heurtée à la sémiologie psychiatrique de l'aberration, chacun de ces trois aspects poétiques caractérisait également, dans le savoir médical, le discours des aliénés, à une époque où s'élabore patiemment du côté des aliénistes une véritable formalisation linguistico-médicale de la parole et des écrits des patients. Cette logique polymorphe de la dissemblance entraîne ainsi la réception de la poésie comme discours méconnaissable, incohérent, disparate, défiguré, incompréhensible : fou. C'est que la folie, à la même époque, se trouvait justement textualisée par le discours médical ; par cette textualisation elle se trouvait littéralement identifiée à ses symptômes langagiers, ensemble d'*écarts* qu'elle semblait justement partager avec la poésie nouvelle.

Cependant, l'analyse aurait été incomplète sans la considération d'un autre effet de lecture, symétrique : la prise en compte d'une telle réception « pathologisante » par et dans le texte poétique lui-même. Ceci permet de comprendre que ce que l'on appelle de manière parfois trop rapide la « réception » n'est pas seulement affaire de sociologie de la littérature : car la lecture est présente à *l'intérieur* même du texte littéraire. C'est que le poème y fabrique ses propres lecteurs, en inventant sa forme propre : de ce point de vue, la « folie » du poème n'est rien d'autre que la « langue étrangère » de Proust écrivant que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »<sup>1</sup>. C'est pourquoi « vous ne comprendrez pas du tout », prévient Rimbaud, écrivant à son professeur de rhétorique (R, 340) ; et vous « souligner[ez] », « du crayon » et « de la pensée » (*ibid.*). Par des jeux d'anticipation, d'ironie, de détournements, de reprises ou de subversion, le

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 305.

texte (le « paratexte » ici, mais ailleurs c'est le poème même, ou l'essai) se branche directement sur les autres discours et en travaille les catégories. Un des enjeux centraux de ce *travail*-là est celui de la nomination et de la définition. C'est vrai du côté du groupe littéraire – comme en atteste l'exemple du « mouvement *décadent* » reprenant une insulte pour en faire une bannière –, de l'écrivain – qui s'autoproclame volontiers « névrosé », « hystérique », « dément », en faisant de ces étiquettes les drapeaux paradoxaux de valeurs artistiques nouvelles –, mais aussi de l'œuvre elle-même. On l'a vu chez Verlaine ou Laforgue, et on pourrait montrer la même chose à propos de Rollinat, Huysmans, etc. : le regard de l'écrivain sur sa propre activité prend de plus en plus appui sur les catégories de la médecine. Dans ce regard nouveau se fait jour une différence majeure avec la notion romantique de « folie »<sup>1</sup> : dans le dernier tiers du siècle, la folie poétique ne s'articule plus aux catégories du « grotesque » (préface de *Cromwell* ; Aloysius Bertrand) ou de la prophétie (Vigny ; *Les Rayons et les Ombres* ; etc.) mais devient immanente et physiologique : proprement médicale<sup>2</sup>. La folie n'est plus une posture magique mais une posture clinique : « Le Poète (...) devient entre tous le grand *malade* » (R, 344, nous soulignons). L'accusation de *maladie* est revendiquée, assumée comme faisant partie intégrante d'une nouvelle identité poétique. Une telle identité est cependant toujours déplacée, instable, et la reprise des catégories médicales ne va jamais – comme on l'a vu chez Rimbaud, Nouveau ou Mallarmé – sans des déplacements ironiques. Dans ce travail de *déplacement* du regard médical, le titre de l'œuvre est un des lieux cruciaux : les catégories mobilisées par des titres comme « Délires » (Rimbaud), *Divagations* (Mallarmé, Laforgue) ou « Galimatias » (Verlaine) non seulement attestent d'une intrication entre discours littéraire et discours social – en particulier médical –, mais engagent aussi le poème dans une opération de travail sur les attentes, les formes et les notions. Le « délire », par exemple, érigé en titre comme pseudo-genre littéraire dans *Une saison en enfer*, déplace les frontières de la narration et de l'écriture, en refusant de rabattre le texte d'un côté ou de l'autre de l'alternative raison-folie, cherchant au contraire à ce que poème comme invention inouïe atteigne un point d'indistinction entre discours *sur* et discours *de* la folie. Comme instrument de questionnement, la posture de l'ironie déplace le problème de la « folie », faisant de cette dernière étiquette un outil de mise en crise des définitions et des formes.

---

<sup>1</sup> Nous avons déjà, dans l'introduction du présent travail, signalé deux différences essentielles entre la folie chez Rimbaud et la folie des romantiques : la première concerne l'atteinte du principe rationnel en tant que tel (et non plus seulement de la relation à la réalité positive, comme chez Nerval) ; la seconde, le fait que la folie devient une méthode, et se trouve par là intégrée au trajet lyrique lui-même. Voir plus haut, Introduction, III.A.

<sup>2</sup> Voir notamment la thèse de J. Cheminaud, *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université de Paris IV, 2012.

La folie n'est plus une conclusion et un congédiement, mais un point d'interrogation adressé au lecteur, le signe d'une mise à l'épreuve de ce dernier par l'œuvre lui-même et ce qu'elle propose. C'est dire que le poème est lui-même une « lecture » : lecture de ses lecteurs, travail à partir des lectures qui l'ont fait naître et travail sur toutes les lectures qu'il contient comme autant de réceptions possibles. Lisibilité et historicité, ainsi repensées, permettent de comprendre que les textes littéraires, en quelque sorte, lisent en nous. Ou, pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman, ce que nous voyons *nous regarde*<sup>1</sup>.

En effaçant la frontière entre discours sur la folie et discours de la folie, les textes interrogent les catégories de la normalité et de la pathologie, et font apparaître le poème comme une force de déplacement : ce dernier, écriture et lecture tout à la fois, défait les catégories instituées et en instaure de nouvelles. Ces brouillages et ces déplacements permettent aussi de jeter un éclairage nouveau sur cette réticence à faire œuvre qui traverse le discours poétique et métapoétique de Laforgue et Rimbaud. Laisant parler la folie sous les espèces du « délire » ou de la « divagation », le texte conserve en son sein une place pour une certaine « absence d'œuvre » (nous reprenons ici la formule foucauldienne) qui trouve son point de rayonnement dans les protestations de négativité laforguennes ou mallarméennes – semblant en cela anticiper Artaud et Blanchot –, ainsi que dans les formules rimbaldiennes sur la tension entre le « je » et le « on », la suspension infinie entre l'« œuvre » et la « chanson ».

À partir de cette tension entre deux visions de la « folie », l'une médicale et pathologique, l'autre fonctionnant comme mesure d'une épreuve et d'un déplacement du sens, il s'est agi alors de repenser la question de la folie en la recentrant sur le poème lui-même en tant qu'il bouleverse les coordonnées du monde où il surgit, déplace les frontières du lisible et de l'illisible. Le poème est

---

<sup>1</sup> G. Didi-Huberman propose une phénoménologie dialectique de l'image où l'image *nous regarde* (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992). Commentant par exemple la scène où Stephen regarde les vagues dans l'*Ulysse* de Joyce, le théoricien de l'art évoque ces moments où « l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue » (*ibid.*, p. 11) : « scission ouverte en nous par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons » (p. 21). Il s'agit de tenir ouverte cette scission – « le moment où s'ouvre l'autre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons » (p. 52 ; voir aussi pp. 185 et 192). G. Didi-Huberman s'appuie sur l'expression lexicalisée « cela me/nous regarde », et cite W. Benjamin : « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux » (« Sur quelques thèmes baudelairiens », cité in *ibid.*, p. 104). L'apport théorique décisif de la récente thèse de Diane Leblond (*Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains*, Paris, Université de Paris VII, 2016) a été de prouver la validité d'une application de ces théories à l'analyse littéraire – où les textes deviennent lecteurs de leurs lecteurs.

fou en tant qu'innommable : en tant qu'il invente sa propre lisibilité<sup>1</sup>. Le problème de la folie doit être reposé à partir de ces catégories, qui rencontrent celles de l'« inouï » – fondamentale pour Rimbaud – et de l'« originalité » – au cœur de la poétique *in progress* de Laforgue. Alors que l'étiquette de folie-pathologie refermait le texte, l'idée de folie-événement non seulement permet d'ouvrir le texte en lui rendant son « historicité » (au sens d'Henri Meschonnic<sup>2</sup>) mais plus encore fait voir que la question de la folie ne fait qu'un avec celle de l'art lui-même. Contrairement au « purement historien et faible » dénoncé par Meschonnic, l'« historicité » désigne non plus l'idée d'être un objet historique, ou d'être affecté par l'histoire – moins encore désigne-t-elle une réduction à l'histoire causale (historicisme<sup>3</sup>) –, mais suppose la capacité pour une œuvre d'inventer ses propres valeurs, de créer sa *propre* historicité, c'est-à-dire son propre rythme<sup>4</sup> :

L'historicité de l'énonciation est plus que la datation d'un langage. Elle porte au statut de texte le système de son fonctionnement. Externe en ce qu'elle est état de langue, état de poésie, de littérature, de culture ; interne par rapport à son propre cheminement, à son propre temps. Elle est l'énonciation qui est déjà ré-énonciation, lecture récursive et production de son propre rythme, de son inconnu qui nous est connu<sup>5</sup>.

En nous forçant à lire autrement, une œuvre d'art invente une lisibilité nouvelle. Serge Martin souligne ainsi que : « L'historicité n'est pas dans l'histoire de la poésie mais dans le fait que la poésie c'est ce qui transforme la poésie et par là même tout le langage, toute la société, l'ensemble des modes de signifier »<sup>6</sup>.

Que signifie alors notre notion, transformée, de « folie » ? Sans doute qu'en inventant sa propre « forme-sens » – pour reprendre un autre concept d'Henri Meschonnic<sup>7</sup> –, le poème produit une lisibilité tout d'abord illisible. Aussi serait-il trop facile pour nous de nous dresser du haut de

---

<sup>1</sup> Sur les rapports entre la folie et l'intempestif en art, voir G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, ch. « Manière et folie » et *La manière folle, op. cit.*, ch. « La société ne peut pas accepter » (pp. 19-43) ainsi que pp. 121 *sqq.* L'œuvre d'art paraît étrange à son temps alors même que c'est le temps de la société qui est en retard sur le *présent* – éthique et politique – qu'elle invente.

<sup>2</sup> Voir H. Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, préface de G. Dessons, Lagrasse, Verdier, 2012, en particulier les sept chapitres qui constituent la première partie de l'ouvrage : « La poétique pour l'historicité », proposant une théorie générale de l'articulation entre le langage, le rythme et l'histoire.

<sup>3</sup> Sur l'opposition entre historicisme et historicité, voir notamment H. Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, P. U. F., 1985, p. 144 et la troisième partie (« III ... et pour le langage ») de *Langage, histoire, une même théorie, op. cit.*, en particulier p. 529 : « L'historicisme est la réduction aux conditions de production du sens. Il ne voit les productions que comme des produits, pas comme une activité » ; c'est pourquoi « L'historicisme est le révolu du sens ».

<sup>4</sup> Voir *Langage, histoire, une même théorie, op. cit.*, p. 57 : « Le rythme, comme organisation du mouvement de la parole dans le langage, est la poétique de l'historicité ».

<sup>5</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique, IV. Écrire Hugo (I)*, Paris, Gallimard, 1977, p. 219.

<sup>6</sup> S. Martin, « L'historicité radicale du langage », site Fabula (<http://www.fabula.org/cr/278.php>), consulté le 21 fév. 2016, non paginé.

<sup>7</sup> Voir notamment *Pour la poétique, I. Essai*, Paris, Gallimard, 1970.

notre supériorité historique en nous moquant de toutes ces lectures de l'époque qui considéraient les *Complaintes* ou les *Illuminations* comme des textes fous. Car, en un sens – bien précis – ces lectures avaient vu juste. La poésie *est* illisible et folle. Mais c'est en ce que le poème invente ses propres lecteurs. Production de nouveaux modes de lire, d'articulations inconnues à l'intérieur de la langue, le poème se présente nécessairement comme un « monstre » (Derrida), c'est-à-dire comme « une folie » (Joyce).

Dès lors tout se renverse. La « folie » du texte n'a rien à voir avec l'état du corps ou de l'esprit de l'individu qui l'a produit. Elle n'est à mettre au compte d'aucune maladie. Elle n'est pas un *fait*, mais un *événement* – plus précisément, elle est l'événementialité même de l'œuvre. La folie désigne le poème dans son apparition, le « frayage » – pour reprendre une métaphore topographique du Freud neurologue – opéré par tout poème à travers un territoire non encore cartographié. C'est ainsi que l'exploration des rapports entre folie et poésie peut devenir une recherche sur la poésie en tant que telle, sur la poésie comme expérience radicale.

Ce déplacement conceptuel a permis d'envisager à nouveaux frais la place de la « folie » – non seulement en tant que thème mais aussi en tant que force et expérience – dans la poésie de Rimbaud et Laforgue. La folie vient altérer le sujet et le texte, dont elle provoque un tremblé. La poésie, de son côté, ne peut jamais être écriture « sur » la folie sans être simultanément en quelque façon écriture « de » la folie. Le second axe de ce travail a consisté dès lors en une étude de ce saisissement du texte poétique par la folie, et symétriquement de la manière dont les poèmes peuvent réfracter cette déflagration qu'est la folie. Que ce soit du côté du sujet – de ses métamorphoses et de ses altérations –, du côté de l'écriture comme telle – de son rapport au délire, au sens et au non-sens, voire à l'insensé –, ou enfin dans sa dimension plus directement politique encore, le problème de la folie a pu alors être envisagé comme un outil de recherche sur la définition de la poésie et de ses puissances.

Nous avons envisagé les rapports entre la folie et le sujet, au sein de la nouvelle conception de la poésie et du sujet lyrique posée par les deux grandes lettres de mai 1871 de Rimbaud. Le sujet écrivant se trouve embarqué dans une aventure de métamorphose, de travail et de torture dans laquelle la folie occupe une place centrale. Le lyrisme ne fait qu'un avec le « travail » consistant à « *se faire* voyant » : il ne s'agit pas d'un état mais d'un processus. C'est là la seconde différence notable avec le romantisme : la « voyance » des « mages romantiques » étudiés par Paul Bénichou est un *état* visionnaire, alors que le devenir-voyant de Rimbaud est un travail, il ne fait qu'un avec



le procès d'une torture de soi, de son propre corps, de sa propre perception. Contrairement à ce que voulaient les lectures ésotériques et mystériques<sup>1</sup> de Rimbaud naguère en vogue, on voit que la folie rimbaldienne n'est pas inspiration mais technique, méthode. C'est une « étude », à la manière de Michaux qui présentera ses textes mescaliniens comme la tentative patiente d'acquérir un certain « savoir ». Les chapitres 4 à 6 du présent travail concernent en fait tous les trois la poésie comme « étude » (pour reprendre le mot de « Délires, II. Alchimie du verbe »). Car si la « folie » prend différentes formes et masques – la drogue, le théâtre, le délire, la révolution, etc. – c'est toujours en réalité le même problème qui est posé par la poésie : comment échapper à l'identité ?

Si la poésie doit être « objective » en effet, autrement dit dépasser l'expression du soi vers une expressivité de l'objet et de la lettre – ainsi dans « Voyelles » –, elle passera par un devenir-objet du sujet lyrique : se saisissant dans un rapport d'extériorité (« on me pense », « j'assiste à l'éclosion de ma pensée » : R, 340 et 343), ce dernier apparaît dans une étrangeté à soi. La poésie dès lors, recentrée sur l'écriture et non plus sur le « moi » prétendu producteur du texte, devient une expérimentation qui traverse « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie » (R, 344). La poésie rencontre là une des formes les plus importantes de la « folie » (au sens, cette fois, clinique) du second XIX<sup>e</sup> siècle : l'aliénation de soi à soi. Le sujet y apparaît déplacé, altéré, multiplié voire pulvérisé. Les polypes et les « madrépores » de Laforgue sont une des figures de cette altération, où le moi contemple sa propre dissémination. Dans l'épistémè de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la folie est toujours aux portes de la raison, et le sujet constamment assiégé par cette expérience des limites. Selon la formule de Taine, « la folie est toujours à la porte de l'esprit, comme la maladie est toujours à la porte du corps »<sup>2</sup>. Le philosophe ajoute :

On peut comparer la sourde élaboration dont l'effet ordinaire est la conscience à la marche de cet esclave qui, après les jeux du cirque, traversait toute l'arène un œuf à la main, parmi les lions lassés et les tigres repus ; s'il arrivait, il recevait la liberté. Ainsi s'avance l'esprit à travers le pêle-mêle des délires monstrueux et des folies hurlantes<sup>3</sup>...

Rimbaud dit de son côté, de manière plus concise, que « la folie rôde » (R, 251) tout autour de nous. Une des fonctions de la poésie, chez nos deux poètes, est non seulement de saisir et de « fixer » un tel « vertige », mais de l'encourager, de l'orchestrer, d'en favoriser le développement. Le sujet lyrique traverse alors toutes les figures de la folie clinique, telle qu'elle est rapportée par les patients

---

<sup>1</sup> On pense au Rimbaud yogi d'A. Rolland de Renévill, au Rimbaud maître alchimiste de Jacques Gengoux, etc. : voir la bibliographie.

<sup>2</sup> H. Taine, *De l'intelligence* (1870), 6<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1892, t. II, p. 230.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 231.

et les aliénistes de l'époque – rêve continué, hallucination, dépersonnalisation, perte de conscience de soi ou de son corps, jusqu'au délire, jusqu'à la catatonie –, et fait entrer dans les poèmes de telles expériences comme matériau premier de cette *exploration* radicale que doit être la poésie. Dans la poésie de Laforgue, le sujet et son nom, « moi », subissent d'une altération fondamentale dont le texte enregistre les vicissitudes.

C'est dès lors le problème des rapports entre folie, méthode et poésie qui devient central. L'exploration de ces rapports permet de déconstruire ce qu'on pourrait appeler le *mythe de la folie*. Il s'agit moins en effet d'inspiration et de possession que de méthode et de technique. Rimbaud, en particulier, a posé de manière précise le problème de la poésie comme travail, ou « étude ». La poésie se fait « jeu » (« j'ai joué de bons tours à la folie » : R, 245) aux limites de la perte de soi, voire *s'identifie* avec ce « jeu », dont le texte est plutôt la trace. L'activité poétique correspond à l'orchestration d'une dépossession, ce qui fait à la fois sa valeur et sa fragilité. De cette dépossession la drogue n'est – contrairement à un mythe tenace – qu'une des facettes, certes la plus visible mais pas nécessairement la plus importante. L'image poétique, dont on a montré au premier chapitre les transformations, apparaît maintenant plus précisément comme le résultat d'un laboratoire de la folie, qui passe par des expérimentations corporelles et optiques faisant entrer en jeu tout un appareillage technique. Les visions provoquées, les images hypnagogiques, les dosages de toutes sortes concourent à la production de ce que nous avons appelé une poétique de l'hallucination et de l'« illumination », poétique que nous avons cherché à replacer non seulement dans l'histoire de la pensée médicale de l'hallucination au XIX<sup>e</sup> siècle, mais également dans l'histoire de la pensée du rêve depuis l'Antiquité jusqu'aux années 1880 (nature des images, enchaînement, métamorphoses, discontinuités) ainsi que dans l'histoire de l'optique du XIX<sup>e</sup> siècle (pré-cinéma, transformation des images nocturnes par l'électricité, spectacles forains<sup>1</sup>). Dans cette folie « méthodique », le théâtre sous toutes ses formes occupe une place cruciale, plus importante que celle de la drogue. Cette dimension théâtrale permet de comprendre le procès poétique comme ligne de crête : la différence entre « faire le fou » et « devenir fou » étant ténue, le sujet lyrique –

---

<sup>1</sup> La thèse d'A. Israel-Pelletier, *Vision and Visuality (Rimbaud's Impressionist Poetics)*, à la suite de quelques articles de J.-L. Steinmetz (« Rimbaud diapo », « La lanterne magique d'Arthur Rimbaud », le commentaire des « Veillées » dans *La poésie et ses raisons*, etc. : voir bibliographie) a posé de manière remarquable les problèmes de l'*optique rimbaldienne*, et ouvert par là, nous semble-t-il, un champ dont nous n'avons prétendu explorer qu'un aspect, parmi d'autres possibles – celui qui rattache la question de la perception à l'histoire de la folie et des hallucinations. Nous avons voulu étudier ces questions dans leur rapport avec l'évolution matérielle des dispositifs de vision (raison pour laquelle nous nous sommes souvent référés aux travaux essentiels de M. Milner, J. Crary, L. Mannoni, D. Pesenti-Compagnoni, P. Tortonese, etc., et plus récemment de D. Leblond : voir ch. 4 et notre bibliographie).

chez Laforgue comme chez Rimbaud – semble souvent se prendre aux pièges baroques et hamlétiens de la folie artificielle. Dans cette hésitation proprement vertigineuse, le poète est toujours susceptible de sombrer ou dans le gouffre d'une folie sans remède, ou dans cette parodie de lui-même qu'est la figure boursouflée de l'artiste possédé, figure volontiers adoptée par nos deux auteurs – pour mieux la déconstruire par excès. Si la folie est méthode, elle est aussi danger ; en ce sens on a proposé de la penser comme *pharmakôn*, dans le sens que les Grecs ont donné à ce concept et que Derrida a développé dans sa lecture du *Phèdre* de Platon : le *pharmakôn* est l'artifice ou l'artificiel comme tel ; comme « supplément », il est aussi bien poison que remède.

L'énoncé « je est un autre », qui résume la dimension d'altération-aliénation de la folie, invite à poser le problème de la folie dans son rapport à la langue elle-même, Rimbaud récrivant avec cette formule le « Je suis, j'existe » des *Méditations métaphysiques* de Descartes en y introduisant un déplacement profond qui prend en compte l'écharde du langage au cœur du sujet. Si la langue, sous l'espèce du signifiant, est structurante pour le sujet, elle lui apporte aussi la possibilité de la folie, dans la mesure où le *je*, « ancré » dans le symbolique, peut aussi s'en trouver désamarré dans l'expérience de la psychose – ou de la poésie. Si ces deux dernières sont apparentées, ce n'est donc pas pour les raisons qu'alléguaient les contemporains de Laforgue et Rimbaud, mais parce que folie et écriture « touchent » (c'est le mot dont use Mallarmé dans « La Musique et les Lettres ») toutes deux à la racine de la langue en tant que fondement du monde et fondement de la loi. Écrire, délirer : c'est toujours *attenter* à la langue. La folie apparaît alors sous l'espèce du « délire », autrement dit dans sa nature strictement langagière : le délire est une perturbation des mots, des phrases, du « texte » au sens des linguistes. Notre corpus en offre de multiples figures, depuis les errances du « Bateau ivre » dans le « Poème / De la mer » jusqu'aux pseudo-transcriptions de délires cliniques qui émaillent la poésie et la prose (théâtrale et narrative) de Laforgue. Une des catégories centrales est ici celle de monologue. Mode principal de la parole du fou, le monologue est une parole à la dérive, marquée par la discontinuité et par une rupture des liens avec tout interlocuteur. Cette enflure théâtrale de la parole rapproche le comédien de café-concert des hystériques de la Salpêtrière, deux modèles qui informent la poétique de nos deux poètes. Dans *Folie et déraison*, Foucault parlait à propos de notre culture – depuis Descartes et plus encore depuis Pinel – de « monologue de la raison sur la folie »<sup>1</sup>, la catégorie de monologue étant

---

<sup>1</sup> « La constitution de la folie comme maladie mentale, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dresse le constat d'un dialogue rompu, donne la séparation comme déjà acquise, et enfonce dans l'oubli tous ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se faisait l'échange de la folie et de la raison. Le langage de la psychiatrie, qui est

ainsi au cœur de l'écriture *sur* la folie ; or, avec les monologues de Rimbaud et de Laforgue, on aurait au contraire une tentative d'écrire un monologue *de* la folie. Le sens de la catégorie de monologue s'en trouve renversé.

Rendu à ce qu'on pourrait appeler sa folie constitutive, le langage est dès lors remis à son *extériorité* : délire, donc, qui n'a plus rien de psychologique, renvoyant au contraire à la nature même du discours, dans son « hétérogénéité constitutive » – pour reprendre l'expression de Jacqueline Authier-Revuz<sup>1</sup>. Alors que le discours scientifique, par exemple, se caractérise par le refus de prendre en compte l'hétérogénéité dans les mots, des textes comme le *Coup de dés* de Mallarmé ou *Le Concile féérique* de Laforgue travaillent tout à l'inverse à un abandon au « hasard », à la nature matérielle et extérieure – autonome – du langage. Pour reprendre une phrase célèbre de Mallarmé, le poème laisse « l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ». Poésie et folie ont ainsi en commun cette langue qui, pour reprendre une formule lacanienne, « parle toute seule » :

Comment ne pas voir dans la phénoménologie de la psychose que tout (...) tient à un certain rapport du sujet à ce langage tout d'un coup promu en premier plan de la scène, qui parle tout seul, à voix haute, dans son bruit et sa fureur, comme aussi dans sa neutralité ? Si le névrosé habite le langage, le psychotique est habité par le langage<sup>2</sup>.

Par une sorte d'écrasement de toute *perspective* (« au premier plan »), la folie fait apparaître à la fois la « fureur » shakespearienne d'un déchaînement sans cause et sans terme – c'est le sens de la reprise par Lacan de la formule faulknerienne de *Macbeth* – et le lieu blanc (« neutralité ») du langage, qui prend chez Laforgue ou Charles Cros la forme du mur « nu », blanchi à la chaux. Rimbaud et Laforgue ne sont pas du tout « psychotiques », mais la pratique poétique du langage, dans cette modernité que ces deux poètes inaugurent – aux côtés de Mallarmé et de Flaubert – *rejoint* la folie en tant que cette dernière est inscrite au cœur du langage lui-même, ou plus précisément au cœur de son rapport au sujet qui parle, qui est parlé, fêlé par le langage. La parole,

---

monologue de la raison sur la folie, n'a pu s'établir que sur un tel silence » : première préface de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, repris in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 4 (pp. 187-195), p. 188.

<sup>1</sup> Voir tout particulièrement J. Authier, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive. Éléments pour une approche de l'autre dans le discours », in *D. R. L. A. V.*, n° 26, 1982, pp. 91-151. Sur les rapports strictement linguistiques entre folie et poésie, voir la fin de cet article (pp. 147 *sqq.*), en particulier p. 148.

<sup>2</sup> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre III : *Les psychoses* (1955-1956), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1981, p. 284. Sur cette idée que le psychotique « est parlé » (pour reprendre une expression de Sartre à propos de Flaubert), voir L. Irigaray, « Négation et transformation négative chez les schizophrènes », in *Langages*, n° 5, mars 1967, pp. 84-98 et « Le schizophrène et la question du signe », in *Recherches*, n° 16, 1974, pp. 31-42 ; voir aussi S. Consoli, « Association verbale et schizophrénie », in *L'évolution psychiatrique*, t. XIII, fasc. 1, janv.-mars 1978, pp. 263-296.

c'est toujours « de l'extérieur dans le sujet »<sup>1</sup>, mais une extériorité constitutive de ce sujet – et la langue contient la latence de la folie comme éclatement, lorsque cède la suture de l'imaginaire. Pour citer à nouveau Jacqueline Authier-Revuz, « le paradoxe du terme “hétérogénéité constitutive” dit que ce dont le sujet, le discours, est fait, menace à tout moment *de le défaire* »<sup>2</sup>. Toute la poésie de Laforgue parle de cette suture et de sa fragilité – tel ce « ciel » dont un fragment poétique de Laforgue dit qu'un nuage le « couture *d'une pauvre reprise* » (L, I, 639). Ce nouveau mode d'existence de la langue, sans suture imaginaire, parole blanche et lisse s'agrégeant *partes extra partes* sur le mode du collage, on peut l'appeler « ironie »<sup>3</sup>. On pourrait aussi bien l'appeler folie. Il s'agit de la folie de la langue en tant que cette dernière défait le sujet, et la folie de la poésie lorsqu'elle rejoint cet état-là du langage. Ironie deviendrait ainsi un quasi-synonyme de folie : la première, en tant que scission de l'énonciation opérant une bifurcation dans la voix entre énonciateur et locuteur<sup>4</sup>, rejoint la seconde comme abandon à l'hétérogénéité constitutive des discours. Ironie et folie se rencontrent en ce point extrême où la polyphonie provoque un éclatement de l'énonciation.

L'exploration de la poétique de la folie, au sens d'une écriture du *délire* – dans le sens restreint que nous avons défini – conduit à mettre en valeur une troisième différence saillante entre les enjeux romantiques de la folie poétique et ceux qui se font jour chez Laforgue, Rimbaud et certains de leurs contemporains. De même que la folie n'est plus transcendante mais réinscrite à l'intérieur du corps physiologique du scripteur – ainsi qu'on l'a vu au chapitre 2 –, de même le rapport de la folie au texte devient un rapport lui-même immanent : la folie n'est plus inspiration, mais appartient à la combinaison même des mots et des phrases. La folie poétique s'est en quelque sorte textualisée. Dans son livre sur les rapports entre magie et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle, Yves Vadé note que la magie, dans le dernier tiers du siècle, n'est plus une propriété de l'écrivain mais bien du texte en tant que tel, dans sa matérialité, comme organisation de signes. On pourrait dire rigoureusement la même chose de la question de la folie en poésie :

Lorsqu'elle utilisait les images de l'enchanteur, du nécromant, du *vates* ou du mage, l'époque romantique exaltait des individus. L'inspiration poétique, la

<sup>1</sup> J. Authier, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, XIX<sup>e</sup> année, n° 73, 1984 (pp. 98-111), p. 99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 107, nous soulignons.

<sup>3</sup> Voir J.-P. Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997. Sur le rapport entre ironie et collage en poésie, voir aussi M. Trabelsi, « Ironie et pensée fragmentaire : *Papiers collés* de Georges Perros comme exemple », dans M. Trabelsi (éd.), *L'ironie aujourd'hui. Lectures d'un discours oblique*, colloque de Sfax, Clermont Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2006, pp. 181-194.

<sup>4</sup> Voir l'étude d'O. Ducrot citée dans notre ch. 2 : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le dire et le dit*, ch. 8, Paris, Minuit, 1984, pp. 171-233 (en particulier les pp. 203-213).

maîtrise du langage, « le secret des mots puissants » (comme disait Ducis à propos de Chateaubriand), et plus largement le pouvoir d'incarner par des œuvres un moment de l'Esprit, étaient perçus à travers les aventures, les drames et les dons d'individualités généralement éclatantes (ou rendues telles par la littérature elle-même : ainsi Vigny magnifie-t-il Chatterton). La génération qui se manifeste à partir des années 1860-1870, franchissant une nouvelle étape dans l'exploration des pouvoirs du langage, est conduite à poser au premier plan de sa réflexion non plus tant le poète que *la poésie elle-même*<sup>1</sup>.

Cette césure dans l'histoire des relations entre texte poétique et folie passe, ici encore, par Baudelaire<sup>2</sup>, en particulier par sa double déconstruction du lyrisme du moi (en particulier dans l'« Alchimie de la douleur » des *Fleurs du Mal*, puis dans les poèmes en prose) et du lyrisme de l'enthousiasme. Ce dernier est en particulier mis à mal à travers la lecture baudelairienne d'Edgar Poe<sup>3</sup>, dans laquelle la question poétique est reversée entièrement – sans reste – sur la matérialité du mot, du vers, du phonème. La « sorcellerie évocatoire » que doivent être « la langue et (...) l'écriture », selon un fragment des *Fusées*<sup>4</sup>, n'entretient plus de trouble rapport à une transcendance, ou même à une quelconque extériorité, mais surgit de l'agencement des lettres elles-mêmes. La folie, dès lors interne au « jeu » (Mallarmé) des signes, rompt toute attache avec la folie romantique de l'enthousiasme<sup>5</sup> (présence de la divinité à l'intérieur du sujet ou de la voix, selon le schéma du *Phèdre* et de l'*Ion*), pour devenir une propriété du poème en tant que transformation de la langue. L'intrication de l'hallucination et de la méthode – et, au-delà, ce que Julia Kristeva appelle « maintien », simultanément « du “délire” et du “logique” »<sup>6</sup> –, mais plus encore l'inhérence de la folie à un travail sur les formes syntaxiques et textuelles, la nature d'abord poétique (au sens de l'organisation du texte) du délire, attestent d'un changement de paradigme, d'une véritable brisure dans l'histoire des rapports entre folie et littérature<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Y. Vadé, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 341, nous soulignons.

<sup>2</sup> Sur cette dimension de la poétique baudelairienne et son importance pour Rimbaud, voir S. Murphy, *Lectures des Poésies et de Une saison en enfer*, Rennes, P. U. R., 2009, p. 21.

<sup>3</sup> Sur l'influence de Poe à cet égard, voir notamment H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 67.

<sup>4</sup> C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1975), p. 658.

<sup>5</sup> Voir à ce propos J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 80 : « Ni législation divine intransgressable et culpabilisante, ni déraison “romantique”, folie pure, automatisme surréaliste, pluralisme païen. Mais contradiction hétérogène entre deux inconciliables, séparés, mais non isolables du *procès* où ils assument des fonctions asymétriques (...) ».

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> Sur cette brisure, voir à nouveau J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*, même page : la transformation opérée par Lautréamont et Mallarmé « inaugure une nouvelle période de ce qu'on a pu appeler la littérature : la fin de la poésie-délire, contemporaine de son envers solidaire qui est la littérature comme tentative de soumission à l'ordre logique. (...) Faire de la littérature une épreuve du sujet dans le *procès* de la signifiante

C'est d'abord dans ce travail sur la langue que la poésie et la folie apparaissent comme fondamentalement politiques. Car la langue est la première et la plus prégnante forme que prend la loi. Laforgue, par exemple, animé d'une immense rage contre le Symbolique, s'attache de manière acharnée à malmener la langue, à la défigurer. Ses mots-valises l'attestent, qui maltraitent la langue pour lui faire dire un certain innommable ayant trait au démembrement, à la défiguration et à l'abject : « Nous t'écartèlerons de hontes sanguelles » (L, I, 553). Comme Hamlet disait que le temps était « hors de ses gonds » (*out of joint*), la langue des *Complaintes* et des *Fleurs de bonne volonté* sort de son sillon, dé-lire, d'une manière qui n'est pas éloignée de la définition célinienne de l'écriture, « consist[ant] à prendre les phrases (...) en les sortant de leurs gonds »<sup>1</sup>. La poésie de Laforgue touche à la psychose dans ce travail de la langue aux bords de l'abjection. Le jeune poète écrivit un jour à son amie Sabine Mültzer qu'il voulait dans sa poésie « analyser [sa] petite névrose » (lettre de mars 1882, L, I, 763). Certes le mot de *névrose* est d'époque, et il faut se garder de l'interpréter dans le sens qu'il a pris pour nous depuis la psychanalyse : il reste que cela pourrait nous sembler à nous, aujourd'hui, le Laforgue le moins intéressant. Pourtant, la névrose laforguienne est un opérateur de destruction et de réinvention de la poésie. En ce sens, on a mis en avant dans ce travail un Laforgue faisant face à cette *psychose* rencontrée en creusant la langue. « Petite névrose » fait songer aux « chagrins domestiques » (« Complainte d'une convalescence en mai », vers 30 : L, I, 616), dont Jacques Rivière par exemple devait reprocher à Laforgue, dans une lettre à Alain-Fournier, de faire trop grand cas<sup>2</sup>. Mais en même temps ces querelles et pleurnicheries conduisent, par exemple dans un poème comme la « Complainte des formalités nuptiales », à une exploration de la nature sauvage du langage et de son lien avec la folie.

Il devient ainsi possible de penser une véritable politique de la folie dans la poésie. Cette politique passe par un « devenir-mineur » (Deleuze) du sujet lyrique, qui le déporte vers les figures de la marge, en particulier les jeunes filles hystériques. Chez Rimbaud, le poème se fait souvent

---

impliquait surtout, pour les deux écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un refus de la poésie comme fuite folle, et un combat contre la poésie comme fétichisme (jeu de langage, hypostase de l'œuvre, acception de la rhétorique incontournable) ». Voir également *ibid.*, pp. 197 *sqq.* à propos d'*Igitur* de Mallarmé : inséparabilité de la logique et du délire ; p. 253, la « Prose (pour des Esseintes) » est analysée comme ligne de crête entre la dialectique et la folie ; voir enfin pp. 250-251 au sujet du *Coup de dés* : la folie textuelle mise en jeu et en scène, la syntaxe servant de « garantie » (comme dit Mallarmé), c'est-à-dire de garde-fou – J. Kristeva dit : « surcroît de symbolicité ».

<sup>1</sup> L.-F. Céline, *Louis-Ferdinand Céline vous parle* (1957), repris in *Le style contre les idées*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 67.

<sup>2</sup> « Je lui reproche de réduire perpétuellement toute l'histoire, toute la littérature et toute la fantaisie à sa vision, cette idée fixe. Car enfin, le malentendu entre les sexes c'est très joli mais c'est connu et peu intéressant. Il y a tant, tant d'autres choses » (Alain-Fournier et J. Rivière, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1948, t. I, p. 232). Plus tard dans un texte consacré à son ami défunt, Rivière notait de Laforgue : « il m'agaçait ; je le trouvais pleurard... » (« Alain-Fournier », rééd. en postface du *Grand Meaulnes*, Paris, Gallimard, 2009).

« transe identificatoire » (A.-E. Berger) : transe qui précisément le porte au-delà des « identités ». Chez Laforgue les identités sont plutôt surjouées, et par là exposées dans leur facticité et leur artifice. Une telle mascarade du genre mène aux confins de la folie, au sens où dans une société à « hétérosexualité obligatoire » – pour reprendre l’expression controversée de Adrienne Rich –, l’hétérosexualité est littéralement *identifiée* au « Sens » : s’écarter du modèle genré binaire signifie par conséquent s’aventurer aux lisières de l’*in-sensé*. Comme l’explique J. Butler à propos de la « matrice hétérosexuelle » (M. Wittig), l’hétérosexualité s’est en effet constituée comme « grille d’intelligibilité culturelle qui naturalise les corps, les genres et les désirs (...) »<sup>1</sup>, « modèle discursif et épistémique hégémonique d’intelligibilité », de sorte que « l’existence d’un sexe stable [y] est présumée nécessaire à ce que les corps fassent corps *et aient un sens*, un sexe stable traduisible en genre stable »<sup>2</sup>. Si la binarité des corps et des identités est la condition gnoséologique et même ontologique *du Sens* en général, travailler à s’en écarter, tenter de la mettre en échec, ou même y introduire du jeu, signifie la possibilité de tomber dans la folie, ou du moins d’être accusé d’y tomber. Aussi y a-t-il toujours un danger à voir la « matrice hétérosexuelle » pour ce qu’elle est, une mascarade, et à vouloir surjouer cette mascarade<sup>3</sup> pour la déconstruire, ou bien vouloir occuper toutes les places à la fois – « Soyons lui, elle et l’Autre ! » –, en introduisant ainsi un grain de sable dans les rouages de l’appareil. Le sujet laforguien, qu’il s’agisse des institutions politiques, des usages sociaux, des pratiques du corps ou encore des contraintes de la sexualité, n’est jamais dupe – or, selon le jeu de mot déjà cité de Lacan (les « non-dupes errent », les Noms du Père), les non-dupes risquent toujours *d’errer*. Des *Complaintes aux Derniers vers*, la poésie de Laforgue présente le journal diffracté de cette dérive aux marges du symbolique et de la loi. Une des fonctions de la poésie est ainsi de jeter le discrédit sur le genre. Discréditer : il s’agit de rendre le genre littéralement in-croyable, comme J. Butler écrit que « les genres ne peuvent être ni vrai ni faux, ni réalités ni simples apparences, ni des originaux ni des imitations. Dans la mesure où l’on porte de manière crédible ces attributs de genre, on peut les rendre vraiment et absolument incroyables »<sup>4</sup>. Qu’est-ce que discréditer ? Littéralement, c’est faire perdre le crédit : Mallarmé a médité ces questions<sup>5</sup>, à propos de l’économie et de la notion de fiduciaire. *Fides, credere*, c’est toujours de

<sup>1</sup> J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1990 et 2000, note p. 194 ; trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 66 n. 6, nous soulignons.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> C’est tout le jeu du *drag*, étudié par J. Butler dans les chapitres cités plus haut, ainsi que par A.-E. Berger dans *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 180, trad. p. 266.

<sup>5</sup> Voir en particulier, dans les *Divagations*, les textes « Or » et « Magie ».



cette même métaphore morte de la croyance que l'étymologie porte trace. La poésie, travail de creusement de la langue, est en tant que telle politique dans la mesure où elle met à distance l'adhésion aux signes, la foi en la fiction – elle opère une gigantesque opération de *suspension*. En tant que déconstruction – les poètes, « que dérobent-ils, *toujours jettent-ils ainsi du discrédit*, moins qu'une bombe, sur ce que de mieux, indisputablement et à grands frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses »<sup>1</sup> –, elle s'apparente au geste anarchiste.

Cette suspension de la croyance dans toutes les formes d'« institutions » bascule souvent dans une véritable rage contre ces dernières. Aussi la politique de la folie passe-t-elle parfois de la déconstruction à la destruction : elle se fait table rase, reconduction à zéro. La poésie s'apparente alors à la fureur primitiviste, à une lutte pied à pied contre la culture, contre tous les sédiments de civilisation – ces « millions de squelettes » dont Rimbaud parle à Demeny (R, 343). Dans un geste proche de celui des primitivismes du XX<sup>e</sup> siècle, une telle poésie instaure un nouveau rapport, négatif, de l'art à la civilisation. L'art serait le contraire de la culture : le geste même d'un Zola est toujours déjà désavoué, car l'art est non seulement étranger au « progrès » mais il en est même la récusation. Et si la création est certes un travail, ce sera, du moins, un travail de sape, un patient effort de dissolution – effort de longue haleine, jamais achevé : Dubuffet note qu'il « ne peut s'opérer que lentement », Michaux que « toute une vie n'[y] suffit pas ». Rimbaud en souligne également la difficulté : « Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine » (R, 344). Comme dans la « démence » de Nietzsche, le « désapprendre » de Michaux, la « déculture » de Laforgue, la poésie fonctionne comme un travail de retranchement, d'oubli actif, d'attaque de la culture, dans tous les cas de *mise à nu* : c'est pourquoi Rimbaud s'inscrit, selon Ponge, dans la lignée de ceux qui « désaffublent », littéralement, la poésie.

Par rapport à [Malherbe], Verlaine, Mallarmé, Valéry, Claudel sont affublés ;  
Apollinaire aussi.  
Mais Rimbaud ne l'est guère. Il se débarrasse aussi tôt de ses falbalas, avec  
colère<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2003), p. 72, nous soulignons.

<sup>2</sup> F. Ponge, *Pour un Malherbe* (1965), in *Œuvres complètes*, éd. B. Beugnot et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (2002), p. 45. Ponge écrit plus loin (p. 75) : « Peuvent encore aimer Malherbe ceux qui sont à ce point blasés de la littérature et des beaux-arts en général, qu'ils n'aiment plus que "les peintures idiotes". Supposons ainsi que nous en soyons au point où est parvenu Rimbaud quand il écrit : j'aimais les peintures idiotes... Il est bien certain que nous ne pourrions plus aimer les "grandes" œuvres, les "grandes" peintures que dans la mesure où elles comportent de surcroît les qualités des peintures idiotes, dans la mesure où elles nous permettent de les aimer comme peintures idiotes ». (Voir aussi pp. 65-66 à propos de Lautréamont.)

L'art ne serait donc pas affaire d'évolution, mais d'*involution créatrice*, selon l'expression de Deleuze<sup>1</sup>. Le problème de la *valeur* en art s'en est trouvé, on l'a vu, complètement transformé. Ce que Max Nordau reprochait à Verlaine comme une tare – « L'impressionnisme poétique est un exemple de cet atavisme que nous avons relevé comme le trait le plus particulier de la vie intellectuelle des dégénérés. Il ramène le penser humain à *ses débuts zoologiques*, et l'activité artistique, de sa haute différenciation actuelle, à cet *état embryonnaire* dans lequel tous les arts, qui plus tard devaient diverger, étaient encore confondus pêle-mêle, *non développés* »<sup>2</sup> – devient ainsi tout à l'inverse une valeur, selon une inversion axiologique étudiée au chapitre 2, et que l'on a comprise dans le dernier chapitre comme la promotion d'une *reconduction* à l'essentiel. Mallarmé, de son côté, décrivait l'activité du poète comme un retour à la « lettre » au sens à la fois de signe chiffré et de signe typographique<sup>3</sup>. De même, lorsque Jules Lemaître disait de Verlaine qu'il écrivait « comme un élève des écoles professionnelles, un officier de santé ou un pharmacien de deuxième classe », il n'apercevait ni « l'immense et raisonné » travail de « dérèglement » impliqué par une telle écriture, ni la force révolutionnaire de ce projet : parvenir à écrire *comme si* on ne savait pas écrire. Les avant-gardes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle sauront s'approprier ce geste-là : l'exposition des Arts incohérents devait justement être présentée par ses organisateurs (en l'occurrence Jules Lévy) comme ensemble d'œuvres « exécutées par des gens qui ne savent pas dessiner »<sup>4</sup>.

Par là, c'est aussi un nouveau rapport de l'art à l'intelligence qui se trouve posé : comme l'Elstir de la *Recherche du temps perdu*, qui tentera de se soigner de sa propre intelligence, Laforgue et Rimbaud conçoivent la pratique poétique comme *résistance* à l'intelligence. « Suis-je bête ! » (« Mauvais sang », R, 249). En ce sens, ils annoncent non seulement Tzara et Klee, mais Michaux, Cage, ou encore Joseph Beuys, qui écrivait :

La prétendue intelligence que les gens s'enfoncent dans la tête comme un couteau ne donne qu'une image superficielle, et cette intelligence-là doit être détruite. L'idiotie doit être partagée, car en elle existent toutes les autres forces,

---

<sup>1</sup> Sur cette notion, qui détourne le concept d'« évolution créatrice » de Bergson, voir G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, Paris, Minuit, 1980, en particulier « 6. 28 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes ? » (pp. 185-204) et « 10. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » (pp. 284-380).

<sup>2</sup> M. Nordau, *Dégénérescence*, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1894, rééd. Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, livre IV, « Le réalisme », ch. « Zola et son école », p. 531, nous soulignons dans tous les cas.

<sup>3</sup> Voir en particulier S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 66.

<sup>4</sup> Cité par C. Taunay dans son article « Les Incohérents », in G. Gengembre, Y. Leclercq et F. Naugrette, *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, P. U. de Rouen et du Havre, 2012 (pp. 213-224), p. 213.

comme une volonté sauvage, un sentiment vital devenu fou, et peut-être une tout autre connaissance<sup>1</sup>.

La folie comme bougé du texte peut ainsi rejoindre l'idiotie comme tremblement d'un poème qui ânonne et balbutie dans la langue, ce que Laforgue, dans ses notes sur Mallarmé, appelle « le principe en poésie du bégaiement, de l'en allé » (L, III, 195).

L'idiotie en tant que résistance à la société s'apparente aussi à une forme de déplacement (M. Douglas) et de marginalité qui menacent l'ordre symbolique et l'ordre social. Lorsque Jules Lemaître écrit de Verlaine qu'il « n'est pas classé », n'a pas de place dans la société et que « son cas est rare et singulier »<sup>2</sup>, il rapproche ainsi la question de la *singularité* de celle du danger : quelle place faire, en effet, à cela, celui, celle, qui n'est « pas classé », ni classable ?<sup>3</sup> Le critique pose ainsi très nettement le problème du sujet anomal, tout en l'indexant immédiatement du côté de l'« incatégorisable » en tant que « danger », pour reprendre deux concepts de Mary Douglas dans *Purity and Danger*<sup>4</sup>. Ce danger permet de penser une politique paradoxale de l'idiot.

La figure de l'idiot est elle instable, pouvant passer d'une destruction à l'autre : l'une lente et corrosive – celle qui appartient en propre propre à l'idiot –, l'autre brutale et totale – celle du furieux et de ses diverses facettes, du criminel à l'anarchiste. La figure du mélancolique est ici centrale, car le mélancolique est lui aussi susceptible de passer d'un type à l'autre : du ressassement cruel de la destruction grise et lente au rêve noir d'une abolition universelle instantanée. Il oscille entre le méticuleux et méchant travail de sape de la taupe et la soudaine destruction cosmique de l'ange exterminateur<sup>5</sup>. L'Époux infernal, qui « veut devenir bien fou de rage » est une sorte d'ange

---

<sup>1</sup> J. Beuys, in J. Beuys, E. Cucchi, A. Kiefer et J. Kounellis, *Ein Gespräch*, éd. J. Burckhardt, trad. O. Mannoni : *Bâtissons une cathédrale*, Paris, L'Arche, 1988.

<sup>2</sup> J. Lemaître, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Quatrième série*, Paris, Lecène et Oudin, 1889, p. 77.

<sup>3</sup> Sur la singularité et son statut, voir R. Wintermeyer et M. Kaufmann, *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, en particulier l'Introduction. Cette question de la singularité en art est également posée, mais d'un point de vue sociologique cette fois, par N. Heinich dans son livre sur Van Gogh (*La gloire de Van Gogh*, Paris, Minuit, 1991), et dans un article plus récent, qui parle de « statut ambivalent accordé à la singularité, entre stigmatisation et valorisation » (N. Heinich, « Le musée des musées. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 13, Paris, 2005, p. 210).

<sup>4</sup> Trad. A. Guérin : *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992.

<sup>5</sup> Il faut donc distinguer deux aspects de la destruction mélancolique. D'un côté la destruction totale, universelle, grandiloquente, mais de l'autre en même temps la destruction minutieuse, patiente, méchante, rongeuse, voire passive, presque inerte. Jacques Hassoun insiste sur ces deux versants, et parle à propos du mélancolique d'un retournement de la cruauté du monde : « Le mélancolique vit l'extrême cruauté que le monde exerce à son endroit comme l'expression d'une logique qui lui est radicalement étrangère, à laquelle il répond par une autre logique : celle, énigmatique, de sa cruauté inerte. La férocité constitue un étrange mélange de rejet, d'inquiétude et de fascination éprouvés à l'endroit de l'autre, lequel ne peut alors que se laisser capter par cette force d'inertie qui se suffit d'un rien, qui tente même de rencontrer ce rien soulageant pour ouvrir une brèche dans le trop-plein d'une

noir, destructeur, un anti-ange gardien, figure de la destruction et de la mort. Mais il est *aussi* un « idiot ». En attendant le « très méchant fou » que « Vies » (*Illuminations*) appellera de ses vœux, l'amant de la Vierge folle est apparenté à un « méchant idiot » par sa compagne (« Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte [...] Tu me feras mourir » : R, 262), incarne parfaitement, de la sorte, l'ambiguïté de la figure de l'idiot, passant comme le mélancolique, en l'espace d'un instant, de la corrosion lente à l'éclair de la bombe. Le personnage rimbaldien de Moravagine chez Cendrars, qui associe fureur, rage, destruction universelle et rire de l'idiot (la deuxième partie du roman, « stage en enfer » selon l'expression du personnage s'intitule « Vie de Moravagine, idiot »), incarne bien cette tension. Comme le sujet du Prologue et comme l'anarchiste de Cendrars, l'Époux infernal était déjà lui aussi affligé de « l'affreux rire de l'idiot », lui qui « riait affreusement, longtemps » (R, 262) : il s'agit là d'un rire noir, rire méchant, littéralement *sarcastique* (c'est-à-dire qui pénètre à l'intérieur de la chair : *sarx*) et terrifiant, comme celui de certains patients, décrits dans la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*<sup>1</sup>, qui glaçait le sang des médecins.

Dans les deux cas – agressivité sourde et jouissance de l'anéantissement lent d'un côté, éclat subit de l'annihilation de l'autre –, on voit que la poésie s'apparente à un certain effondrement. Fureur et idiotie se rejoignent dans leur valeur d'effacement, de destruction, de table rase : toutes deux, en effet, *effacent* – d'abord les images, puis le monde lui-même (« c'est cette époque-ci qui a sombré » : « Génie », R, 316). Si « un bleu et un vert très foncés envahissent l'image », dans « Nocturne vulgaire » (R, 307), c'est aussi le prélude d'une destruction universelle (Jean-Pierre Richard remarquait que lorsque « les couleurs s'intensifient, s'obscurcissent », elles annoncent aussi « le déchaînement d'une violence multiforme : orages, Sodomes, Solymes, bêtes féroces, armées) »<sup>2</sup>).

À partir de cette négativité, pourtant, folie et poésie ouvrent en même temps différentes lignes de fuite. Du côté de la « folie qu'on enferme », la négativité n'empêche pas de penser une

---

complétude dérisoire » (*La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995, p. 98). Cette « cruauté inerte » – férocité passive, inversée, négative – est celle du Bartleby de Melville, dont on a vu qu'il tenait à la fois de l'idiot et du mélancolique.

<sup>1</sup> Voir notamment ces remarques d'un collaborateur de Charcot, le Dr D. Michailowski : « Clay Shaw a fort bien observé et étudié ces convulsions faciales : “Les mouvements de la face, dit-il, sont vraiment extraordinaires et donnent naissance à des expressions variées, *les plus fréquentes étant celles d'un large rire, dû [à des] spasmes...*” (...) Les grimaces [deviennent] *effroyables* » (« Étude clinique sur l'athétose double », in *Nouvelle iconographie photographique de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*, t. V, Paris, 1892, pp. 59 et 68, nous soulignons).

<sup>2</sup> J.-P. Richard, « Rimbaud et la poésie du devenir », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 237.

politique : la poésie a partie liée avec l'idée d'une révolution qui fût irréductible à la prise de pouvoir mais reconfigure jusqu'aux corps et aux identités qui les traversent, mettant ainsi *toutes* les formes à l'épreuve des forces, des désirs et des fantasmes. Et du côté de l'idiotie, ou plutôt de l'idiot, la négativité n'empêche pas la possibilité d'une *éthique*<sup>1</sup> : la « douceur des idiots » (« Les poètes de sept ans ») indique l'horizon d'un nouveau rapport au réel, entre images et non-images, perceptions et textures, dans le guet de l'être et le mutisme des matières.

La littérature occidentale, depuis le Moyen Âge, comporte un grand nombre de « fous ». Foucault le rappelait, en méditant sur la déraison comme irruption de la vérité : « Dans les farces et les soties, le personnage du Fou, du Niais ou du Sot (...) prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité »<sup>2</sup>. Chez Shakespeare, pour prendre un exemple central, le fou a pour mission de délivrer une vérité supérieure à celle qui est accessible au commun des hommes. C'est pourquoi le fait que ce soit l'idiot – ou l'aphasique, ou l'enfant sauvage, etc. – qui prenne la place du fou indique une certaine brisure de l'histoire. Kaspar Hauser, les idiots rimbaldiens, le nègre de « Mauvais sang » ne sont plus, comme l'étaient les fous du *Roi Lear* (1606), ou de *Cromwell* (1827) encore, des porteurs de *vérité*. La seule vérité qu'ils puissent encore porter est celle du néant. Le remplacement du fou par l'idiot sur la scène de la littérature occidentale est ainsi un événement majeur, qui marque une quatrième césure essentielle avec le romantisme français quant aux rapports entre littérature, folie et histoire. Le personnage poétique central n'est plus ce bouffon plus lucide que les autres et conseiller paradoxal des puissants, mais seulement un idiot : celui qui ne parle pas, qui est toujours déjà soustrait à l'ordre symbolique. L'idée de l'idiot *comme* « Fou » rappelle que toute figure de la folie a pour horizon de provoquer un effet sur la société : mais alors que le fou était là pour éclairer – éclairer les humains, éclairer les rois –, l'idiot est là pour obscurcir. Il est un point aveugle, il est aussi une limite – « Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot ». Sans compter que son obscurité est contagieuse, comme le rappellent en détournant un passage de « Délires, II » les comédiens du groupe néo-dadaïste Zanzibar en 1968, dans le film de Patrick Deval cité en exergue de notre chapitre 6 : « Nous allons vous apporter à tous l'affreux rire de l'idiot ». Tzara écrivait déjà : « Regardez-moi bien ! Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un

---

<sup>1</sup> Sur l'éthique de l'idiot et le geste littéraire, voir le livre déjà mentionné de V. Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », pp. 28-29.

fumiste. (...) Je suis comme vous tous ! »<sup>1</sup>. Un an avant l'écriture d'*Une saison en enfer*, Darwin – dans *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* – étudiait le rire des idiots en insistant sur son caractère aberrant par rapport à l'homme normal : « Chez les idiots, le rire est de toutes les expressions la plus générale et la plus fréquente. Certains idiots cependant sont (...) tristes, ou bien complètement stupides : ceux-là ne rient jamais. D'autres rient souvent de la manière la plus inepte »<sup>2</sup>. C'est cette *ineptie* qui devient contagieuse et se propage partout, tel un « colimaçon monstrueux », pour reprendre les mots de Lautréamont.

En ce sens, le « Fou » de la dernière *Complainte* est beaucoup plus proche des idiots rimbaldiens que des fous de Shakespeare : il ne délivre pas une vérité, ou alors seulement une vérité inepte, vérité de pitre qui « S'avance / Et danse », vérité de petites marionnettes : *trois petits tours... et puis s'en vont*. Comme s'en va le comédien à la fin du monologue de Charles Cros intitulé *Autrefois* (1878), dont la dernière didascalie indique « *Il sort stupide* »<sup>3</sup>. En proie à la *stupor*, ce dernier ne parle plus : l'idiot du XIX<sup>e</sup> siècle n'est plus « l'expression de forces démoniques extérieures à l'humanité »<sup>4</sup> – le démonique s'étant éclipsé, il laisse la scène de l'histoire vide et blanche. Le fou faisait encore voir un monde transcendant au travers de ses facéties : l'idiot fait seulement des gestes incompréhensibles qui, s'ils devaient être considérés comme un tardif avatar du sublime à la Longin, témoigneraient d'un sublime en quelque sorte inversé – le geste pur, sans parole, ne convoque pas un sens plus « haut » (*sublimis*), mais un pur être-là de néant, ou le caractère de néant de tout être-là. Une telle mise en avant du vide permettrait d'explorer les rapports de Rimbaud et Laforgue avec les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. On l'a mentionné à propos des néo-avant-gardes, mais on peut songer plus largement à la pratique de la *performance*, et à son rapport tant à la négativité qu'à la folie. Le numéro de music-hall de Salomé, dans les *Moralités légendaires*, est une sorte de performance avant la lettre, de même que l'étaient les monologues fumistes, qui étaient récités de manière performative ainsi qu'on le lit dans les comptes rendus des soirées du Chat-Noir. Certains de ces monologues racontent une sorte de petit *happening* absurde –

---

<sup>1</sup> T. Tzara, « Tristan Tzara », texte lu à l'Université populaire du Faubourg Saint-Antoine le 19 février 1920, in *Dada est tatou. Tout est Dada*, éd. H. Béhar, Paris, GF-Flammarion, 1996, rééd. 2016, p. 219.

<sup>2</sup> C. Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872), trad. S. Pozzi et R. Benoît, Paris, C. Reinwald, 1890, p. 212.

<sup>3</sup> C. Cros, *Autrefois*, in Coll. *Saynètes et monologues*, quatrième série, Paris, Tresse, 1881, p. 43.

<sup>4</sup> R. Astruc, « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », in R. Wintermeyer et M. Kauffmann, *Figures de la singularité*, colloque de Paris III, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014 (pp. 129-136), p. 132.

<sup>5</sup> Sur Laforgue précurseur des avant-gardes, voir notamment la troisième partie, « Anticipations », du livre de D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1996, pp. 253-315.

par exemple, le clouage d'un poisson contre un mur dans le célèbre « Hareng saur » de Charles Cros<sup>1</sup>, qui semble annoncer les performances minimales du collectif Fluxus. Pensons à *Sanitas No. 151* (date inconnue) de l'artiste allemand Thomas Schmit – ami et correspondant d'un des fondateurs du groupe Fluxus, le poète lituanien George Maciunas –, dont le protocole-partition se réduit à l'indication : « *250 nails are hammered* » (« Enfoncer 250 clous à l'aide d'un marteau »)<sup>2</sup>, et dont le titre « Sanitas » joue sur le rapport de l'art à la folie et à la non-folie. Le recueil des *Complaintes* lui-même se clôt par une sorte de mini-performance, le « Je » des « Préludes autobiographiques », qui s'éclipse au commencement du recueil (« Donc Je m'en vais »), ne revenant pas *en personne* sur le devant de la scène à la fin, laissant au contraire la place au « Fou », qui ne parle pas, mais effectue sa petite danse mutique.

Au-delà du silence de la « folie qu'on enferme », la confrontation de la poésie à la folie ouvre ainsi, chez Laforgue et Rimbaud, des chemins dans lesquels devaient s'engouffrer certaines des esthétiques les plus radicales du siècle suivant.

---

<sup>1</sup> F. Dubor fait remarquer quant à elle que *Le Hareng saur* décrit en quelque sorte une « installation » au sens que prendra le terme dans l'art *in situ* du second XX<sup>e</sup> siècle (après les « environnements » d'Allan Kaprow ; sur la notion d'installation, voir F. Popper, *Art, Action and Participation*, New York, New York U. P., 1975) : *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, P. U. R., 2004, p. 167.

<sup>2</sup> K. Friedman, O. Smith et L. Sawchyn, *The FluxusPerformanceWorkbook*, supplément à *Performance Research*, vol. VII, n° 3 (« On Fluxus »), sept. 2002, p. 91.







# Bibliographie

*Nota :*

Dans le cas des recueils d'articles ou des livres collectifs, on a fait une entrée séparée pour le titre du volume seulement lorsque le recueil dans son entier était intéressant pour notre problématique. Dans les autres cas, seuls les articles cités dans la thèse font l'objet d'une entrée.

## **1. Documents : sources primaires. Textes littéraires, textes médicaux et scientifiques, première réception des auteurs du corpus**

1. 1. Sources primaires littéraires
1. 2. Sources primaires scientifiques : médecine, aliénisme, psychologie, physiologie, etc.
1. 3. Sources primaires critiques : réception (hors études médicales) de la littérature et de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Textes de critique littéraire, de journalisme littéraire, de critique d'art, etc.
1. 4. Autres sources primaires citées : textes de sciences naturelles, d'histoire, de sciences humaines, etc.

## **2. Instruments : méthode, théorie, critique, historiographie**

2. 1. Études sur les deux auteurs du corpus
2. 2. Théorie littéraire, histoire littéraire, études sur auteurs (hors études sur le corpus principal)
2. 3. La folie : théorie et histoire
2. 4. Théorie linguistique et sémiologie
2. 5. Autres études consultées : sciences humaines – histoire, philosophie, anthropologie, sociologie
2. 6. Usuels cités

# 1. Documents : sources primaires. Textes littéraires, textes médicaux et scientifiques, première réception des auteurs du corpus

## *1. 1. Sources primaires littéraires*

### **1. 1. 1. Corpus principal**

#### 1. 1. 1. 1. Œuvres de Rimbaud

##### *1. 1. 1. 1. 1. Édition de référence citée*

RIMBAUD, A., *Œuvres*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

1. 1. 1. 1. 2. *Quelques autres éditions consultées, pour leur valeur historique ou pour leur appareil critique (par ordre chronologique de parution)*

- Une saison en enfer*, Bruxelles, Poot et Cie, 1873.
- Les Illuminations*, Paris, publications de *La Vogue*, 1886 (notice de Verlaine).
- Poésies*, éd. H. de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1939.
- Œuvres complètes*, éd. A. Rolland de Renévill et J. Mouquet, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1946.
- Œuvres*, éd. S. Bernard (1960), revue par A. Guyaux, Paris, Garnier, 2000.
- Album zutique*, éd. P. Pia, Paris, Cercle du livre précieux, 1961, rééd. Genève, Slatkine, 1981.
- Opere*, éd. I. Margoni, Milan, Feltrinelli, 1964.
- Illuminations*, éd. A. Py, Genève, Droz, 1967.
- Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Poésies, Une saison en enfer et Illuminations*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, 1973.
- Lettres du voyant*, éd. G. Schaeffer, Genève et Paris, Droz-Minard, 1975.
- Œuvres poétiques*, éd. C. A. Hackett, Paris, Imprimerie nationale, 1986.
- Illuminations*, éd. A. Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986.
- Une saison en enfer*, éd. P. Brunel, Paris, José Corti, 1987.
- Poésies*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- Vers nouveaux et Une saison en enfer*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- Illuminations*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- Œuvre-Vie*, édition du centenaire Paris, Arléa, 1991 (édition collective).
- Œuvres complètes*, t. I : *Poésies*, éd. S. Murphy, Paris, Champion, 1999.
- Œuvres complètes*, t. IV : Fac-similés, éd. S. Murphy, Paris, Champion, 2002.
- Œuvres complètes*, éd. Forestier, Paris, Robert Laffont, 2004.
- Œuvres complètes*, t. II : *Œuvres diverses et lettres, 1864/1865-1870*, éd. S. Murphy, avec la collaboration de D. Bandelier, B. Claisse, D. Hüe et G. H. Tucker, Paris, Champion, 2007.
- Correspondance*, éd. J.-J. Lefrère, Paris, Fayard, 2007.
- Album zutique*, éd. D. Grojnowski et D. Saint-Amand, Paris, GF-Flammarion, 2016.
- Un concert d'enfers. Vies et poésies*, poésies complètes de Rimbaud et poésie choisie de Verlaine, éd. S. Dupas, Y. Frémy et H. Scepi, Paris, Gallimard, 2017.

## 1. 1. 1. 2. Œuvres de Laforgue

### 1. 1. 1. 2. 1. Édition de référence citée

LAFORGUE, J., *Œuvres complètes*, éd. P. Pia, D. Grojnowski, J.-L. Debauxe, P.-O. Walzer *et alii*, Lausanne, L'Âge d'homme, trois volumes (1986, 1995, 2000).

### 1. 1. 1. 2. 2. Autres éditions consultées, pour leur valeur historique ou pour leur appareil critique (par ordre chronologique de parution)

*Les Complaintes / par / Jules Laforgue*, Paris, Léon Vanier, 1885.

*Mélanges posthumes (Pensées et paradoxes. Pierrot fumiste. Notes sur la femme. L'art impressionniste. L'art en Allemagne)*, éd. C. Mauclair, Paris, Mercure de France, 1903 ; rééd. Genève, Slatkine reprints, présentation de P. Bonnefis, 1979.

*Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Derniers vers [avec Le Concile féérique et des extraits du Sanglot de la Terre et des Fleurs de bonne volonté]*, éd. Cl. Pichois, Paris, Armand Colin, 1959.

*L'Imitation de Notre-Dame la Lune, suivi de Des fleurs de bonne volonté*, éd. P. Pia, Paris, Gallimard, 1963.

*Feuilles volantes (ensemble inédit de Notes, "Dragées", Projets, Agenda et Carnet)*, éd. D. Grojnowski, Paris, Le Sycomore, 1981.

*Textes de critique d'art*, éd. M. Dottin, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1988.

*Voix magiques : Baudelaire, Corbière, Cros, Hugo, Rimbaud, Mallarmé*, éd. D. Grojnowski, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1992.

*Les Complaintes*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, GF-Flammarion, 1997.

*Le poesie*, éd. E. Guaraldo, Milan, Rizzoli libri, rééd. Milan, Fabbri editori, 1997.

*Moralités légendaires*, éd. D. Grojnowski et H. Scepi, Paris, GF-Flammarion, 2000.

*Les Complaintes*, suivi de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, éd. P. Reboul, Paris, Imprimerie Nationale, 1981, rééd. 2000

## 1. 1. 2. Textes littéraires hors corpus

### 1. 1. 2. 1. XIX<sup>e</sup> siècle, hors corpus principal : textes littéraires cités

ANON. (Vicaire et Beauclair), *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, Paris, 1885.

ANON., article sans titre signé « La rédaction », in *Le Décadent littéraire et artistique*, n° 1, 10 avril 1886.

BALZAC (DE), H., *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), suivi de *Gambara* et *Massimila Doni*, éd. M. Eigeldinger et M. Milner, Paris, GF-Flammarion, 1981, rééd. mise à jour 2008.

-*Louis Lambert* (1832), introduction et annotations de M. Lichtlé, in *Études philosophiques, La Comédie humaine*, t. XI (*Études philosophiques, Études analytiques*), éd. P.-G. Castex et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, pp. 557-692.

-*L'Illustre Gaudissart (Les Parisiens en province. Première histoire, L'Illustre Gaudissart)* [1833 puis 1842], Paris, Furne, vol. 6 (« Études de mœurs. Scènes de la vie de Province »),

1842, pp. 318-354.

-*La Recherche de l'absolu*, in *Études de mœurs, Scènes de la vie privée, III*, Paris, Charles-Béchet, 1834 ; nouvelle édition modifiée 1839.

BANVILLE (DE), T., *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

-*Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1881

BAUDELAIRE, C., *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 et 1976, deux volumes.

-*Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, deux volumes.

-*Les Paradis artificiels* (1860), éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2000.

-*Les Fleurs du Mal* (1861, 1866, 1868), éd. J. E. Jackson, Paris, L. G. F., 1999.

-*Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (posthume, 1869), éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2003.

BERTRAND, A., *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (posthume, 1842), éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2002.

BLOY, Léon, *Belluaires et Porchers* (1896), rééd. Arles, Sulliver, 1997.

BOREL, P., *Champavert*, Paris, Renduel, 1833.

BRONTË, C., *Jane Eyre* (1847), éd. M. Smith, Oxford, Oxford U. P., 2008.

-*Villette* (1853), éd. M. Smith et T. Dolin, Oxford, Oxford U. P., 2008.

BYVANCK, W. G. C., *Un hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art*, Paris, Didier, Perrin et Cie, 1892, ch. « Paul Verlaine », pp. 99-143.

CARROLL, L., *Alice in Wonderland, Through the Looking Glass, The Hunting of the Snark*, éd. D. J. Gray, Londres, Norton, 1992.

CLARE, J., *The Later Poems of John Clare*, E. Robinson et D. Powell, éd., Oxford, Oxford U. P., 1984, deux volumes.

-*The Prose of John Clare*, J. W. et A. Tibble, éd., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951.

CLARETIE, J., *La Vie à Paris. 1881*, Paris, Havard, 1882.

COLL., *La France frénétique de 1830. Choix de textes*, anthologie éditée et présentée par J.-L. Steinmetz, Paris, Phébus, 1978.

COLL., *Langage, Poésie, Énigme. Textes théoriques et critiques de symbolistes français, recueil de textes*, éd. J. Máár et A. Ádám, Budapest, Tankönyvkiadó, 1994.

COLL., *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, éd. P. McGuinness, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

COPPÉE, F., *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.

COQUELIN, C. et E. (dits Coquelin aîné et Coquelin Cadet), *L'art de dire le monologue*, Paris, Ollendorff, 1884.

COQUELIN, E. (Coquelin cadet), *Le monologue moderne*, Paris, Ollendorff, 1881.

- CORBIÈRE, T., *Les Amours jaunes* (1873), éd. C. Angelet, Paris, L. G. F., 2003.
- CROS, C., *Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- Saynètes et monologues*, quatrième série, Paris, Tresse, 1881.
- DE QUINCEY, T., *Confessions of an English Opium Eater* (1821), éd. R. Harrison, Oxford, Oxford U. P., 2013.
- Les confessions d'un mangeur d'opium anglais suivi de Suspiria de profundis et de La malle-poste anglaise*, trad. P. Leyris, Paris, Gallimard, 1962.
- DU CAMP, M., *Les Convulsions de Paris*, Paris, Hachette, quatre volumes, 1878-1880.
- DUCASSE, I. : voir à LAUTRÉAMONT.
- DUMAS, A., *Sur Gérard de Nerval. Nouveaux mémoires*, éd. C. Schopp, Bruxelles, Complexe, 1990.
- ESQUIROS, A., *Les Vierges folles*, Paris, Delavigne, 1842.
- FLAUBERT, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, six volumes dont un index.
- Les Mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées-Corse, Voyage en Italie*, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 2001.
- Madame Bovary. Mœurs de province* (1856-1857), éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Classiques Garnier, 1990.
- La Tentation de saint Antoine* (1874), éd. C. Gothot-Mersh, Paris, Gallimard, 1983.
- Trois contes* (1877), éd. P.-M. de Biasi, Paris, GF-Flammarion, 1986.
- FORNERET, X., *Contes et récits*, éd. J. R. Dahan, Paris, José Corti, 1994.
- GAUGUIN, P., *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, rééd. 2003.
- GAUTIER, T., *Le Club des Haschischins* (1846), in *Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, 1897, pp. 467-499.
- GLATIGNY, A., *Œuvres. Poésies complètes (Les Vignes folles, Les Flèches d'or, Gilles et Pasquins)*, notice d'A. France, Paris, Lemerre, 1879.
- GONCOURT (DE), E. et J., *Charles Demailly* (1860 ; premier titre : *Les Hommes de lettres*, modifié en 1868), éd. A. Wrona, Paris, GF-Flammarion, 2006.
- Manette Salomon* (1867), éd. S. Champeau et A. Goetz, préface de M. Cruzet, Paris, Gallimard, 1995.
- Journal*, éd. R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1956, rééd. 1989, quatre volumes.
- GOUDEAU, É., « Aux Hydropathes », in *L'Hydropathe*, n° 4, Paris, 5 mars 1879.
- GOURMONT, R. de, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890), Paris, La Connaissance, 1922.
- HOFFMANN, E. T. A., *Contes fantastiques*, trad. Loève-Veimars, éd. J. Lambert, Paris, GF-Flammarion, 1979.
- « La maison déserte », in *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, trad. Loève-Veimars,



- Paris, Béthune et Plon, 1836.
- HÖLDERLIN, F., *Hymnes et autres poèmes (1796-1804)*, trad. B. Pautrat, Paris, Payot et Rivages, 2004.
- Hypérion ou l'ermite de Grèce (1797 et 1799)*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, GF-Flammarion, 2005.
- La Mort d'Empédocle (Der Tod des Empedokles, troisième version de l'Empédocle)*, trad. E. Recoing, Arles, Actes Sud, 2004.
- Poèmes (1806-1843)*, trad. B. Pautrat, Paris, Payot et Rivages, 2001.
- HUGO, V., *Œuvres complètes. Poésie*, éd. G. Rosa, J. Seebacher et le groupe Hugo de l'Université Paris Diderot, Paris, Robert Laffont, 1985-1986, quatre volumes.
- Cromwell (1827)*, éd. A. Ubersfeld, Paris, GF-Flammarion, 1965.
- Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829.
- Hernani (1830)*, éd. A. Ubersfeld, préface d'A. Vitez, Paris, L. G. F., 1987.
- Littérature et philosophie mêlées (1834)*, in *Œuvres complètes, Critique*, t. I, éd. A. R. W. James, Paris, Robert Laffont, 1985.
- Les Misérables*, Paris, Pagnerre, 1862.
- William Shakespeare (1864)*, éd. D. Peyrache-Leborgne, Paris, GF-Flammarion, 2003.
- Les Travailleurs de la mer (1866 et 1883)*, éd. D. Charles, Paris, L. G. F., 2002.
- L'Homme qui rit (1869)*, éd. M. Roman et D. Gleizes, Paris, L. G. F., 2002.
- HURET, J., *Enquête sur l'évolution littéraire* (mars 1891, publication en volume Paris, Charpentier, 1892), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982.
- HUYSMANS, J.-K., *Croquis parisiens (1880)*, in *Croquis parisiens suivi de À vau l'eau et Un dilemme*, Paris, Stock, 1905.
- À rebours (1884)*, éd. D. Grojnowski, Paris, GF-Flammarion, 2004.
- Là-bas (1891)*, éd. Y. Hersant, Paris, Gallimard, 1985.
- Lettres inédites à Émile Zola*, Genève, Droz, 1953.
- KARR, A., *Sous les tilleuls (1831)*, Paris, Calmann-Lévy, 1888.
- KEATS, J., *Lettres à Fanny et autres correspondances*, trad. R. Davreu, Paris, Belin, 2010.
- LAMARTINE, A. de, *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, éd. A. Loiseleur, Paris, L. G. F., 2011.
- LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse, dit Comte de -), *Œuvres complètes (avec les Œuvres complètes de Germain Nouveau)*, éd. P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970.
- Les Chants de Maldoror suivi de Poésies I et II*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, L. G. F., 2001.
- Le fou. Journal littéraire paraissant tous les lundis*, Paris, année 1883, douze numéros ; B. N. F. : cote MFILM 4-Z-392.

- LÉVI, É., *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères* (1860), rééd. La Roche-sur-Yon, Éditions de la Maisnie, s. d. [1976].
- LORRAIN, J., *Monsieur de Phocas. Astarté* (1901), éd. H. Zinck, Paris, GF-Flammarion, 2001.
- MALLARMÉ, S., *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, deux volumes.
- Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995.
- Le « Livre » de Mallarmé*, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, 1957.
- MAUPASSANT (DE), G., *Le Horla et autres contes d'angoisse*, éd. A. Fonyi, Paris, GF-Flammarion, 1984, rééd. 2006.
- « Une femme », chronique parue dans le *Gil Blas* du 16 août 1882, repris in *Chroniques*, éd. H. Juin, Paris, U. G. E., 1980, pp. 111-115.
- Une vie ou l'humble vérité* (1883), éd. A. Fonyi, Paris, GF-Flammarion, 2009.
- « La nuit », in *La Vie errante* (1890), Paris, Conard, 1909.
- MICHELET, J., *Journal, I. 1828-1848*, éd. P. Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959.
- La Sorcière* (1862), éd. P. Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1966.
- MORÉAS, J., *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Vanier, 1889.
- MUSSET, A. de, *Poésies complètes*, éd. F. Lestringant, Paris, L. G. F., 2006
- NERVAL, G. de, *Œuvres complètes*, incluant la correspondance, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1989), t. II (1984), et t. III (1993).
- Les Filles du feu* (1854), éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2005.
- Les Chimères* (1854), éd. B. Marchal (*Les Chimères, La Bohême galante, Petits châteaux de Bohême*), préface de G. Macé, Paris, Gallimard, 2005.
- Aurélia, ou le Rêve et la Vie* (1855), précédé des *Illuminés* et de *Pandora*, éd. M. Brix, Paris, L. G. F., 1999.
- NODIER, C., « Bibliographie des fous » (1835), in *L'Amateur de livres*, éd. J.-L. Steinmetz, Pantin, Le Castor astral, 1993.
- Trilby* suivi de *La Fée aux miettes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- « Le pays des rêves », in *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1850.
- NOUVEAU, G. *Œuvres complètes* (avec les *Œuvres complètes* de Lautréamont), éd. P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- NOVALIS, *Le Brouillon général*, éd. et trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2000.
- PERCEVAL, J., *Perceval's Narrative. A Patient Account of His Psychosis, 1830-1832*, éd. G. Bateson (1974), trad. M. Manin : *Perceval le fou. Autobiographie d'un schizophrène (1830-1832)*, Paris, Payot, 1975.
- RAYNAUD, E., « Un point de doctrine », in *Le Décadent*, Paris, 1<sup>er</sup> fév. 1889.
- REDON, O., *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert*, interprétations par Odilon Redon, éd. A. Kahn,

- Paris, Réunion des musées nationaux et Grand palais, 2011.
- ROLLINAT, M., *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883.
- VALÉRY, P., *La Soirée avec Monsieur Teste*, première publication in *Le Centaure*, II, 1896.
- VALLÈS, J., *Le Tableau de Paris*, in *Œuvres Complètes*, éd. L. Scheler et M.-C. Bancquart, Paris, Livre Club Diderot, 1969, t. III.
- VERLAINE, P., *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Correspondance générale. 1857-1885*, éd. M. Pakenham, Paris, Fayard, 2005
  - Poèmes saturniens* (1866), éd. S. Murphy, Paris, Champion, 2007.
  - Fêtes galantes* (1869), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2000.
  - « Poèmes en prose » (« L'Hystérique », « Éloge des fleurs artificielles » et « Les Estampes »), in *La Parodie*, 2-9 janvier 1870.
  - Romances sans paroles* (1874), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2002.
  - Jadis et Naguère* (1884), éd. O. Bivort, Paris, L. G. F., 2009.
  - Les Poètes maudits* (1884), rééd. en volume, Paris, Vanier, 1888.
  - Mémoires d'un veuf*, Paris, Vanier, 1886.
- VIGNY, A. de, *Œuvres poétiques*, éd. J.-P. Saint-Gérard, Paris, GF-Flammarion, 1978.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. de, *Correspondance générale*, t. I, *Correspondance. 1846-1880*, Paris, Mercure de France, 1962.
- Tribulat Bonhomet* (1887), éd. P.-G. Castex et J.-M. Bellefroid, Paris, José Corti, 1967.
- ZOLA, É., *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterrand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, quinze volumes, t. X (1968).
- Œuvres complètes*, éd. H. Mitterrand citée, t. XIV (1970).
  - L'Assommoir* (1876-1877), éd. J. Dubois, Paris, L. G. F., 1996.
  - Le Roman expérimental* (1880), éd. F.-M. Mourad, Paris, GF-Flammarion, 2006.
  - L'Œuvre* (1886), éd. M.-A. Voisin-Fougère, Paris, L. G. F., 1996.
  - La Bête humaine* (1890), éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard, 1977.
  - La Débâcle* (1892), éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard, 1984.
  - Le Docteur Pascal* (1893), éd. J.-L. Cabanès, Paris, L. G. F., 2004.

## 1. 1. 2. 2. Autres siècles : texte littéraires cités ou consultés

### 1. 1. 2. 2. 1. Textes littéraires antérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle cités ou consultés

APULÉE, *Métamorphoses ou L'Âne d'or*, trad. Bastien, Paris, 1787.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, J.-H., *Harmonies de la nature*, éd. L.-A. Martin, Paris, librairie Méquignon-Marvis, 1815.

BOILEAU, N., *Œuvres complètes de Nicolas Boileau-Despréaux*, éd. Daunou, Paris, 1813.

CERVANTÈS, M. de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. C. Oudin et F. de Rosset revue par J. Cassou, Paris, Gallimard, rééd. « Folio », deux volumes.

DIDEROT, D., article « Théosophes » de l'*Encyclopédie*, cité in J. Proust, *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980.

-*Paradoxe sur le comédien*, in *Diderot et le théâtre*, t. II : *Les acteurs*, éd. A. Ménil, Paris, Pocket, 1995, pp. 67-135.

-*Salon de 1765*, in *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Paris, Garnier, t. X (1875-1877).

-*Le Neveu de Rameau* (posthume), éd. J. et A.-M. Chouillet, Paris, L. G. F., 1984.

FÉNELON, *Œuvres de Fénelon [...]*, éd. Caron et Gosselin, t. XVII, Paris, Lebel, 1823.

HORACE, *Épître aux Pisons ou Art poétique*, trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1944.

LAMY, B., *La Rhétorique, ou l'Art de parler* (1675), Paris, 5<sup>e</sup> édition, 1712.

MARMONTEL, J.-F., « Description », in *Éléments de littérature* (1787), dans *Œuvres choisies de Marmontel*, Paris, Verdière, 1825, t. VIII (second volume des *Eléments*).

MONTAIGNE, M. de, *Essais*, éd. P. Villey, Paris, P. U. F., rééd. 1999, trois volumes.

ROUSSEAU, J.-J., *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), éd. M. Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967.

SADE, D. A. F., comte de Sade (dit le marquis de -), *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), éd. G. Lely, Paris, U. G. E., 1972.

-*Les Cent Vingt Journées de Sodome*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I (1990).

-*Histoire de Juliette*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la

Pléiade », vol. III (1998).

-*Idées sur les romans*, éd. O. Uzanne, Paris, Édouard Rouveyre, 1878.

SHAKESPEARE, W., *Hamlet* (1600, publ. 1603), éd. G. R. Hibbard, Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford U. P., 1987.

-*The History of King Lear* (1605, publ. 1608), éd. S. Wells sur la base du texte préparé par G. Taylor, Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford U. P., 2000.

-*The Tragedy of Macbeth* (1605, publ. 1623), éd. N. Brooke, Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford U. P., 1994.

-avec T. Middleton, *The Life of Timon of Athens* (1605-1608, publ. 1623), éd. J. Jowett, Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford U. P., 2004.

#### 1. 1. 2. 2. 2. Textes littéraires postérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle cités ou consultés

ALAIN-FOURNIER, et RIVIÈRE, J., *Correspondance*, t. I, Paris, Gallimard, 1948.

ALBIACH, A.-M. *Figure vocative* (1985), rééd. Romainville, Al Dante, 2006.

APOLLINAIRE, G., *Alcools* (1913), Paris, Gallimard, 1995.

ARAGON, L., *Anicet ou le panorama, roman*, Paris, Gallimard, 1921, nouvelle édition modifiée en 1949, rééd. « Folio », 1972.

-« La peinture au défi » (1930), repris in *L'œuvre poétique*, Paris, Messidor et Livre Club Diderot, 1989.

ARTAUD, A., *Œuvres complètes*, éd. P. Thévenin, Paris, Gallimard, vingt-sept volumes, parution depuis 1956.

-*Œuvres*, éd. É. Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, un volume.

-« *Oui voici maintenant...* », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, Paris, 15 avril 1925.

-*Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), Paris, Gallimard, 1992.

-*L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui*, in *L'Arbalète*, n° 12, Paris, 1947, repris en volume, accompagné de lettres, Paris, 1989.

BARNES, M., *Two Accounts of a Journey through Madness* (avec J. Berke), 1971, trad. M. Davidovici : *Mary Barnes : un voyage à travers la folie*, Paris, Seuil, 1973.

BATAILLE, G., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, douze volumes, 1970-1988.

-*Madame Edwarda* (seconde publication 1937 ; 1941-1945, sous le pseudonyme de Pierre Angélique), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956, rééd. in *Madame Edwarda* suivi de : *Le Mort et de : L'Histoire de l'œil*, Paris, U. G. E., 1979.

-Préface de *Madame Edwarda*, in *Madame Edwarda*, dans : *Romans et récits*, éd. sous la dir. de J.-F. Louette Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

-*L'Impossible*, Paris, Minuit, 1962.

BECKETT, S., *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

-*Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.

-*En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

-*L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

-*Watt* (première publication en anglais 1953), trad. de L. et A. Janvier et l'auteur, Paris, Minuit, 1968, rééd. « Double ».

-*Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

-« L'Expulsé », in *Nouvelles*, Paris, Minuit, 1958.

-« Assez » in *Têtes mortes*, Paris, Minuit, 1967.

-*Poèmes* suivis de : *Mirlitonades*, Paris, Minuit, 1978.

BENJAMIN, W., *Sur le haschich*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993.

BOIFFARD, J.-A., ÉLUARD, P. et VITRAC, R., « Préface », in *La Révolution surréaliste*, n° 1, Paris, déc. 1924.

BONNEFOY, Y., *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Mercure de France, 1953), repris in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1960.

BORGES, J. L., *Fictions (Ficciones)*, 1944), trad. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, Paris, Gallimard, rééd. « Folio », 1974.

BRETON, A., *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », quatre volumes, 1988-2008.

BRETON A. et ÉLUARD, P., *L'Immaculée conception*, Paris, Seghers, rééd. 1961.

-*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, rééd. Paris, José Corti, 1995.

BURROUGHS, W., *La Machine molle*, in *Trilogie : La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, trad. M. Beach et C. Pélieu, Paris, Christian Bourgois, 1964.

CAGE, J., *Lecture on Nothing* (1959), in *Silence. Lectures and Writings*, Cambridge (Massachusetts), M. I. T. Press, 1961, pp. 109-126, trad. M. Fong sous le titre « Discours sur rien », in Cage, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 1970, pp. 66-81.

CÉLINE, L.-F., *Louis-Ferdinand Céline vous parle* (1957), repris in *Le style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, éd. L. Combelle, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

-*Le Pont de Londres (Guignol's Band, II)*, posthume : Paris, Gallimard, 1964, rééd. « Folio ».

CENDRARS, B., *Moravagine*, Paris, Grasset, 1926, rééd. « Les cahiers rouges ».

CLAUDEL, P., *Journal*, éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,

1968.

- COLL. (groupe surréaliste), « Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon », Paris, 1<sup>er</sup> juillet 1925, repris in *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976.
- DES FORÊTS, L.-R., *Le Bavard* (1946), Paris, Gallimard, 1978.
- DOMECQ, J.-P., *Traité de banalistique*, Paris, Mille et une Nuits, 2004.
- DURAS, M., *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. « Folio ».
- Ah ! Ernesto !*, Boissy-Saint-Léger, F. Ruy-Vidal, 1971.
- La Pluie d'été* (P. O. L., 1990), rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
- ELIOT, T. S., *The Poems of T. S. Eliot, Volume I. Collected and Uncollected Poems*, éd. C. Ricks et J. McCue, Londres, Faber and Faber, 2015.
- EPSTEIN, J., *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.
- ERNST, M., *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970.
- FAYE, J.-P., *Guerre trouvée*, Marseille, Al Dante, 1997.
- FERLINGHETTI, L., *Poetry As Insurgent Art*, New York, New Directions, 2007.
- GIDE, A., *Journal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, 1933.
- GLEIZE, J.-M., *Le Principe de nudité intégrale : manifestes*, Paris, Seuil, 1995.
- Les Chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, 1999.
- GODARD, J.-L., *JLG/JLG. Phrases*, Paris, P. O. L., 1995.
- GUEZ-RICORD, C. G., avec J.-P. Coudray, *Du fou au bateleur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.
- HOFMANNSTHAL, H. von, *Der Dichter und diese Zeit* (« Le poète et ce temps-ci »), conférence, Berlin, 1905, publ. in *Prosaische Schriften*, Francfort, S. Fischer, 1907, trad. C. du Bos, *Écrits en prose*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1927.
- JOYCE, J., *Finnegans Wake* (1939), Londres, Penguin, 2000.
- KAFKA, F., *Journal*, éd. intégrale, trad. M. Robert, Paris, Grasset, 1954, rééd. L. G. F.
- KANE, S., *Complete Plays. Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen, 2001.
- LEIRIS, M., *Bagatelles végétales* (1956), in *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. « L'imaginaire », 1998.
- MICHAUX, H., *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour et Y. Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004, trois volumes.
- « Cas de folie circulaire » (septembre 1922), repris en volume New York [Bruxelles], sans nom d'éditeur, 1952.
- Passages*, Paris, Gallimard, 1963.
- MILLER, H., *The Rosy Crucifixion. I. Sexus* (première éd. 1949), trad. G. Belmont : *Sexus*, Paris,

- Buchet-Chastel, 1968, rééd. L. G. F., 1987.
- MOSCATI, A., *Verbali*, trad. de l'italien par C. Galli et l'auteur (inédit en italien), préface de J.-L. Nancy, Paris, Léo Scheer, 2000.
- NIJINSKI, V., *Cahiers* (hiver 1918-1919), version non expurgée traduite du russe par C. Dumais-Lvowski et G. Pogojeva, Arles, Actes sud, 1994, rééd. « Babel », 2000.
- NOVARINA, V., *Pendant la matière*, Paris, P. O. L., 1991.  
-*L'Envers de l'esprit*, Paris, P. O. L., 2009.
- PONGE, F., *Œuvres complètes*, éd. B. Beugnot et alii, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, deux volumes.
- PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.  
-*À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », quatre volumes, 1987-1989.
- QUENEAU, R., *Les Enfants du limon* (première publ. 1938), rééd. Paris, Gallimard, 1952 et 1993.  
-*Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard, 1942.
- [RENÉE], *Journal d'une schizophrène*, in SECHEHAYE, M., *Journal d'une schizophrène. Auto-observation d'une schizophrène pendant le traitement psychothérapeutique*, Paris, P. U. F., 1950 (nombreuses rééditions).
- RIVIÈRE, J., « Alain-Fournier », rééd. en postface du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, Paris, Gallimard, 2009.
- ROCHE, D., *La poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, 1995.
- ROYET-JOURNOUD, C., *Le Renversement*, Paris, Gallimard, 1972.  
-*La poésie entière est préposition*, Paris, Éric Pesty, 2007.
- SARTRE, J.-P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, rééd. « Folio ».  
-*Les Mouches* (1943), Paris, Gallimard, première publ. 1947, rééd. « Folio ».
- SCHREBER, D. P., *Mémoires d'un névropathe : avec des compléments et un appendice sur la question « À quelles conditions une personne jugée aliénée peut-elle être maintenue dans un établissement hospitalier contre sa volonté évidente ? »*, trad. P. Duquenne et N. Sels, Paris, Seuil, 1975.
- TZARA, T., *Dada est tatou. Tout est Dada*, poésie et manifestes, éd. H. Béhar, Paris, GF-Flammarion, 1996, rééd. 2016.
- VALÉRY, P., *Variété I et Variété II*, in *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, rééd. 1980.  
-*Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950.
- WALSER, R., *Jakob von Gunten : Ein Tagebuch* (1909), trad. M. Robert sous le titre *L'Institut Benjamenta*, Paris, Gallimard, 1960.
- WOLFSON, L., *Le Schizo et les Langues*, Paris, Gallimard, 1970.



*1. 2. Sources primaires scientifiques : médecine, aliénisme, psychologie, physiologie, etc.*

**1. 2. 1. Textes médicaux généraux : physiologie, maladies, psychologie, aliénisme, clinique de la folie**

1. 2. 1. 1. Études antérieures à Pinel : textes médicaux cités, de l'Antiquité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

BORDEU, T., « Crise », in *Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot, t. IV : Lausanne, Société typographique, 1754.

COLL. *From Madness to Mental Health. Psychiatric Disorder and Its Treatment in Western Civilization*, éd. G. Eghigian : anthologie de textes de sources primaires sur l'appréhension de la « folie » de l'Antiquité à nos jours ; New Brunswick (New Jersey), Rutgers U. P., 2009.

DAQUIN, J., *La philosophie de la folie, ou Essai philosophique sur le traitement des personnes atteintes de folie*, Chambéry, 1791.

HIPPOCRATE, *Épidémies*, in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, éd. et trad. Littré, Paris, Baillière, t. II (1840).

-Appendice du traité du régime dans les maladies aiguës, in *ibid.*, t. II cité.

-Du pronostic, in *ibid.*, t. II cité.

-Aphorismes, in *ibid.*, t. IV (1844).

-Prénotions coaques, in *ibid.*, t. V (1846).

-Des affections internes, in *ibid.*, t. VII (1851).

-Des semaines, in *ibid.*, t. VIII (1853).

-L'hystérie chez les vierges, in *ibid.*, t. VIII cité.

-Des semaines : in *ibid.*, t. VIII cité.

-Des crises, in *ibid.*, t. IX (1861).

JAMES, R., *Dictionnaire universel de médecine, de chirurgie, de chymie, de botanique (...)*, trad. Diderot et alii, Paris, Briasson, 1746-1748.

LETELLIER, J.-B., *Dissertation sur la fièvre intermittente suivie des sentences et observations d'Hippocrate sur le tétanos*, Paris, 1803.

## 1. 2. 1. 2. Études postérieures à Pinel : textes médicaux cités, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle

ABERCROMBIE, J., *On the Intellectual Powers*, New York, 9<sup>e</sup> édition, 1835.

ANON., « L'Automatisme Psychologique, by Prof. Pierre Janet », in *Mind*, vol. XV, n° 57, janvier 1890, pp. 120-129.

AXENFELD, A. et HUCHARD, H., *Traité des névroses*, Paris, Baillière, 2<sup>e</sup> édition augmentée, 1883.

AZAM, E., *Hypnotisme, double conscience, et altérations de la personnalité*, Paris, Baillière, 1887, rééd. sous le titre *Hypnotisme et double conscience. Origine de leur étude et divers travaux sur des sujets analogues*, Paris, Alcan, 1893.

-« Les toqués ou déséquilibrés », in *Revue scientifique*, Paris, 16 mai 1891, repris ensuite dans *Hypnotisme et double conscience, op. cit.*, pp. 357-375.

- BAILLARGER, J., « Des hallucinations, des causes qui les produisent, des maladies qu'elles caractérisent », in *Mémoires de l'Académie royale de médecine*, t. XII, Paris, 1846, pp. 273-475.
- « Théorie de l'automatisme, étudiée dans le manuscrit d'un monomaniacque », in *AMP*, 1856, troisième série, t. II (pp. 54-65), repris dans *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, Paris, Masson, 1890.
- Article sans titre [Observation d'une spirite], in *AMP*, 3<sup>e</sup> série, 1861, n° 7, pp. 92-93.
- BALL, B., « La folie du doute », in *L'encéphale. Journal des maladies mentales et nerveuses*, vol. II (2<sup>e</sup> année), Paris, 1882, repris in *Leçons sur les maladies mentales*, Paris, 1883, XXXI<sup>e</sup> leçon.
- La morphinomanie. Les frontières de la folie, le dualisme cérébral, les rêves prolongés, la folie gémellaire (...)*, Paris, Asselin et Houzeau, 1885.
- BALLET, G. et alii, *Traité de pathologie mentale*, Paris, Doin, 1903.
- BERNHEIM, H., *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Doin, 1884.
- Hypnotisme, suggestion, psychologie*, Paris, Doin, 1891.
- BINET, A., « Recherches sur les altérations de la conscience chez les hystériques », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. XXVII, Paris, 1889, pp. 135-170.
- Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892.
- BINET, A. et FÉRÉ, C., « Recherches expérimentales sur la physiologie des mouvements chez les hystériques », in *Archives de physiologie normale et pathologique*, Paris, Masson, 1887.
- BOUCHUT, E. et DESPRES, A., article « Nervosisme », *Dictionnaire de thérapeutique médicale et chirurgicale*, Paris, Baillière, 1867.
- BOURDIN, C. E., *Études médico-psychologiques. De l'influence des événements politiques sur la production de la folie*, Paris, A. Delahaye, 1873.
- BOURNEVILLE, D.-M., *Recueil de mémoires, notes et observations sur l'idiotie*, Paris, Bureaux du Progrès médical et Lecrosnier & Babé, 1891.
- Assistance, traitement et éducation des enfants idiots et dégénérés*, Paris, 1894, publication 1895.
- BOURNEVILLE, D.-M. et REGNARD, P. (éds.), *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical et A. Delahaye, 1877-1880.
- BRIERRE DE BOISMONT, A., *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme* : 1<sup>e</sup> éd. Paris, Baillière, 1845 ; 2<sup>e</sup> éd. 1852 ; nous citons la 3<sup>e</sup> éd. refondue, Paris, Baillière, 1862.
- « Influence des derniers événements sur le développement de la folie », in *Union médicale*, Paris, 20 juillet 1848.
- « De l'interdiction des aliénés et de l'état de la jurisprudence en matière de testaments dans l'imputation de démence », in *AHPML*, vol. XLVII, Paris, 1852.
- La folie devant les tribunaux*, Paris, Savy et Durand, 1864.
- « Du caractère de l'écriture et de la nature des écrits chez les aliénés au point de vue du diagnostic et de la médecine légale », in *Union médicale*, Paris, 1864-1, t. XXI, pp. 289-297.

- « D'un des caractères différentiels du suicide des gens raisonnables et de celui des aliénés, tiré des écrits du dernier moment », in *Union médicale*, Paris, 1864-3, t. XXIII, pp. 409-411.
- Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris, Delahaye, 1879.
- BRIQUET, P., *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859.
- CALMEIL, L. F., *De la folie considérée au point de vue pathologique, philosophique, historique et judiciaire (...)*, Paris, Baillière, 1845.
- CHARCOT, J.-M., *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, recueillies et publiées par D.-M. Bourneville, Paris, Delahaye, 1875-1887, trois volumes.
- Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polycliniques 1887-1888*, édition en fac-similé des notes manuscrites des Dr Blin, Charcot et Colin, Paris, Bureau du Progrès médical-Lecrosnier & Babé, 1888.
- Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polycliniques 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical-Lecrosnier & Babé, 1889.
- L'hystérie*, textes choisis et édités par É. Trillat, Toulouse, Privat, 1971.
- CHASLIN, P., *Du rôle du rêve dans l'évolution du délire*, Paris, Asselin et Houzeau, 1887.
- Éléments de sémiologie et clinique mentales*, Paris, Asselin et Houzeau, 1912.
- COLIN, H., *Essai sur l'état mental des hystériques*, Paris, 1890.
- COLL., *La loi de 1838 sur les aliénés*, éd. C. Quétel, Paris, Frénésie, 1988.
- COLL., *Rapport général à M. le Ministre de l'Intérieur sur le service des aliénés en 1874*, rédigé par les Drs Contans, Lunier et Dumesnil, Paris, 1878.
- COLL., « Contracture faciale bilatérale hystérique », in *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*, t. V, Paris, 1892.
- MASON-COX, J., *Observations sur la démence*, trad. L. Odier, Genève, 1806.
- CULLERRE, A., *Nervosisme et névrose. Hygiène des énervés et des névropathes*, Paris, Baillière, 1887.
- Les frontières de la folie*, Paris, Baillière, 1888.
- DAGONET, H., *Nouveau traité élémentaire et pratique des maladies mentales, suivi de considérations pratiques sur l'administration des asiles d'aliénés*, Paris, Baillière, 1876.
- La folie morale*, Paris, 1878.
- « Aliénation mentale méconnue. Soupçon de simulation », in *AMP*, vol. de 1889, pp. 406-418.
- DALLEMAGNE, *Dégénérés et déséquilibrés*, Bruxelles, H. Lamertin, 1895.
- FLEURY, M. de, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, Alcan, 1897.
- DÉJERINE, J., *L'hérédité dans les maladies du système nerveux*, Paris, Asselin et Houzeau, 1886.
- DELMOND-BEBET, J., *Essai sur la schizophasie*, Paris, E. Le François, 1935.
- DESCHAMPS, É., *Le rire hystérique*, thèse de médecine, Bordeaux, 1905.
- DESPINE, P., *De la folie du point de vue philosophique, ou plus spécialement psychologique*,

- étudiée chez le malade et l'homme de santé*, Paris, Savy, 1875.
- DHEUR, P., *Les hallucinations volontaires (l'état hallucinatoire)*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1899.
- DROMARD, G., *La mimique chez les aliénés*, Paris, Alcan, 1909.
- DUCHENNE (dit DE BOULOGNE), *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicables à la pratique des arts plastiques*, Paris, Veuve J. Renouard, 1862.
- DUGAS, L., *La psychologie du rire*, Paris, Alcan, 1902.
- DUPOUY, R., *Les opiomanes. Mangeurs et fumeurs d'opium. Étude clinique et médico-littéraire*, Paris, Félix Alcan, 1912.
- EGGER, V., *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Baillière, 1881.
- « La durée apparente des rêves », in *Revue philosophique*, t. XL, 1895.
- « Le moi des mourants », in *Revue philosophique*, t. LXII, 1896.
- ESQUIROL, J. É. D., article « Idiotisme », in *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckoucke, 1818, t. XXIII.
- Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, deux volumes.
- FALRET, J., « De la non-existence de la monomanie », in *Archives générales de médecine*, août 1854, repris dans *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, Paris, Baillière, 1864.
- Des maladies mentales et des asiles d'aliénés. Assistance, législation et médecine légale*, Paris, Baillière, 1864.
- « Des aliénés dangereux », rapport fait à la Société médico-psychologique le 27 juillet 1868, publié ensuite en volume : *Des aliénés dangereux et des asiles spéciaux pour les aliénés dits criminels* (discours prononcés du 27 juillet et du 16 novembre 1868), Paris, Imprimerie E. Donnaud, 1869.
- FÉRÉ, C., « Bâillements chez un épileptique », in *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*, t. I, Paris, 1888.
- FODÉRE, F.-E., *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation*, Paris, Croullebois, 1817.
- FOUILLÉE, A., « Les grandes conclusions de la psychologie contemporaine – la conscience et ses transformations », in *Revue des deux mondes*, n° 107, Paris, 1891, pp. 788-816.
- Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, Paris, Alcan, 1895.
- GEORGET, É. J., *De la folie. Considérations sur cette maladie : son siège et ses symptômes ; la nature et le mode d'action de ses causes ; sa marche et ses terminaisons ; les différences qui la distinguent du délire aigu ; les moyens de traitement qui lui conviennent ; suivies de recherches cadavériques*, Paris, Crevot, 1820.
- GIRARD, H., « De l'organisation et de l'administration des établissements d'aliénés », in *AMP*, 1843, vol. II.

- GRELLETY, Dr, *Tératologie morale. Les déséquilibrés*, Mâcon, Protat frères Imprimeurs, 1907.
- GRODDECK, C., *De la maladie démocratique, nouvelle espèce de folie*, trad. Paris, Germer-Baillière, 1850.
- HART, B., « The Hysterical Laughter », recension de l'article de J. Ingegneros, « Le rire hystérique » (*Journal de psychologie normale et pathologique*, novembre 1906), in *The British Journal of Psychiatry*, vol. LIII, n° 221, avril 1907, pp. 411-412.
- HERVEY DE SAINT-DENIS, L. d', *Les rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, Paris, Amyot, 1867.
- JANET, Paul, « La notion de personnalité », in *Revue scientifique*, n° 50, Paris, 1876.
- JANET, Pierre, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889.
- L'état mental des hystériques*, t. I, *Les stigmates mentaux*, Paris, Rueff, 1892.
- L'état mental des hystériques*, t. II, *Les accidents mentaux*, Paris, Rueff, 1894.
- Les obsessions et la psychasthénie*, Paris, Alcan, 1903, deux volumes.
- The Major Symptoms of Hysteria. Fifteen Lectures Given at the Medical School of Harvard University*, Londres, Macmillan, 1907.
- Les névroses*, Paris, Flammarion, 1909.
- KRISHABER, M., *De la névropathie cérébro-cardiaque*, Paris, Masson, 1873.
- KUSSMAUL, A., *Les troubles de la parole* (1874), trad. A. Rueff, Paris, Baillière, 1884.
- LANDRÉ-BEAUVAIS, A.-J., « Crise », in *Dictionnaire des sciences médicales de Panckoucke*, Paris, Panckoucke, t. VII (1813), pp. 370-392.
- LASÈGUE, C., « De la toux hystérique », in *Études médicales du Professeur Charles Lasègue*, Paris, Asselin, t. II, 1884, pp. 1-24.
- LEGRAND DU SAULLE, H., *Étude médico-légale sur les testaments contestés pour cause de folie*, Paris, Delahaye, 1879.
- LEMOINE, A., *L'aliéné devant la philosophie, la morale et la société*, Paris, 1862.
- LEURET, F., « Monomanie érotique méconnue par des personnes étrangères à l'observation des aliénés », in *AHPML*, t. III, 1830, pp. 198-220.
- Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834.
- LIÉBAULT, A.-A., *Le sommeil provoqué et les états analogues*, Paris, Doin, 1889.
- LINAS, Dr, « Aliénés (médecine légale) », in Dechambre, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, 1865.
- LITTRÉ, E., « La double conscience. Fragment de physiologie psychique », in *Revue de philosophie positive*, n° 14, Paris, 1875, pp. 321-336.
- LOGRE, J. et DUPRÉ, É., *Les délires d'imagination*, Paris, Delarue, 1911.
- LOMBROSO, C., *L'uomo delinquente*, Milan, 1876 trad. : *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Alcan, 1887.

-*L'uomo di genio*, trad. Colonna d'Istria (à partir de la 6<sup>e</sup> édition italienne), *L'homme de génie*, préface de C. Richet, Paris, Alcan, 1889.

-*Gli anarchici. Psicopatologia criminale d'un ideale politico* (1894), trad. *Les anarchistes*, Paris, Flammarion, 1896.

LUCAS, P., *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, Baillière, 1847 et 1850.

LUNIER, L., « Des aliénés dangereux, étudiés au triple point de vue clinique, administratif et médico-légal », in *AMP*, 1869, 2, pp. 169-196.

MAGNAN, V., *Leçons cliniques sur les maladies mentales*, Paris, Publications du Progrès médical, 1887, rééd. Paris, L. Bataille, 1893.

MAGNAN, V. et LEGRAIN, G.-A., *Les dégénérés. État mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895.

MARCÉ, L.-V., « De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », in *AHPML*, 2<sup>e</sup> série, t. XXI, 1864, repris en volume Paris, Baillière, 1864.

-discussion « Des écrits des aliénés » à la Société médico-psychologique, publiée in *AMP*, vol. de 1864, n<sup>o</sup> 3, pp. 254-264.

MAURY, A., *Le sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent : suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil* (1861), 3<sup>e</sup> édition, Paris, Didier, 1865.

MAX-SIMON, P., *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique de la préservation des maladies mentales et nerveuses* (1877), Paris, Baillière, 2<sup>e</sup> édition, 1881.

MICHAÏLOWSKI, D., « Étude clinique sur l'athétose double », in *Nouvelle iconographie photographique de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*, t. V, Paris, 1892.

MOREAU (dit DE TOURS), J.-J., *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin et Masson, 1845.

-« De l'identité de l'état de rêve et de la folie », in *AMP*, 3<sup>e</sup> série, t. I, juillet 1855, pp. 361-408.

-*La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Masson, 1859.

MOREAU (dit DE TOURS), P., *Les excentriques. Étude psychologique et anecdotique*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1894.

MOREL, B.-A., *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, Baillière, 1857.

-*Traité des maladies mentales*, Paris, Masson, 1860.

NOIR, J., *Étude sur les tics chez les dégénérés, les imbéciles et les idiots*, Paris, Bureaux du Progrès médical, 1893.

PARCHAPPE, M. « Symptomatologie de la folie », in *AMP*, 2<sup>e</sup> série, t. II, 1850, pp. 1-54 et 232-267 et t. III, 1851, pp. 40-97 et 236-290.

PINEL, P., [Écrits de jeunesse sur la folie], réunis par J. Postel dans *Genèse de la psychiatrie. Les premiers écrits de Pinel*, Paris, Le Sycomore, 1981, rééd. Le Plessis-Robinson, Institut

- Synthélabo, 1998.
- Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse, appliquée à la médecine* (an VI [1797-1798]), 5<sup>e</sup> éd., Paris, 1813.
- Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou La manie*, première édition : Paris, Richard, Caille et Ravier, an IX (fin de l'année 1800).
- Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale. Seconde édition, entièrement refondue et très-augmentée*, Paris, J.-A. Brosson, 1809.
- RÉGIS, E., *Manuel pratique de médecine mentale*, Paris, O. Doin, 2<sup>e</sup> édition, 1892.
- Le délire onirique des intoxications et des infections*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1900.
- REGNARD, P., *Les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris, Plon et Nourrit, 1887.
- RENAUDIN, Dr, « L'asile d'Auxerre et les aliénés de l'Yonne », in *AMP*, 1845, t. V.
- RHODES, H. T. F., *Le génie et le crime*, Paris, éditions de la Nouvelle revue critique, 1936, rééd. L'Harmattan, préface de J. Chazaud, 2002.
- RIBOT, T., *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, Baillièrre, 1874.
- Les maladies de la mémoire*, Paris, Baillièrre, 1881.
- Les maladies de la volonté*, Paris, Baillièrre, 1883.
- Les maladies de la personnalité* (1885), 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1888.
- La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896.
- RICHER, P., *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1881, 2<sup>e</sup> édition 1885
- RICHET, C., « La personnalité et la mémoire dans le somnambulisme », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 15, 1883, pp. 225-242.
- L'homme et l'intelligence. Fragments de psychologie et de physiologie*, Paris, Alcan, 1887.
- RODET, P., *Morphinomane et morphinisme*, Paris, Alcan, 1897.
- ROUSSEL, T., *Rapport au Sénat de la commission relative à la révision de la loi du 30 juin 1838*, Paris, 1884.
- SÉGLAS, J., *Des troubles du langage chez les aliénés*, Paris, J. Rueff, 1892.
- Leçons cliniques sur les maladies mentales et nerveuses (Salpêtrière, 1887-1894)*, recueillies et publiées par le Dr H. Meige, Paris, Asselin et Houzeau, 1895.
- SÉGUIN, E., *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots et des autres enfants arriérés ou retardés dans leur développement, agités de mouvements involontaires, débiles, muets non-sourds, bègues, etc.*, Paris, Baillièrre, 1846.
- SKEY, F. C., *Hysteria*, Londres, Longmans, 2<sup>e</sup> éd., 1867.
- TAINÉ, H., *De l'intelligence* (1870), 6<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1892.
- « Sur les éléments et la formation de l'idée du moi », in *La Revue philosophique*, Paris, 1876, repris dans toutes les éditions du *De l'intelligence* postérieures à 1876.



- TARDIEU, A., *Manuel de pathologie et de clinique médicales*, Paris, Baillière, 1848.
- VASCHIDE, N. et VURPAS, C., *La logique morbide*, t. I, *L'analyse mentale* (préface de T. Ribot), Paris, F. R. de Rudeval, 1903.
- VIBERT, C., *Traité de médecine légale*, Paris, Baillière, 1886.
- VIREY, J.-J., « Exaltation », in *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XIII, Paris, Panckoucke, 1815.
- VOISIN, F., *De l'idiotie chez les enfants*, Paris, Baillière, 1843.

## **1. 2. 2. Études médicales et psychologiques spécifiquement consacrées à la psychopathologie de l'art et de la littérature (XIX<sup>e</sup> s.-début du XX<sup>e</sup> s.)**

### 1. 2. 2. 1. Études générales sur la psychopathologie de l'art et de la littérature – XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle

- ANTHEAUME, A. et DROMARD, G., *Poésie et folie. Essai de psychologie et de clinique*, Paris, Doin, 1908.
- BIAUTÉ, A., *Étude médico-psychologique sur Shakespeare et ses œuvres, sur Hamlet en particulier*, Nantes, Vier, 1889.
- BINET, A., « Réflexions sur le paradoxe de Diderot », in *L'année psychologique*, vol. III, 1896, pp. 279-295.
- BRIERRE DE BOISMONT, A., « Physiologie. Études psychologiques sur les hommes célèbres.

Shakespeare. Ses connaissances en aliénation mentale. Première partie. Hamlet, mélancolie simple, ennui de la vie et folie simulée », in *AMP*, 1868, pp. 329-345.

CHARCOT, J.-M., *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.

CHARCOT, J.-M. et RICHER, P., *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, voir l'édition commentée par G. Didi-Huberman et P. Fédida : Paris, Macula, 1984, rééd. 2014.

DROMARD, G., « L'obsession impulsive et l'inspiration dans l'art », in *Revue des idées*, 15 juillet 1907, repris in A. Antheaume et G. Dromard, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de clinique*, Paris, Doin, 1908.

EIFER, Dr, « La poésie décadente », in *Le correspondant médical*, 31 mars 1897, pp. 7-10.

FAUVEL, H., « Les maladies mentales et la littérature », in *La chronique médicale. Revue bimensuelle de médecine historique, littéraire et anecdotique*, n° 11, 1904, pp. 165-169.

FERRI, E., *Les criminels dans l'art et la littérature*, trad. E. Laurent, Paris, Alcan, 1897.

FRETET, J., *L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust*, Paris, J. B. Janin, 1946.

LAURENT, É., « Poètes et dégénérés », in *Revue de l'évolution sociale, scientifique et littéraire*, septembre 1891, pp. 441-446.

-*La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897.

LÉLUT, L.-F., *L'amulette de Pascal. Pour servir à l'histoire des hallucinations*, Paris, Baillière, 1846.

-*Du démon de Socrate : specimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris, Trinquart, 1836, rééd. augmentée Paris, Baillière, 1856.

LEROY, R., « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque », in *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, vol. de 1911.

MARTIN, H., « Névrose et poésie », in *Études*, 35<sup>e</sup> année, vol. LXXIV, 1898, pp. 145-167 et 338-361.

MAX-SIMON, P., « L'imagination dans la folie : étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », in *AMP*, 5<sup>e</sup> série, t. XVI, 1876, pp. 358-390, repris ensuite en volume : *L'imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*, Paris, imprimerie E. Donnaud, 1876.

-« Les écrits et les dessins des aliénés », in *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. II, 1888, pp. 318-355.

MOREAU (dit DE TOURS), P., « La poésie chez les aliénés », in *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, nouvelle série, 2<sup>e</sup> année, mars 1892, pp. 72-81.

NORDAU, M., *Entartung* (1892), trad. A. Dietrich : *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1894, deux volumes (rééd. en un tome, préface de F. Livi, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010).

-*Vus du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1903.

RÉGIS, E., « Les aliénés peints par eux-mêmes », in *L'encéphale. Journal des maladies mentales et*

*nerveuses*, vol. de 1882, n° 1.

RÉJA, M., *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.

RÉVEILLÉ-PARISE, J.-H.-G., *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, Paris, Dentu, 1834.

RIBOT, T., *Essais sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900.

RICHER, P., *L'art et la médecine*, Paris, Gaultier, Magnier et Cie, s. d. [1902].

RICHET, C., « Les démoniaques d'aujourd'hui », in *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1880, pp. 340-372.

ROGUES DE FURSAC, J., *Les écrits et les dessins dans les maladies mentales et nerveuses*, Paris, Masson, 1905.

VIGEN, H., *Le talent poétique chez les dégénérés*, Bordeaux, 1904.

VOIVENEL, P., *Littérature et folie. Étude anatomo-pathologique du génie littéraire*, Toulouse, Gimet-Pisseau, 1908.

VOIVENEL, P. et RÉMOND, A., *Le génie littéraire*, Paris, Alcan, 1912.

### 1. 2. 2. 2. Études médicales, psychologiques et psychopathologiques spécifiquement consacrées à l'œuvre et à la vie de Rimbaud

ARNOULT, P., « Note sur une hypothèse physiologique concernant Arthur Rimbaud », in *Rimbaud*, Paris, Albin Michel, 1943, nouvelle éd. 1955, pp. 22-24.

AUBIN, H., « Le cas Rimbaud », in *L'évolution psychiatrique*, n° 15, 1955, pp. 329-347.

AUVINET, L.-F.-P., *Aspects psychologiques d'Arthur Rimbaud*, Bordeaux, Delmas, 1941.

BARTH, Dr., « Le mystère de Rimbaud d'après sa physiognomonie », in *Formes et couleurs*, 4<sup>e</sup> année, n° 5-6, Lausanne, 1942, non paginé.

DELATTRE, J.-L.-P., *Le déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Paris, Le François, 1928.

GARMA, A., « Essai de psychanalyse d'Arthur Rimbaud », in *Revue française de psychanalyse*, t. X, n° 3, Paris, 1938, pp. 383-420.

- JACQUEMIN-PARLIER, E., *Un diagnostic médico-littéraire : le poète ardennais Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*, Strasbourg, Éditions universitaires de Strasbourg, 1929.
- LACAMBRE, J.-H., *L'instabilité mentale à travers la vie et l'œuvre littéraires de Jean-Arthur Rimbaud. Essai de psychologie pathologique*, thèse de médecine, Lyon, La Source, Neveu et Cie, 1923.
- LAGRIFFE, L., « Un problème psychologique, les deux aspects d'Arthur Rimbaud », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, VII<sup>e</sup> année, nov.-déc. 1910, pp. 499-523.
- PICQUART, Dr A., « L'hallucination chez Rimbaud », in *Le rimbaldien. Études ardennaises*, cahier n° 16, automne 1949, pp. 20-23.
- VERBEEK, E., *Arthur Rimbaud. Een Pathographie*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1957.
- VOIVENEL et RÉMOND, A., *Le génie littéraire*, Paris, Alcan, 1912, pp. 126-130.
- WOLFF, E., « Arthur Rimbaud fut-il schizophrène ? », in *AMP*, CIV<sup>e</sup> année, t. II, n° 3, Paris, octobre 1956, pp. 429-444.

### 1. 2. 3. Études médicales, psychologiques et psychopathologiques partiellement ou entièrement consacrées à l'œuvre et à la vie de Laforgue

- CHAUVELOT, R., *Jules Laforgue inconnu (avec des poèmes inédits)*, Paris, Debresse, 1973.
- LE SENNE, R., « Les nerveux », in *Traité de caractérologie*, Paris, P. U. F., 1945, nombreuses rééditions.
- PÉRÈS, J., « Anticipation des principes la psycho-analyse dans l'œuvre d'un poète français : Jules Laforgue », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. de 1922, XIX<sup>e</sup> année, pp. 921-927.
- ROLLE, V.-M., *A. Watteau, J. Laforgue, K. Mansfield. Génie et tuberculose*, Angers, Éditions de l'Ouest, 1945.

*1. 3. Sources primaires critiques : réception de la littérature et de l'art (hors études médicales) à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Textes de critique littéraire, de journalisme littéraire, de critique d'art, etc.*

ALBALAT, A., *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1899.

-*Comment il ne faut pas écrire. Les ravages du style contemporain*, Paris, Plon, 1921.

ANON., « Maboulescents » in *L'Autorité*, n° 257, 3-10 oct. 1884.

AURIER, G.-A., « Les Isolés. – Vincent van Gogh », in *Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890, pp. 24-29, rééd. in Gabriel-Albert Aurier, *Textes critiques. 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, pp. 66-76.

BAJU, A., *L'école décadente*, Paris, Vanier, 1887.

BARBEY D'AUREVILLY, J., *Les Œuvres et les Hommes*, t. XII : *Littérature étrangère*, Paris, Lemerre, 1890, rééd. Genève, Slatkine, 1967.

BARINE, Arvède (pseudonyme de Mme Charles Ernest Vincens, née Louise-Cécile Bouffé), « Essais de littérature pathologique », in *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1895.

-*Névrosés*, Paris, Hachette, 1936, rééd. L'Harmattan, 2012.

BARRE, A., *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France, de 1885 à 1900*, Paris, 1911, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1970.

BARRÈS, M., « La sensation en littérature : la folie de Charles Baudelaire (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes) », in *Les Taches d'encre*, n° 1, 5 novembre 1884, pp. 3-26.

BELLIOT, H., « La réaction littéraire », in *L'Observateur*, Paris, 21 avril 1891.

BLOY, L. « Les représailles du Sphinx », compte rendu d'*À rebours* de Huysmans, in *Le Chat noir*, 14 juin 1884.

- « On demande des malédictions », sur « Les Poètes maudits » de Verlaine, in *Le Chat noir*, 3 mai 1884.
- « Le cabanon de Prométhée », sur Lautréamont, in *La Plume*, Paris, septembre 1890, repris dans *Belluaires et Porchers* (1905), rééd. Arles, Sulliver, 1997.
- BOURDE, P., chronique sur les décadents, in *Le Temps*, 6 août 1885.
- BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine* (1883), éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.
- BRUNETIÈRE, F., « À propos de *Pot-Bouille* », in *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, pp. 347-370.
- « *Les Artistes littéraires*, par M. Maurice Spronck (Paris, 1889, Calmann Lévy) », in *Revue des Deux-Mondes*, 3<sup>e</sup> période, t. XCVI, Paris, 1889, pp. 694-705.
- Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
- L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1895.
- CHOLLET, C., « Les décadents. Paul Verlaine », in *Revue de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur*, 3-17 mai 1894.
- CLAVEAU, A., *La langue nouvelle. Essai de critique conservatrice*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1907.
- COLL., *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal. 1855-1905*, éd. A. Guyaux, Paris, P. U. P. S., 2007.
- La querelle de la statue de Baudelaire : août-décembre 1892*, éd. A. Guyaux, Paris, P. U. P. S., 2007
- COLL., *Mallarmé. Mémoire de la critique*, éd. B. Marchal, Paris, P. U. P. S., 1998.
- COLL., *Rimbaud. Correspondance posthume*, éd. J.-J. Lefrère, Paris, Fayard, 2007.
- COLL., *Verlaine. Mémoire de la critique*, éd. O. Bivort, Paris, P. U. P. S., 1997.
- COLL., *Laforgue en son temps*, dossier critique, éd. J.-L. Debaue, Neuchâtel, À la Baconnière, 1972.
- COULON, M., *Anatomie littéraire*, Paris, Librairie des Lettres, 1911.
- DOUMIC, L., « Pathologie du romantisme », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 avril 1907.
- FRANCE, A., « Les fous dans la littérature », chronique littéraire consacrée à *L'Inconnu* de Paul Hervieu et *Le Horla* de Maupassant, dans *Le Temps*, 19 juin 1887, repris in *Les fous dans la littérature*, éd. G. Londeix, Bègles, Le Castor astral, 1993, pp. 65-76.
- GAUTIER, T., « Gérard de Nerval », in *La Presse*, 27 janv. 1855, repris ensuite dans *Histoire du romantisme* ; article réédité in *Portraits de Gérard de Nerval*, Paris, Obsidiane, 1990.
- Charles Baudelaire*, éd. C.-M. Senninger, Paris, Klincksieck, 1986.
- Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Charpentier, 1881, rééd. Bègles, Le Castor astral, 1991.
- GENONCEAUX, L., préface à la réédition des *Chants de Maldoror* à Paris en 1890, repris in Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1969, pp. 9-16.

- GOURMONT, R. de, « La littérature *Maldoror* », Paris, *Mercure de France*, fév. 1871, repris in *Le Livre des masques*, éd. D. Grojnowski, Houilles, Manucius, 2007, pp. 101-106.
- Le Livre des masques. Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui* (avec trente masques dessinés par F. Vallotton), Paris, Société du Mercure de France, 1896 ; *II<sup>e</sup> Livre des masques* (avec vingt-trois dessins de Vallotton), Paris, Société du Mercure de France, 1898. Rééd. D. Grojnowski, Houilles, Manucius, 2007.
- « Les funérailles du style », première publication in *Mercure de France*, vol. XLIII, Paris, juillet-sept. 1902.
- GUYAU, J.-M., *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889, rééd. Paris, Fayard, 2001.
- HENNEQUIN, É., *Études de critique scientifique. Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.*, Paris, Perrin, 1890.
- HUYSMANS, J.-K., *Écrits sur l'art (L'art moderne, Certains, Trois primitifs)*, éd. J. Picon, Paris, GF-Flammarion, 2008.
- KAHN, G., « Le baudelairianisme », in *La Nouvelle Revue*, vol. XIX, nov.-déc. 1902, pp. 253-258, repris in A. Guyaux (éd.), *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal. 1855-1905*, Paris, P. U. P. S., 2007, pp. 867-873.
- « L'ironie dans le roman français (à propos du Centenaire de Mérimée) », in *La Nouvelle Revue*, vol. XXIV, oct. 1903, pp. 528-534.
- LANSON, G., « La poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, 15 juillet 1893.
- LASSERRE, P., *Le romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mercure de France, 1907.
- LEMAÎTRE, J., *Les contemporains. Première série*, Paris, Lecène et Oudin, 1887.
- Les contemporains. Troisième série*, Paris, Lecène et Oudin, 1894.
- Les contemporains. Études et portraits littéraires. Quatrième série*, Paris, Lecène et Oudin, 1889.
- « M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents », in *Revue bleue*, 7 janvier 1888, repris in *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Quatrième série, op. cit.*
- MARTIN, H., « Névrose et poésie », in *Études*, trente-cinquième année, vol. LXXIV, Paris, 1898, pp. 145-167 et 338-361.
- MENDÈS, C., *Mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts (...)*, Paris, Imprimerie nationale et Fasquelle, 1903.
- NISARD, D., *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Bruxelles, L. Hauman, 1834.
- Histoire de la littérature française* (1844), Paris, Didot, 2<sup>e</sup> édition, 1854.
- PEYROT, M., « Symbolistes et décadents », in *La Nouvelle Revue*, vol. XLIX, Paris, 1<sup>er</sup> nov. 1887.
- SEGALÉN, V., *Les cliniciens ès Lettres* (première publication 1902), Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1980.
- Les synesthésies et l'école symboliste*, éd. É. Formentelli, Saint-Clément-de-Rivière, Fata

Morgana, 1981.

SENTOUX, H., *Figaro et Charenton. Les fous journalistes et les journalistes fous*, Paris, Hurtau, 1867.

TAINE, H., *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1865.

-*De l'Idéal dans l'art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Germer Baillièrre, 1867.

-*Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 3<sup>e</sup> édition, 1880.

WYZEWA, T. de, « M. Mallarmé. Notes », in *La Vogue*, n° 11 et 12, Paris, juillet 1886 (plus tard repris dans *Nos maîtres*).

ZOLA, É., « Germinie Lacerteux » (1865), in *Mes haines* (Paris, A. Faure, 1866), éd. F.-M. Mourad, Paris, GF-Flammarion, 2012.

-« Le solitaire » (notice nécrologique sur Verlaine), in *Le Figaro*, 18 janv. 1896, repris dans *Nouvelle campagne*, Paris, Charpentier, 1897.

-*Écrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc Adine, Paris, Gallimard, 1991.

#### *1. 4. Autres sources primaires citées : textes de sciences naturelles, d'histoire, de sciences humaines, etc.*

BELL, G., *Paris incendié : histoire de la Commune de 1871*, Paris, sans mention d'éditeur, Imprimerie E. Martinet, s. d. [1872]. B. N. F., cote FOL-Z LE SENNE-455.

BICHAT, F.-X., *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1800), rééd. Paris, Charpentier, 1852.

DARWIN, C., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872), trad. S. Pozzi et R. Benoît, Paris, C. Reinwald, 1890.

GUIZOT, F., *Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française* (1828), Paris, Didier, 6<sup>e</sup> édition, 1856.



- HENRY, C., *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, La Revue contemporaine, 1885.
- LAVISSE, E., « Histoire », in F. Buisson (dir.), *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1887, première partie, t. I, pp. 1264-1272.
- Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1878 (10<sup>e</sup> édition), livre I<sup>er</sup>.
- La première année d'histoire de France : cours moyen, de 9 à 11 ans*, Paris, Armand Colin, 70<sup>e</sup> édition, 1906.
- RENAN, E., *Qu'est-ce qu'une nation ?* (conférence donnée à la Sorbonne le 11 mars 1882), Paris, Calmann-Lévy, 1882.
- TARDE, G., *Les lois de l'imitation. Étude sociologique*, 1890, rééd. Paris, Kimé, 1993.
- VACHER DE LAPOUGE, G., *L'Aryen. Son rôle social. Cours libre de science politique professé à l'Université de Montpellier (1889-1890)*, Paris, A. Fontemoing, 1899.
- VALLET DE VIRIVILLE, A., *Histoire de Charles VII roi de France et de son époque. 1403-1461*, Paris, Veuve J. Renouard, 1863.

## 2. Instruments : méthode, théorie, critique, historiographie

### 2. 1. Études sur les deux auteurs du corpus

## 2. 1. 1. Études sur Rimbaud : travaux cités ou consultés

- ADAM, A., « L'énigme des *Illuminations* », in *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1950, pp. 221-245.
- ADAM, J.-M., « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », in G. Molinié et P. Cahné (éds.), *Qu'est-ce que le style ?*, actes du colloque de la Sorbonne (1991), Paris, P. U. F., 1991, pp. 15-43.
- AHEARN, E., « Rimbaud's images immondes », in *French Review*, vol. de 1967, n° 3, pp. 505-517.
- Rimbaud. Visions and Habitations*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- « Spectres de Rimbaud », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 111-123.
- ANEHA, K., « “Je est un autre” », in J. Perrin (éd.), *Rimbaud au Japon*, colloque de Sendai (novembre 1991), Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1992, pp. 123-129.
- ANGELET, C., « À propos de Rimbaud : comparaison, métaphore, identification », in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. X, n° 1 et 2, 1986, pp. 116-130.
- « Métaphores et comparaisons », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994, pp. 63-71.
- ARNOULT, P., *Rimbaud*, Paris, Albin Michel, 1943.
- AROUIMI, M., *Rimbaud malgré l'autre. (Re)lire Rimbaud*, Lyon, Jacques André, 2014.
- ASCIONE, M., « Premières (et dernières) communions », in *Ps*, colloque n° 1, *Rimbaud ou « la liberté libre »*, 1987, pp. 30-44.
- ASCIONE, M., et CHAMBON, J.-P., « Les “zolismes” de Rimbaud », in *Europe*, n° 529-530, mai-juin 1973, pp. 114-132.
- BADIOU, A., « L'interruption », in Coll., *Le millénaire Rimbaud*, Paris, Belin, 1993, pp. 131-155.
- BAILLY, J.-C., *Rimbaud parti*, essai accompagnant un ensemble de photos de Jacqueline Salmon exposées en 2006 au Musée-Bibliothèque Arthur-Rimbaud, Paris, Marval, 2006.
- BANDELIER, D., « Les poèmes de *Délires II – Alchimie du verbe* », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 103-116.
- Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988.

- BARONIAN, J.-B. (éd.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, 2014.
- BARRÈRE, J.-B., « À propos de fleurs : Rimbaud et Banville », in *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique*, Paris, S. E. D. E. S., 1977, pp. 143-153.
- BATAILLÉ, C., « Désactiver le filtre parental : “Les poètes de sept ans” », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 83-93.
- BAUDRY, J.-L., « Le texte de Rimbaud », première parution dans deux livraisons successives *Tel Quel*, 1968, rééd. Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 21-108.
- « Entretien entre Jean-Louis Baudry et Laurent Zimmermann », in J.-L. Baudry, *Le texte de Rimbaud*, éd. L. Zimmermann, Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 109-137.
- BERGER, A.-E., « Je est une autre. Lecture de quelques chants d'amour parisiens de Rimbaud », in *Romantisme*, n° 72, 1991, pp. 61-74.
- Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ Vallon, 1992.
- « Le statut du féminin dans l'œuvre de Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque du centenaire de la mort de Rimbaud (Charleville-Mézières, septembre 1991), éd. S. Murphy, 1992, pp. 45-55.
- BERNADET, A., « L'anus du Génie ou le goût de la manière », in *Rimbaud. L'invisible et l'inouï*, Paris, P. U. F. et C. N. E. D., 2009 : Introduction du volume.
- BERNADET, A. (éd.), *Rimbaud. L'invisible et l'inouï. Poésies, Une saison en enfer (1869-1873)*, Paris et Vanves, P. U. F.-C. N. E. D., 2009.
- BERNARD, S., « Rimbaud et la création d'une nouvelle langue poétique », in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, pp. 152-213.
- « Introduction » (1960), in A. Rimbaud, *Œuvres*, éd. S. Bernard revue par A. Guyaux, Paris, Garnier, 2000, pp. XIII-XCIV.
- BIARD, J., « “Délires I” ou le théâtre du double », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 117-124.
- BIENVENU, J., « Arthur Rimbaud – Alcide Bava », in *Ps*, n° 12, 1995, pp. 2-5.
- « “Parade” ou la caricature de l'hermétisme », in *Ps*, n° 17-18, août 2001, pp. 181-199.
- « Rimbaud, Taine et le dérèglement de tous les sens », in *Ps*, n° 20, déc. 2004, pp. 16-19.
- « Ce qu'on dit au poète à propos de Rimbaud et Banville », in *La revue des ressources*, en ligne, novembre 2009 (<http://www.larevuedesressources.org/ce-qu-on-dit-au-poete-a-propos-de-rimbaud-et-banville,1355.html>).
- BILLY, D., « Innovation et déconstruction dans l'alexandrin de Rimbaud », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 119-182.
- BIVORT, O., « L'analyse des catégories verbales et le projet de voyance dans “Adieu” d'Une saison en enfer », in M. Matucci éd., *Atti del Colloquio internazionale Arthur Rimbaud, Poesia e avventura*, colloque de Grosseto de septembre 1985, Pise, Università degli studi di Pisa, Pacini, 1987, pp. 199-208.
- « Notes sur le dérèglement d'un sens : la vue », in *Ps*, n° 5, juillet 1988, pp. 9-19.
- « Écriture de l'échec, écriture du désir », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque

- de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 207-215.
- « Le tiret dans les *Illuminations* », in *Ps*, n° 8, sept. 1991, pp. 2-8.
- « Rimbaud agrammatical ? », in S. Sacchi (éd.), *L'alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, actes du colloque de Turin de 1991, Alessandria (Piémont), Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 39-55.
- « Remarques sur l'alchimie du verbe », in Y. Reboul (éd.), *Littératures*, n° 54, « Rimbaud dans le texte », 2006, pp. 133-146.
- « La grammaire de Rimbaud », in *Ps*, colloque n°5, *Vies et poétiques de Rimbaud*, éd. S. Murphy, 2005, pp. 17-37.
- « La circulation des sèves inouïes » in *Europe*, vol. LXXXVII, n° 966 (« Rimbaud »), oct. 2009, pp. 113-120.
- BIVORT, O. (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- BLANCHOT, M. « Après Rimbaud », in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, rééd. 1975, pp. 163-169.
- « Le sommeil de Rimbaud », in *Critique*, Paris, mai 1947, repris dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 157-165.
- BOBILLOT, J.-P., « Le clinamen d'Arthur Rimbaud. Travail du rythme et matérialisme dans les vers de 1872 », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994, pp. 89-102.
- « Entre mètre et non mètre : le “décasyllabe” de Rimbaud », in *Ps*, n° 10, 1994, pp. 29-44.
- Le meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004.
- BOMBARDE, O., « Du “Bateau ivre” aux *Illuminations* », in B. Marchal (éd.), *Rimbaud. Tradition et modernité*, Paris, Éditions universitaires, 1992, pp. 127-144.
- BONNEFIS, P., « Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud », in *Littérature*, n° 11, 1973, pp. 46-67.
- BONNEFOY, Y., *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.
- Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009 (recueille tous articles de Bonnefoy consacrés au poète, ainsi que le livre cité ci-dessus ; voir en particulier « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1976] et « Madame Rimbaud » [1979]).
- BORER, A., *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Paris, Lachenal et Ritter, 1984.
- BORER, A., CORSETTI, J.-P. et MURPHY, S. (éds.), *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy de 1985, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1986.
- BOUILLANE DE LACOSTE, H. de, édition critique des *Poésies* de Rimbaud, Paris, Mercure de France, 1939.
- BOURKHIS, R., « Le pouvoir des graphèmes dans “Le bateau ivre” d'Arthur Rimbaud », in *Rimbaud vivant*, n° 38, 1999, pp. 40-48.
- BOUSMANNE, B., « *Reviens, reviens, cher ami* ». *Rimbaud-Verlaine. L'affaire de Bruxelles*, Paris, Calmann-Lévy, 2006.

- BRUNEAU, C., « Le patois de Rimbaud », in *La Grive*, avril 1947.
- BRUNEL, P., « *Âge d'or* ou l'opéra fabuleux », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 77-92.
- Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion, 1983.
  - Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983.
  - Introduction, appareil critique et commentaire, dans : A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, éd. P. Brunel, Paris, José Corti, 1987.
  - « Le motif mythologique de Vénus dans l'œuvre de Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque du centenaire de la mort de Rimbaud (Charleville-Mézières, septembre 1991), éd. S. Murphy, 1992, pp. 2-11.
  - « La folie dans *Une saison en enfer* », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, pp. 93-103.
  - Rimbaud sans occultisme* (recueil d'articles dont certains inédits), Fasano et Paris, Schena-Didier Érudition, 2000.
  - Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations*, édition critique et commentaires, Paris, José Corti, 2004.
- CAMPION, P., « Pour une critique de la fiction poétique. Rimbaud et l'objet de l'incrédulité », article disponible en ligne (<http://pierre.campion2.free.fr/crimbaud.htm>), consulté le 22 août 2015, non paginé.
- CANOVAS, F., « “Au réveil il était midi” : imagerie et dynamique oniriques dans le poème “Aube” », in *Ps*, n° 21, 2006, pp. 167-180.
- CERVONI, A., « L'atelier d'*Une saison en enfer*. Étude des “brouillons” », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 213-238
- « Rimbaud sophiste », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 141-150.
- CHAMBERS, R., « Réflexions sur l'inspiration communarde de Rimbaud », in *Revue des lettres modernes, Arthur Rimbaud 2*, Paris, Minard, 1973, pp. 63-80.
- « To Read Rimbaud : Mimesis and Symbolization. A Question in Rimbaud Criticism », in *Australian Journal of French Studies*, vol. IX, n° 1 (« Approaches to Criticism »), janv.-avril 1974, pp. 54-64.
  - « Rimbaud forain. À propos d'“Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir” », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 324-337.
- CHAMBON, J.-P., « Une mauvaise réponse à une bonne question », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 175-213.
- « Matériaux pour l'exégèse des *Premières communions* », in *Ps*, n° 3, 1986, pp. 43-49.
  - « Pour un inventaire des particularismes lexicaux dans l'œuvre et la correspondance de Rimbaud », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994, pp. 125-153.

- CHATAIGNÉ, H., « Que faut-il à l'homme ? "Report me and my cause aright": "Comédie de la soif" – *The Tragedy of Hamlet* », in *Ps*, n° 12, 1995, pp. 20-28.
- CHEVRIER, A., « "Les assis" de Rimbaud vs. "Les assis" de Jean Richepin », in *Ps*, n° 21, nov. 2006, pp. 21-27.
- « Le "Paris" zutique de Rimbaud est-il la parodie d'un poème de Valade ? », in *Ps*, n° 26, 2015, pp. 107-120.
- CLAISSE, B., *Rimbaud ou « le dégagement rêvé ». Essai sur l'idéologie des Illuminations*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1990.
- « "Le Bateau ivre" ou la traversée du Rubicon poétique (de quelques rimes et rejets comme principes d'écoute) », in *Ps*, n° 12, déc. 1995, pp. 8-15.
- « De la *source de soie* ("Nocturne Vulgaire") à la *soie des mers* ("Barbare") : le mot de la fin ? », in *Ps*, n° 16, mai 2000, pp. 101-125.
- « "Soir historique" et l'illusoire », in *Ps*, colloque n° 5, *Vies et poétiques de Rimbaud*, éd. S. Murphy, 2005, pp. 546-563.
- « "Parade" ou l'œuvre-monstre », in Y. Reboul (éd.), *Littératures*, n° 54, « Rimbaud dans le texte », 2006, pp. 179-199.
- « "Matinée d'ivresse" sans "paradis artificiels" », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 617-627.
- « "Guerre" et "À une raison" : de la providence tragique à la folie métaphysique », in Coll., *Rimbaud « littéralement et dans tous les sens ». Hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 99-108.
- Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CLAUDEL, P., « Préface aux *Œuvres* d'Arthur Rimbaud » (préface à l'édition de P. Berrichon, 1912), repris in *Positions et Propositions, I*, dans *Œuvres complètes*, vol. XV, Paris, Gallimard, 1959, pp. 78-85.
- COLL., *Le millénaire Rimbaud*, Paris, Belin, 1993.
- COLL., *Rimbaud « littéralement et dans tous les sens ». Hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- COLLOT, M., « La dimension du déictique », in *Littérature*, n° 38, mai 1980, repris dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P. U. F., 1989, pp. 194-208.
- « Rimbaud lecteur de *L'Homme qui rit* », in *Ps*, n° 2, 1985, pp. 94-96.
- « Autobiographie et fiction », in *Rimbaud vivant*, n° 47, 2008, pp. 7-18.
- COMBE, D., *Poésies, Une saison en enfer et Illuminations de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004.
- CORNULIER, B. de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982, 2<sup>e</sup> partie.
- De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009 (partiellement constitué de plusieurs articles antérieurs).
- « "Qu'est-ce pour nous..." comme dialogue dramatique de l'Esprit et du Cœur » (1992), repris in *De la métrique à l'interprétation, op. cit.*, pp. 213-315.

- « Fête de la guerre : sur le “Chant de guerre Parisien” de Rimbaud », in *Studi Francesi*, n° 100, 1990, repris dans *De la métrique à l'interprétation, op. cit.*, pp. 61-89.
- « Le violon enragé d'Arthur pour ses “Petites amoureuses” », in *Ps*, n° 15, nov. 1998, pp. 19-32.
- CORSETTI, J.-P., « Voyages en enfer. Métamorphose et quête », in J.-L. Steinmetz (éd.), *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre d'octobre 1991, Paris, Tallandier, 1992, pp. 43-57.
- COULON, M., *Le problème de Rimbaud, poète maudit*, Nîmes, A. Gomès, 1923.
- COURTOIS, M., « Le mythe du nègre chez Rimbaud », in *Littérature*, n° 11, oct. 1973, pp. 85-101.
- CUILLÉ, L., « L'enfant et la toupie. Esthétique de la giration », in *Ps*, n° 26, 2015, pp. 65-84.
- DAVIES, M., « Rimbaud's “Bonne pensée du matin” », in *French Studies*, vol. XXV, n° 3, 1971, pp. 295-304.
- « Une saison en enfer », in *Revue des Lettres modernes. Arthur Rimbaud 2*, Paris et Caen, Minard, 1973.
- Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud. Analyse du texte*, Paris et Caen, Minard, Archives des lettres modernes, 1975.
- DÉCAUDIN, M., « La “fantaisie” chez Rimbaud », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 115-119.
- DEGOTT, B., « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 109-121.
- DELAHAYE, E., *Rimbaud. L'artiste et l'être moral*, Paris, Messein, 1923.
- Souvenirs familiers. À propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau* (1925), repris in *Delahaye témoin de Rimbaud*, éd. F. Eigeldinger et A. Gendre, Neuchâtel, A la Baconnière, 1974.
- DENIS, Y., « Glose d'un texte de Rimbaud : “Après le déluge” », in *Les Temps modernes*, n° 260, janv. 1968, pp. 1261-1276.
- DESSONS, G., « Rimbaud le démodeur », in *Europe*, vol. LXXXVII, n° 966, « Rimbaud », oct. 2009, pp. 51-62.
- DILLMAN, K. J., *The Subject in Rimbaud. From Self to « Je »*, New York, Peter Lang, 1984.
- DOMINICY, M., « Tête de faune ou les règles d'une exception », in *Ps*, n° 15, 1998, pp. 109-188.
- DUCOFFRE, D., « Trajectoire du “Bateau ivre” », in *Ps*, n° 21, nov. 2006, pp. 28-65.
- « Assiégeons “Les Assis” ! », in *Ps*, oct. 2008, pp. 345-364.
- « Les ébauches du livre *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 187-197
- « “L'Homme juste”, deux vers enfin déchiffrés », in *Méthode*, n° 16, Vallongues, 2009, pp. 207-210.
- DUMONCEL, J.-C., « “Je est un autre”. Une Saison dans le *Tractatus* », in *Poétique*, n° 56, Paris, nov. 1983, pp. 483-484.

- EIGELDINGER, Frédéric, « Futurs lyriques et futurs prophétiques dans les “Vers” de Rimbaud », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 61-79.
- EIGELDINGER, Marc, *Rimbaud et le mythe solaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1964.
- « La voyance avant Rimbaud », in *Lettres du voyant*, éd. G. Schaeffer, Genève et Paris, Droz-Minard, 1975.
- EIGELDINGER, Marc (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979.
- EIGELDINGER, Marc (éd.), *Le point vélique*, actes du colloque Rimbaud-Germain Nouveau de 1983, Neuchâtel, À La Baconnière, 1986.
- ÉTIEMBLE, R., « Les sources littéraires du “Bateau ivre” », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, été 1947, repris dans R. Étiemble, *Hygiène des lettres, IV*, Paris, Gallimard, 1966.
- Le mythe de Rimbaud, I. Genèse du mythe. 1869-1949. Bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies*, Paris, Gallimard, 1954, rééd. 1968.
- Le mythe de Rimbaud, II. Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952, rééd. revue et augmentée (de passages censurés en 1952) 1961.
- [*Le mythe de Rimbaud, III* ; n'a jamais paru : annoncé sous le titre *Le mythe de Rimbaud dans le monde slave et communiste. 1869-1969* dans *Structure du mythe*, éd. de 1961, p. 33, « Avant propos à la troisième édition ».]
- [*Le mythe de Rimbaud, IV* ; n'a jamais paru : annoncé sous le titre *Le succès du mythe* dans *Structure du mythe*, éd. de 1961, p. 33, « Avant propos à la troisième édition ».]
- Le mythe de Rimbaud, V. L'année du Centenaire*, Paris, Gallimard, 1967.
- « Sur les “Chansons spirituelles” », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 61-76.
- Hygiène des lettres, IV*, Paris, Gallimard, 1966.
- ÉTIEMBLE, R. et GAUCLÈRE, Y., *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1936, rééd. augmentée, 1950.
- « À propos de Michel et Christine », in *Cahiers du sud*, 1936, pp. 927-931.
- Europe*, vol. LXXXVII, n° 966, « Rimbaud », oct. 2009.
- FAURISSON, R., « A-t-on lu Rimbaud ? », in *Bizarre*, 1961-4, pp.1-48.
- FELMAN, S., « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud », in *Littérature*, n° 11 (« Rimbaud »), oct. 1973, pp. 3-21, repris in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 99-121.
- FÉNÉON, F., « *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud », in *Le Symboliste*, n° 1, 7-14 octobre 1886.
- FONDANE, B., *Rimbaud le voyou, et l'expérience poétique* (1933), éd. M. Carassou, Bruxelles, Complexe, 1990.
- FONGARO, A., « “Parade” unique et universelle », in *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Champion, 2004, pp. 132-139.
- « “Vagabonds” et “Délires, I” », in *Studi francesi*, mai-août 1971, repris dans *De la lettre à l'esprit, op. cit.*, pp. 233-240.



- « Crânes, voix, ressources, dos », in *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, op. cit., pp. 151-160.
- « *La Folle par affection*. Rimbaud, Verlaine et Corbière », repris in « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, Toulouse, P. U. du Mirail, s. d. [1989], pp. 159-165.
- « Quatre points dans “Matinée d’ivresse” », in « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, repris dans *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, op. cit., pp. 161-171.
- FORESTIER, L., « Rimbaud et l’ambivalence », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, pp. 45-60.
- appareil critique des deux éditions citées plus haut.
- FOWLIE, W., *Rimbaud*, Chicago, Chicago U. P., 1965.
- FRÉMY, Y., « *Te voilà, c’est la force* ». *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- « “Toutes les formes de folie...” : enquête sur *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 293-304.
- « Les “sophismes magiques” dans “Délires II. Alchimie du verbe” », in S. Bernard-Griffiths et C. Bricault (éds.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX<sup>e</sup> siècle français*, Clermont-Ferrand, Presses de l’Université Blaise-Pascal, 2012, pp. 409-423.
- FRÉMY, Y. (éd.), « *Je m’évade ! Je m’explique.* » *Résistances d’Une saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- FRÖHLICHER, P., GANTERT, R. et LABARTHE, P., (éds.), *Rimbaud et les sauts d’harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007.
- FROHOCK, W. M. *Rimbaud’s Poetic Practice. Image and Theme in the Major Poems*, Oxford (Royaume-Uni) et Cambridge (Massachusetts), Oxford U. P.-Harvard U. P., 1963.
- FUYUTA, Y., « Le “langage universel” selon Rimbaud », in J. Perrin (éd.), *Rimbaud au Japon*, colloque de Sendai (novembre 1991), Villeneuve-d’Ascq, P. U. de Lille, 1992, pp. 57-66.
- GÂTEAU, J.-C., « Loup », in *Ps*, n° 1, oct. 1984, pp. 43-53.
- GEHRING, M., « Une lecture de “Conte” », in M. Eigeldinger (éd.), *Le point vélique*, actes du colloque Rimbaud-Germain Nouveau de 1983, Neuchâtel, À La Baconnière, 1986, pp. 141-150.
- GENGOUX, J., *La pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950.
- GIUSTO, J.-P., *Rimbaud créateur*, Paris, P. U. F., 1980.
- GLEIZE, J.-M., « La mise en mouvement : Rimbaud », in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, pp. 83-103.
- « Et alors ? », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d’Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994, pp. 256-261.
- Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993.
- « Tourner ses bras (remarques) », in P. Fröhlicher, R. Gantert et P. Labarthe (éds.), *Rimbaud et les sauts d’harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 169-180.

- « À quelle boue ? », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 155-160.
- GODCHOT, S. (Colonel Godchot), *Arthur Rimbaud ne varietur, I. 1854-1871*, Nice, chez l'Auteur, 1936.
- GOUVARD, J.-M., « Remarques sur la versification de Rimbaud », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 254-267.
- GRAAF, D. A. de, « Les premiers jugements de la presse sur quelques-uns des Poètes maudits », in *Revue des langues vivantes*, XXI<sup>e</sup> année, n° 2, Bruxelles, 1955.
- « Autour du dossier de Bruxelles d'après des documents inédits », in *Mercure de France*, Paris, 1<sup>er</sup> juillet 1956, pp. 626-634.
- « Les premiers adversaires de Rimbaud », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. XXXIV, 1956, pp. 47-67.
- GROJNOWSKI, D., « Les *Illuminations* et la représentation », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 103-114.
- GUERDON, D., *Rimbaud. La clef alchimique*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- GUYAUX, A., « Où en est Rimbaud ? », in *Romantisme*, vol. XII, n° 36, 1982, pp. 65-78.
- « “Matinée d'ivresse” au miroir des *Paradis artificiels* », in *Berenice* n° 7, mars 1983, repris dans *Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1991, pp. 69-84.
- « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 199-208.
- Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985.
- « Mystères et clartés du guillemet rimbaldien », in *Ps*, n° 8, sept. 1991, pp. 26-34.
- Duplicités de Rimbaud*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1991.
- « Dialogue sur “Parade” » in T. Klinkert et H. Wetzel, éd., *Traduction = interprétation/interprétation = traduction. L'exemple Rimbaud*, Paris, Champion, 1998.
- « Ce qu'on dit au poète... Quelques remarques sur l'ironie chez Rimbaud », in *La revue des ressources*, en ligne, septembre 2009 (<http://www.larevuedesressources.org/ce-qu-on-dit-au-poete,1314.html>).
- « Rimbaud et les avatars du moi », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 161-168.
- GUYAUX, A. (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2.
- GUYAUX, A. (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994.
- GUYAUX, A. (éd.), *Rimbaud*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1993.
- GUYAUX, A. (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994.

- GUYAUX, A. (éd.), *Cahiers de littérature française*, n° 2, « Rimbaud », Bergamo U. P. et Edizioni Sestante-L'Harmattan, 2006.
- GUYAUX, A. (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, actes du colloque de la Sorbonne du 12 décembre 2009, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- HACKETT, C. A., *Le lyrisme de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1938.
- Rimbaud l'enfant*, Paris, José Corti, 1947.
- Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, 1967.
- « Une saison en enfer : frénésie et structure », *Revue des lettres modernes, Rimbaud 2*, Paris et Caen, Minard, 1973, pp. 7-15.
- HAMBLY, P. S., « Lecture de “Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs” », in *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n° 1, 1988, pp. 41-87.
- HAMON, P., « Narrativité et lisibilité, essai d'analyse d'un texte de Rimbaud », in *Poétique*, n° 40, nov. 1979, pp. 453-464.
- HANRAHAN, M., « Je est une autre : Of Rimbaud and Duras », in *MLN*, vol. CXIII, n° 4, sept. 1998, pp. 915-936.
- HARROW, S., *The Material, the Real and the Fractured Self. Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*, Toronto, Toronto U. P., 2004, ch. 1, « Debris, Mess, and the Modernist Self. Rimbaud from *Poésies* to the *Illuminations* ».
- « “Je suis de race inférieure de toute éternité” : Towards a Postcolonial Reading of Rimbaud », in *The Modern Language Review*, vol. CXI, n° 4, oct. 2016, pp. 956-974
- HARTWEG, J., « *Illuminations* : un texte en pleine activité », in *Littérature*, n° 11 (« Rimbaud »), oct. 1973, pp. 78-84.
- HENRY, A., « “Le Loup criait sous les feuilles...” », in *Ps*, n° 10, janvier 1994, pp. 67-75.
- Contributions à la lecture de Rimbaud*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998.
- HEYNDELS, R., « “L'occasion, unique, de dégager nos sens” : modernité, primitivisme et homo-texte chez Rimbaud », in G. Dotoli et C. Diglio (éds.), *Rimbaud et la modernité*, actes du colloque de Naples de décembre 2004, Fasano et Baris, Schena-P. U. P. S., 2005, pp. 103-136.
- HOUSTON, J. P., *The Design of Rimbaud's Poetry*, New Haven (Connecticut) et Paris, Yale U P.-P. U. F., 1963.
- HOVASSE, J.-M., « Les *Châtiments* de Rimbaud », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 33-52.
- IMURA, M., « Poésie et province : “Les premières communions” », in *Ps*, colloque n°5, *Vies et poétiques de Rimbaud*, éd. S. Murphy, 2005, pp. 225-246.
- ISRAEL-PELLETIER, A., *Rimbaud's Impressionist Poetics. Vision and Visuality*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.
- IZAMBARD, G., *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris, Mercure de France, 1946, rééd. Rennes, La Part Commune, 2008.
- JACKSON, J. E., « Entre le *Je* et l'autre : l'autobiographie poétique de Rimbaud », in *Souvent dans*

- l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001, pp. 151-190.
- JACOBY, E., « “Dans un défaut en haut de la glace” : L’image du corps dans “Après le Déluge” et “Sonnet” de Rimbaud », in *Poétique*, n° 146, 2006-2, pp. 147-155.
- JAGODZINSKI, S. « “L’œuvre inouïe” et le “corps merveilleux” : nouveau corps, nouvel amour, nouvelle langue chez Rimbaud », in *Sens public*, 2011-3, publié en ligne (<http://www.sens-public.org/spip.php?article810>), consulté le 3 décembre 2015, non paginé.
- JAMESON, F., « Rimbaud and the spatial text », in *Rewriting Literary History*, Hong Kong, Hong Kong U. P., 1984, pp. 66-93.
- JESI, F., *Lettura del « Bateau ivre » di Rimbaud (1972)*, trad. M. Rueff : « Lecture du “Bateau ivre” de Rimbaud », in *Po&sie*, n° 124, automne 2008.
- JOHNSON, B., « La vérité tue : une lecture de “Conte” », in *Littérature*, n° 11 (« Rimbaud »), oct. 1973, pp. 68-77.
- JOUFFROY, A., « L’“univers sans images” » de Rimbaud, in J. Perrin (éd.), *Rimbaud au Japon*, colloque de Sendai (novembre 1991), Villeneuve-d’Ascq, P. U. de Lille, 1992, pp. 20-31.
- JUTRIN, M., « Parole et silence dans *Une saison en enfer* : l’expérience du “moi divisé” », in *Revue des lettres modernes, Arthur Rimbaud 3* (« Problèmes de langue »), Paris et Caen, Minard, 1976, pp. 7-23.
- KASSAB-CHARFI, S., « Défigurations d’*Une saison en enfer* : la fiction nègre ou l’inventio rimbaldienne d’une altérité », in Y. Frémy (éd.), « *Je m’évade ! Je m’explique* ». *Résistances d’Une saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 83-105.
- KITTANG, A., *Discours et jeu. Essai d’analyse des textes d’Arthur Rimbaud*, Bergen et Grenoble, Universitetsforlaget et P. U. de Grenoble, 1975.
- KLIEBENSTEIN, G., « Alcide B/bava et la galaxie Rimbaud », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 155-168.
- « Figure de l’analogie : une “métaphore” insistante », in *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer*, Neuilly, Atlante, 2009, pp. 201-203.
- « Rimbaud, dantesque et cartésien », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 317-332.
- KRAMER, M., « Pour une poétique *queer* de Rimbaud », in *Itinéraires. Littérature Textes Culture*, 2011-1, pp. 123-136.
- LABARTHE, P., « Entre verbe et matière, Nerval, Baudelaire, Rimbaud », in P. Fröhlicher R. Gantert et P. Labarthe (éds.), *Rimbaud et les sauts d’harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 153-167.
- LAFORGUE, P., « “Mauvais sang”, ou l’histoire d’un damné de la terre », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 251-264.
- LAOUAREM, M., « Arthur Rimbaud : rhétorique du stercoraire dans les *Poésies* et l’*Album zutique* », in *Dix-Neuf*, vol. XVIII, n° 1, avril 2014, pp. 91-103.
- LAPEYRE, P., *Le vertige de Rimbaud. Clé d’une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière,

1981.

LAPP, J.-C., « “Mémoire” : art et hallucination chez Rimbaud », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23, 1971, pp. 163-179.

LAURENT, E., « “Que les oiseaux et les sources sont loin”, fin de l'idylle dans les *Derniers vers* », in *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, éd. S. Sacchi, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 75-86.

-« Le “pleur qui chante...” : sur les chansons des *Derniers vers* », in *Ps*, n° 7, janv. 1991, pp. 16-30.

LAUXEROIS, P., *L'opéra fabuleux*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, pp. 23-37.

LAWLER, J., *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1992.

-« D'extase et d'action, “Matinée d'ivresse” », in J.-M. Maulpoix (éd.), *Poétique du texte offert*, Fontenay-aux-Roses, E. N. S. éditions, 1996, pp. 113-128.

-« Ironie et ambiguïté du voyage », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 67-75.

LEFRÈRE, J.-J., *Les saisons littéraires de Rodolphe Darzens*, suivi de : *Documents inédits sur Rimbaud*, Paris, Fayard, 1998.

-*Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001.

-« Rimbaud et les psychiatres », conférence donnée à l'hôpital Sainte-Anne, automne 2009, inédite.

LEJOSNE-GUIGON, R., « L'hystérie chez Rimbaud », communication au séminaire de recherche de S. Thornton, « Victorian persistence », Université de Paris-VII Denis Diderot, Institut Charles-V d'études anglophones, 2 mai 2012, non publié.

-« Consommer le réel. Les poèmes de 1872 d'Arthur Rimbaud », in *Dix-Neuf*, vol. XVIII, n° 3, automne 2014, pp. 247-258.

*Littérature*, n° 11, Paris, Larousse, 1973 : « Rimbaud ».

LITTLE, R., *Rimbaud. Illuminations*, London, Grant & Cutler, 1983.

MAC LEISH, A., « The Anti-World Poems of Rimbaud », in *Poetry and Experience*, Boston, Houghton Mifflin, 1961, pp. 149-172.

MACÉ, G., « Rimbaud “recently deserted” », in *Ex libris. Nerval, Corbière Rimbaud, Mallarmé, Segalen*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 47-82.

MACKLIN, G., « Madness and Modernity in Rimbaud's *Une Saison en enfer* », in *Neophilologus*, vol. 95, n° 3, juillet 2011, pp. 379-394.

MARCHAL, B. (éd.), *Rimbaud. Tradition et modernité*, Éditions universitaires, 1992.

MARTY, É., « À propos de “Sensation” d'Arthur Rimbaud », in *Poétique*, n° 129, fév. 2002, pp. 51-68.

-« Rimbaud et l'adieu au politique », in A. Guyaux (éd.), *Cahiers de littérature française*, n° 2 (« Rimbaud »), Bergamo U. P. et Edizioni Sestante-L'Harmattan, 2006, pp. 63-79.

-« Rimbaud, nature et poème », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris,

Classiques Garnier, 2009, pp. 9-32.

MASSOL, J.-F., « De l'artiste au voyant : le poète selon Rimbaud », in *Romantisme*, vol. XX, n° 67 (« Avatars de l'artiste »), 1990, pp. 77-86.

MASSON, M., « “Ça ne veut pas rien dire” : “Le cœur supplicié” », in *Ps*, n° 26, 2015, pp. 37-64.

MATUCCI, M., « Rimbaud e la comune », in *Ricerche sulla Comune*, actes du colloque de Gargano, mai 1973, Milan, Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, 1974.

-*Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986.

MATUCCI, M. (éd.), *Arthur Rimbaud. Poesia e avventura. Atti del Colloquio internazionale Arthur Rimbaud*, colloque de Grosseto de septembre 1985, Pise, Università degli studi di Pisa, Pacini, 1987.

MEITINGER, S., « Texte et dérèglement. Approche ontologique de la voyance rimbaldienne », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 51-59.

MESCHONNIC, H., « Le travail du langage dans “Mémoire” de Rimbaud », in *Langages*, 8<sup>e</sup> année, n° 31, 1973, pp. 103-111.

-« Il faut être absolument moderne : un slogan en moins pour la modernité », in *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, rééd. Paris, Gallimard, 1993, « Folio », 2005, pp. 123-127.

MEYER, B., *Sur les Derniers vers. Douze lectures de Rimbaud*, Paris, L'Harmattan, Publications du Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Université de la Réunion, 1996.

MILLER, H., *The Time of the Assassins* (1946 puis 1955), New York, New Directions Paperbook, 1962, trad. F.-J. Temple, Paris, U. G. E., 1984.

MILLET-GÉRARD, D., « L'Évangile en enfer », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 259-279.

MILNER, M., « Le cas Rimbaud », in *L'imaginaire des drogues, de Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 150-175.

MINAHEN, C., « Gender Ambiguities, Conflicts, and Shifts in Rimbaud's “Mémoire” », in *Dalhousie French Studies*, vol. LXXIX, été 2007, pp. 47-53.

-« Je(u d')équivoque et dysphorie du genre dans *Poésies* de Rimbaud », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 388-403.

MINOGUE, V., « Rimbaud's Ophelia », in *French Studies*, vol. XLIII, n° 4, oct. 1989, pp. 423-436. *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984.

MONCEL, C., *Rimbaud et les formes monstrueuses de l'amour*, Riorges, chez l'Auteur, 1980.

MORINET, C., « Sur l'Époux infernal d'Arthur Rimbaud », in A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy (éds.), *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1986, pp. 189-196.

MORTELETTE, Y., « La lettre du 15 mai 1871 et les “seconds romantiques” », in A. Guyaux (éd.), *Cahiers de littérature française*, n° 2 (« Rimbaud »), Bergamo U. P. et Edizioni Sestante-L'Harmattan, 2006, pp. 19-32

MOULAISON, G., « “Alchimie du verbe” ou le catch spirituel d'Une saison en enfer », in 885

*Dalhousie French Studies*, vol. LIII, 2000, pp. 27-41.

MUNIER, R., « Le Bateau ivre », in *Sud*, hors-série, « Arthur Rimbaud. Bruits neufs », éd. R. Little, Marseille, 1991, pp. 31-46.

MURAT, M., *L'art de Rimbaud* (2002), Paris, José Corti, rééd. augmentée, 2013.

-« L'histoire d'une de mes folies », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 310-311.

-« La "puissance d'ironie" de Rimbaud », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 105-118.

MURPHY, S., « "Démocratie" : autour d'un indice discursif », in *Ps*, n° 4, 1986, repris in *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, pp. 501-526.

-« Contre les "Derniers vers" », in M. Matucci (éd.), *Atti del Colloquio internazionale Arthur Rimbaud, Poesia e avventura*, colloque de Grosseto de septembre 1985, Pise, Università degli studi di Pisa, Pacini, 1987, pp. 81-88.

-*Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Paris et Lyon, C. N. R. S. et P. U. de Lyon, Centre régional de publication de Lyon, 1990.

-*Rimbaud et la ménagerie impériale*, Paris et Lyon, C. N. R. S. et P. U. de Lyon, Centre régional de publication de Lyon, 1991.

-« "Chant de guerre Parisien" : essai d'archéologie symbolique », in *Ps*, Bulletin n° 7, 1991, repris dans *Rimbaud et la Commune* (voir ci-dessous), ch. 7, pp. 207-316.

-« Le cœur parodié : Rimbaud réécrit par Izambard », in *Ps*, n° 15, 1998, pp. 49-66.

-« Les *Illuminations* manuscrites », in *Histoires littéraires*, n° 1, 2000, pp. 5-31.

-*Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, rééd. 2009.

-« Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », in *Ps*, colloque n° 4, 2004, pp. 77-126.

-« Logiques du "Bateau ivre" » in Y. Reboul (éd.), *Littératures*, n° 54, « Rimbaud dans le texte », 2006, pp. 25-86.

-« La physiologie d'un obscurantiste voyant » (sur « Accroupissements »), in P. Fröhlicher R. Gantert et P. Labarthe (éds.), *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 225-276, repris dans *Rimbaud et la Commune*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 317-366.

-« Versifications "parnassiennes" (?) », in *Romantisme*, vol. CXL, n° 2, 2008, pp. 67-84.

-« Rimbaud communaliste », in *Europe*, vol. LXXXVII, n° 966 (« Rimbaud »), oct. 2009, pp. 82-91.

-« Une naïveté désarmante (et bien armée) », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009 : Introduction du volume, pp. 17-28.

-*Rimbaud et la Commune, 1871-1872. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2009 (partiellement constitué de nombreux articles antérieurs).

MURPHY, S. et KLIEBENSTEIN, G., *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer*, Neuilly, Atlande, 2009.

- MURPHY, S. et TUCKER, H. G. (éds.), *Rimbaud à la loupe. Hommage à Cecil Arthur Hackett*, colloque de Cambridge de septembre 1987 : *Ps*, colloque n° 2, 1990.
- MURPHY, S. (éd.), *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque du centenaire de la mort de Rimbaud (Charleville-Mézières, septembre 1991), *Ps*, colloque n° 3, 1992.
- MURPHY, S. (éd.), *Vies et poétiques de Rimbaud*, actes du colloque de Charleville-Mézières de septembre 2004, *Ps*, colloque n°5, 2005.
- MURPHY, S. (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009.
- NAKAJI, Y., *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987.
- « Ambivalence et rapidité dans l'écriture d'Une saison en enfer », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, pp. 55-66.
- « Rimbaud autoportraitiste », in Hitoshi Usami (éd.), *Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*, actes du colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 165-176.
- « Rhétorique performative. Comparaisons et métaphores chez Rimbaud », in P. Fröhlicher R. Gantert et P. Labarthe (éds.), *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 39-64.
- « Les lignes de force de "Nuit de l'enfer" », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, colloque de la Sorbonne, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 239-257.
- « Rimbaud autocritique », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 91-99.
- NOULET, É., *Le premier visage de Rimbaud*, Bruxelles, Palais des académies, 1953.
- OXENHANDLER, N., *Rimbaud. The Cost of Genius*, Columbus, Ohio State U. P., 2009.
- PALYIENKO, A., *Mis-reading the Creative Impulse. The Poetic Subject in Rimbaud and Claudel, Restaged*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois U. P., 1997.
- PANTONE, E., « Rimbaud aux outrages », in *Ps*, n° 25, 2014, pp. 18-34.
- PERRIN, J., (éd.), *Rimbaud au Japon*, colloque de Sendai (novembre 1991), Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1992.
- PERRON, P. et VILLANI, S. (éds.), *Lire Rimbaud. Approches critiques. – Hommages à James R. Lawler*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 2000.
- PETITFILS, P., *L'œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud. Essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949.
- PEYRE, H., *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975.
- PLANTÉ, C., « Les poètes et la femme dans les lettres du Voyant », *Europe*, vol. LXXXVII, n° 966 (« Rimbaud »), oct. 2009, pp. 63-72.
- PLESSEN, J., *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye et Paris, Mouton, 1967.
- « La métaphore chez Rimbaud », in *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XXI, n° 2, 887



Strasbourg, 1983, pp. 199-214.

PLOUVIER, P., « Le sujet divisé », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994, pp. 73-78.

-*Sous la lumière de Nietzsche. Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théâtète, 1996.

PORTER, L. M., « Artistic Self-Consciousness in Rimbaud's Poetry », in R. L. Mitchell (éd.), *Pre-text, Text, Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus, Ohio State U. P., 1980, pp. 158-171.

POT, O., « Portrait du poète en prestidigitateur », in P. Fröhlicher R. Gantert et P. Labarthe (éds.), *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, colloque de Zurich de février 2005, Paris, Eurédit, 2007, pp. 181-224.

POULAIN, I., « L'androgynie d'une langue à l'autre : une politique du sujet. Sur les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud et *Orlando* de Virginia Woolf », in *Palimpsestes*, n° 21, 2008, pp. 85-108.

POULET, G., *La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud*, Paris, P. U. F., 1980.

POULOSKY, L. J., « Figures féminines dans l'œuvre de Rimbaud » in P. Perron et S. Villani, *Lire Rimbaud. Approches critiques – Hommages à James R. Lawler*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 2000.

PREMUDA-PREMOSA, M.-L., « Les éclanches d'Arthur », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque du centenaire de la mort de Rimbaud (Charleville-Mézières, septembre 1991), éd. S. Murphy, 1992, pp. 56-74.

QUAGHEBEUR, M., « Une pathographie méconnue d'Arthur Rimbaud », in *Revue des lettres modernes, Arthur Rimbaud 2*, Paris et Caen, Minard, 1973, pp. 163-173.

-*L'œuvre nommée Arthur Rimbaud*, thèse de doctorat, Louvain, Université catholique de Louvain, 1975.

RAYBAUD, A., *Fabrique d'Illuminations*, Paris, Seuil, 1989.

REBOUL, Y., « À propos de "L'Homme juste" », in *Ps*, n° 2, avril 1985, pp. 44-54.

-*Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

-« Les problèmes rimbaldiens traditionnels et le témoignage d'Isabelle Rimbaud », article paru en deux parties dans la *Revue des lettres modernes, Arthur Rimbaud, 1* et *Arthur Rimbaud 3*, respectivement en 1972 et 1976 : voir *Rimbaud dans son temps, op. cit.*, appendice « Traité des trois imposteurs : Verlaine, Isabelle, Delahaye », pp. 379-431.

-« Lecture de "Michel et Christine" », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 52-59

-« Barbares, boulevards, bandits », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque du centenaire de la mort de Rimbaud (Charleville-Mézières, septembre 1991), éd. S. Murphy, 1992, pp. 75-82.

-« Jeanne-Marie la sorcière », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et Marseille de novembre 1991, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1994, repris dans une version différente in *Rimbaud dans son temps, op. cit.*

- « Rimbaud devant Paris, deux poèmes subversifs », in Y. Reboul (éd.), *Littératures*, n° 54, « Rimbaud dans le texte », 2006, voir : « Faites vos Paris ? », in *Rimbaud dans son temps*, op. cit., pp. 265-287.
- « Rimbaud fantaisiste ? À propos de “Juillet” », in G. Chamarat et P.-J. Dufief, éd., *Le réalisme et ses paradoxes, 1850-1900. Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 197-214.
- REBOUL, Y. (éd.), *Littératures*, n° 54, « Rimbaud dans le texte », Toulouse, 2006.
- REMILLEUX, D., « Les poètes de sept ans : la “véritable” naissance de Rimbaud ? », in *Ps*, n° 20, 2004, pp. 28-42.
- RHODES-PESCHEL, E., « Arthur Rimbaud : The Aesthetics of Intoxication », in *Yale French Studies*, n° 50 (« Intoxication and Literature »), 1974, pp. 64-80.
- RICHARD, J.-P., « Rimbaud et la poésie du devenir », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, pp. 44-69.
- RICHER, J., *L'alchimie du verbe de Rimbaud ou Les jeux de Jean-Arthur. Essai sur l'imagination du langage*, Paris, Didier, 1972, rééd. augmentée Paris, G. Trédaniel, 1991.
- RICHTER, M., « Rimbaud », in *La crise du logos et la quête du mythe*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, pp. 25-61.
- « Une étude : “À quatre heures du matin, l'été” », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 38-51.
- « Race et sang dans *Une saison en enfer* », in *Ps*, n° 8, sept. 1991, pp. 53-63.
- RIFFATERRE, M., « Rimbaud intertextuel », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 93-106.
- RIGOLI, J., « Rimbaud en Barbarie », in C. Caruso et J. Rigoli (éds.), *Poétiques barbares-Poétique barbare*, Ravenne, Longo Editore, 1998, pp. 283-315.
- RIVIÈRE, J., *Rimbaud. Le dossier 1905-1925*, éd. R. Lefrère, Paris, Gallimard, 1977 (rassemble tous les textes que Jacques Rivière consacra à Rimbaud).
- ROBERT, B.-P., « Rimbaud lecteur de Brierre de Boismont et de Taine ? », in *Revue des Lettres modernes*, numéro *Arthur Rimbaud 4*, Paris, Minard, 1980, pp. 87-94.
- ROCHER, P., *Analyse linguistique et poétique d'un poème de Rimbaud : « Tête de faune »*, Paris, Université de Paris VIII (dirigé par N. Ruwet), 1986.
- « Les vaches folles de Rimbaud : éléments pour la lecture de “Chant de guerre Parisien” », in *Ps*, n° 17-18, 2001, pp. 31-42.
- « Rimbaud en sourdine : les *Romances sans paroles* et la présence d'Ophélie », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 23-52.
- « Terreur en métrique : “Tête de faune” et “le” décasyllabe explosé », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 123-138.
- « “Accroupissements” et la poétique de la caricature », in Coll., *Rimbaud « littéralement et dans tous les sens »*. *Hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*, Paris, Classiques Garnier,

2012, pp. 261-280.

- ROLLAND DE RENÉVILLE, A., *Rimbaud le voyant* (1929), Paris, éditions du Vieux Colombier, rééd. augmentée 1946.
- ROSENSTIEHL, A., « L'air du temps de "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" », in A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy (éds.), *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1986, pp. 128-147.
- ROSENSTIEHL, A., *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, Paris, Gallimard, 1981.
- ROSS, K., *Rimbaud, the Paris Commune and the Invention of Social Space*, 1988 et 2008, trad. C. Vivier, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013.
- ROUBAUD, J., *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, François Maspero, 1978, chapitre 1 consacré à Rimbaud, pp. 19-36.
- RUFF, M. A., *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968.
- RUSTAN, M.-J., « La rhétorique de Rimbaud », in *Cahiers du Sud*, n° 326, Marseille, 1954, pp. 114-131.
- SACCHI, S., « Le voyage métaphorique du Bateau ivre », in J.-L. Steinmetz (éd.), *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre d'octobre 1991, Paris, Tallandier, 1992, pp. 97-108.
- « Voici le temps des exégètes », in *Europe*, n° 746-747, 1991, pp. 120-129 (repris dans *Études sur les Illuminations*, P. U. P. S., 2002, pp. 21-30).
- Études sur les Illuminations de Rimbaud*, éd. O. Bivort, A. Guyaux et M. Matucci, Paris, P. U. P. S., 2002.
- SACCHI, S. (éd.), *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.
- SACCHI, S. (éd.), *L'alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, actes du colloque de Turin de 1991, Alessandria (Piémont), Edizioni dell'Orso, 1992.
- SAINT-AMAND, D., « Rimbaud assassin ? Petite sociocritique de "Matinée d'ivresse" », in *Études françaises*, n° 451, 2009, pp. 127-138.
- SAMINADAYAR-PERRIN, C., « "Je suis de race inférieure". Historiographie du Moi dans *Une saison en enfer* », in *Littératures*, n° 60, 2009, pp. 199-216.
- SANTOLINI, A., « "Le Bateau ivre", art poétique révolutionnaire », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 445-461.
- SATO, C., « À propos de la "fantaisie" chez Rimbaud », in *Études de langue et littérature françaises*, n° 60, Tokyo, 1992, pp. 94-107.
- « La perspective de l'"hystérie" dans la poésie rimbaldienne de 1871 », in *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, n° 42-1, déc. 2001, pp. 81-95.
- SCEPI, H., « Gravité de Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 5, *Vies et poétiques de Rimbaud*, éd. S. Murphy, 2005, pp. 65-81.
- « Logique de la damnation », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer*

de Rimbaud, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 227-238.

-Rimbaud. *L'invisible et l'inouï*, éd. A. Bernadet, Paris et Vanves, P. U. F.-C. N. E. D., 2009, chapitre sur les poèmes de 1872.

-« Rimbaud : poésie objective », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 29-46.

SCHAEFFER, G., édition critique des *Lettres du voyant de Rimbaud*, Genève et Paris, Droz-Minard, 1975.

SEGALEN, V., *Le double Rimbaud*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.

ST CLAIR, R., « “Soyons chrétiens !” ? Mémoire, anticapitalisme et communauté dans “Paris” », in S. Whidden (éd.), *La poésie jubilatoire. Rimbaud, Verlaine et l'Album zutique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 241-259.

STEINMETZ, J.-L., « Ici, maintenant, les *Illuminations* », in *Littérature*, n° 11 (« Rimbaud »), octobre 1973, pp. 22-45.

-« Le chant traverse l'identité », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 39-50.

-« *Ad matutinum* (l'émoi de “mai” 1872) », in M. Eigeldinger (éd.), *Le point vélique*, actes du colloque Rimbaud-Germain Nouveau de 1983, Neuchâtel, À La Baconnière, 1986, pp. 47-64.

-« La cruelle charité d'Arthur Rimbaud », in A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy (éds.), *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1986, pp. 245-268, repris et modifié dans *Reconnaisances*, Éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 307-329.

-« Rimbaud et le roman », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 81-92 repris in *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990, pp. 29-42.

-« À l'heure des merveilles », préface à A. Rimbaud, *Illuminations*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989, pp. 7-39.

-« L'anablogue », in *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990, pp. 43-58.

-« La lanterne magique des *Illuminations* », in *La poésie et ses raisons*, op. cit., pp. 59-72.

-*Arthur Rimbaud : une question de présence. Biographie*, Paris, Tallandier, 1991 (plusieurs rééditions ultérieures).

-« Les mille et une nuits d'Arthur Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 3, *Rimbaud cent ans après*, actes du colloque du centenaire de la mort de Rimbaud (Charleville-Mézières, septembre 1991), éd. S. Murphy, 1992, pp. 278-290.

-*Les femmes de Rimbaud*, Cadeilhan, Zulma, 2000.

-« L'encrapulement de Rimbaud », in *Cahiers Benjamin Fondane*, vol. V, n° 9 (« Autour de Rimbaud le Voyou »), 2006, pp. 38-49.

-« Phases d'un délire », in A. Guyaux (éd.), *Cahiers de littérature française*, n° 2 (« Rimbaud »), Bergamo U. P. et Edizioni Sestante-L'Harmattan, 2006, pp. 81-95

-« Rimbaud et l'hallucination », in O. Bivort (éd.), *Rimbaud poéticien*, actes du colloque de

- Venise, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 151-159.
- STEINMETZ, J.-L. (éd.), *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre d'octobre 1991, Paris, Tallandier, 1992.
- TEYSSÈDRE, B., *Rimbaud et le futoir zutique*, Paris, Léo Scheer, 2011.
- THINÈS, *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, ch. VII, « Une saison contre l'éternité », pp. 226-259.
- THOMAS, F., *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- THOMSON, C. W., « Du rire romantique à l'espace éclaté. Sur *L'Homme qui rit* et "Le cœur du pitre" », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XCI, n° 2, Paris, mars-avril 1991, pp. 214-228.
- TODOROV, T., « Une complication de texte : les *Illuminations* », in *Poétique*, n° 34, Paris, 1978, pp. 241-253, repris sous le titre « Les *Illuminations* » dans *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, « Points », 1987, pp. 139-160.
- TUCKER, G. H., « Liturgie, Stryx et Cariatides dans "L'orgie parisienne ou Paris se repeuple" », in *Ps*, n° 2, avril 1985, pp. 21-25.
- USAMI, H., (éd.), *Arthur Rimbaud à l'aube d'un nouveau siècle*, actes du colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006.
- VADÉ, Y., « Fantaisie et contre-fantaisie dans les *Poésies* de Rimbaud », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éds.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003, pp. 527-539.
- VAILLANT, A. « Principes d'herméneutique rimbaldienne : gloses en marge de "Chant de guerre Parisien" », in *Ps*, numéro hors-série, « Hommage à Steve Murphy », oct. 2008, pp. 137-154.
- « L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer* », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 265-282.
- « Rimbaud, poète-pitre », in *Ps*, n° 26, 2016, pp. 15-36.
- VERLAINE, P., voir l'ensemble des textes sur Rimbaud écrits par Verlaine, repris dans A. Guyaux (éd.), *Rimbaud*, Cahiers de l'Herne, 1993.
- VIVÈS, V., « L'usage insurrectionnel des intensités (Quelques remarques sur *Une saison en enfer*) », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 213-225.
- WATSON, L., « La sexualité parnassienne chez Rimbaud », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 27-37.
- WATSON, L., « Rimbaud et le Parnasse », in *Ps*, colloque n° 1, *Rimbaud ou « la liberté libre »*, 1987, pp. 18-29.
- WATTEYNE, N., « Temps labile et sujet vacillant dans les *Illuminations* de Rimbaud : "Matinée d'ivresse", un exemple éloquent », in *Les lettres romanes*, vol. LIV, n° 1-2, fév.-mai 2000, pp. 33-49.
- « Les fictions du sujet poétique dans *Une saison en enfer* de Rimbaud », in *Modernités*, n° 24

- (« L'irressemblance »), janv. 2007, pp. 129-137.
- WETZEL, H., « Rimbauds "Chant de guerre parisien" als Beispiel engagierter Dichtung », in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. XXVII, n° 4, 1977, pp. 426-442.
- « "Vieillesse poétique" : sur "Larme" et "Bonne pensée du matin" », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 93-102.
- « Un texte opaque et son interprétation socio-historique : "Barbare" de Rimbaud », in *Poésie et société*, colloque de Wuppertal d'avril 1981, publ. *Romantisme*, n° 39, hiver-printemps 1983, pp. 127-141.
- « La parodie chez Rimbaud », in *Minute d'éveil. Rimbaud maintenant*, Paris, S. E. D. E. S., 1984, pp. 79-90.
- « Homonymie et caricature », in S. Sacchi (éd.), *L'alchimie du verbe d'Arthur Rimbaud*, actes du colloque de Turin de 1991, Alessandria (Piémont), Edizioni dell'Orso, 1992 pp. 62-72.
- « Les "points d'ironie" dans *Une saison en enfer* », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1994, pp. 117-126.
- « La politique de Rimbaud », in A. Guyaux (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 53-66.
- WHIDDEN, S., *Leaving Parnassus. The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- « Jeanne Marie's Commune Hands », in *Authority in Crisis in French Literature, 1850-1880*, Farnham (Vermont) et Burlington (R.-U.), Ashgate, 2014, pp. 104-117.
- WHITAKER, M.-J., « Les "Délires" de Rimbaud : un psychodrame qui s'ignore », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XXXVI, n° 1, 1984, pp. 185-204.
- WHITE, K., « Après Rimbaud », in *La figure du dehors*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978, rééd. L. G. F., 1989.
- WICKHORST, K. D., « Sans figure aucune : la métaphore de la soif dans les *Vers nouveaux* de Rimbaud », in *Ps*, n° 22, décembre 2011, pp. 53-66.
- WING, N., « Rimbaud's "Les ponts", "Parade", "Scènes" : The Poem as Performance », in *The French Review*, vol. XLVI, n° 3, fév. 1973, pp. 506-521.
- WING, N., « The Autobiography of Rhetoric – On Reading *Une saison en enfer* », in *The Limits of Narrative*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1986.
- WING, N., *Present Appearances. Aspects of Poetic Structure in Rimbaud's Illuminations*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1974.
- YUASA, H., « Le projet rimbaldien du poème du haschisch », in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, n° 1-2, pp. 239-258.
- « La tentative du "Je-autre" ou l'approche de l'"inconnu" », in A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy (éds.), *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy, Gourdon et Paris, D. Bedou et J. Touzot, 1986, pp. 228-244.

-« Lecture de “Délires I” », in A. Guyaux (éd.), *Dix études sur Une saison en enfer. In memoriam Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, pp. 83-92.

-« Lire “Nuit de l’enfer” », in Hitoshi Usami (éd.), *Arthur Rimbaud à l’aube d’un nouveau siècle*, actes du colloque de Kyoto, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 201-208.

ZILBERBERG, C., « Un essai de lecture de Rimbaud : “Bonne pensée du matin” », in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 140-154.

ZIMMERMANN, L., « Le “poison” dans *Une saison en enfer* : une poétique de l’hétérogène », in S. Murphy (éd.), *Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, Rennes, P. U. R., 2009, pp. 283-292.

-« Une autre manière de lire Rimbaud », in J.-L. Baudry et L. Zimmermann, *Le texte de Rimbaud*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 8-19.

-*Rimbaud ou la dispersion*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.

ZISSMANN, C., « Le sujet du triple récit de “Vies” », in *Ps*, colloque n° 2, « Rimbaud à la loupe », colloque de Cambridge de septembre 1987, éd. S. Murphy et G.-H. Tucker, 1990, pp. 164-171.

ZORZUTTI, A., « Rimbaud et la féminité », in *Annali della facoltà di lettere et filosofia dell’Università di Padova*, III, 1978, pp. 359-376.

## 2. 1. 2. Études sur Laforgue : travaux cités ou consultés

ABASTADO, C., « La glace sans tain », in *Littérature*, vol. XXVII, n° 3, 1977, pp. 55-64.

-« “Préludes autobiographiques” de Jules Laforgue. Anamorphose d’un mythe et dérive d’une écriture », in *Romantisme*, n° 39, 1983, pp. 143-150.

-« Le complexe de Lohengrin », in *Europe*, n° 673 (« Laforgue »), mai 1985, pp. 65-71.

ARKELL, D., *Looking for Laforgue. An Informal Biography*, Manchester, Carcanet Press, 1979.

-« Laforgue et Walt Whitman », in *L*, II, 343-345.

ARKELL, D. et DEBAUVE, J.-L., « Les clefs de l’Agenda de 1883 », in *L*, I, 857-865.

BELLEMIN-NOËL, J., « Le jeu subversif de Laforgue », in *L*, I, 13-15.

- BEM, J., « Le blanc de la Complainte », in *Nineteenth-Century French Studies*, n° 15-1/2, automne-hiver 1986-1987, pp. 119-127.
- BERNARD, S., « Recherche d'une forme : Kahn, Laforgue », in *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, pp. 367-371.
- BERTRAND, J.-P., « Se taire ou se dire : quelques aspects de l'énonciation dans les premiers poèmes de Jules Laforgue », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 68-83.
- « Discours médical et commercial dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue », in A. Vaillant (éd.), *Écrire/Savoir. Littérature et connaissance à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éd. Printer, 1996.
- Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997.
- « Négation et négociation dans la "Complainte des formalités nuptiales" », communication à la journée d'études *Les Complaintes*, Poitiers, 14 oct. 2000, non publiée.
- BOBILLOT, J.-P., « Référence à la chanson et innovation prosodique dans certains vers de Jules Laforgue », in *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 1, 1992, pp. 33-40.
- BONNEFIS, P., « Présentation », in J. Laforgue, *Mélanges posthumes*, édition de Camille Mauclair, Paris, 1903, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1979, pp. I-XI.
- « Pierre, ô », in *Revue des sciences humaines*, n° 178 (« Laforgue »), 1980, pp. 72-88.
- « Entre Hartmann et Schopenhauer : le monologue de Salomé », in *Lendemains*, n° 49, 1988, pp. 57-69.
- BOOTLE, S., « Jules Laforgue and the Illusion of Spontaneity », in *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, vol. XV, n° 2, octobre 2011, pp. 166-176.
- Jules Laforgue and German Philosophy. Ideas of Otherness*, Londres, Legenda, à paraître.
- « The Body Poetic : Laforgue's Translations of Whitman », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 25-44.
- BOOTLE, S. et WHITE, C., « Jules Laforgue, "un carrefour d'échos" », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 1-8.
- BOOTLE, S. et WHITE, C. (éds.), *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016 : « Laforgue ».
- BRICHE, G., « Entre phtisie et tuberculose : l'écriture de Jules Laforgue », in *Revue des sciences humaines*, n° 208, 1987, pp. 141-160.
- « Mal de mère. Portrait de l'artiste en malade : Jules Laforgue », in M. Milner (éd.), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, pp. 205-212.
- BUFFARD-MORET, B., « Aspects et sens des répétitions dans *Les Complaintes* », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 104-114.
- CASSOU, J., « [La p'tit' femme de caf'-conc'...] », L, I, 16-17.
- COMBE, D., « "En deuil d'un Moi-le-Magnifique..." », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & C<sup>le</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. du 7 oct. 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000, pp. 45-57.
- DEBAUVE, J.-L., « Les premières années de Jules Laforgue », in *Les pages de "La Guêpe"*, textes



publiés et annotés par J.-L. Debaube, Paris, Nizet, 1969, pp. 7-78.

-*Laforgue en son temps. Correspondance inédite de Jules Laforgue à son éditeur et dossier critique*, édition, introduction et notes par J.-L. Debaube, Neuchâtel, À la Baconnière, 1972.

-« Jules Laforgue épistolier », in L, I, 665-672.

-« Les correspondants de Jules Laforgue [entre 1878 et 1883] », in L, I, 673-681, et « Les correspondants de Jules Laforgue [entre 1884 et 1887] », in L, II, 665-686.

-« À la recherche des manuscrits de Jules Laforgue », in L, III, 17-74.

DÉCAUDIN, M., « Notes sur la prosodie de Laforgue » in *Cahiers Lautréamont*, XXXI-XXXIII, « Laforgue et Lautréamont en leur siècle », colloque de Tarbes et Pau, éd. D. Lefort et J.-J. Lefrère, 1994, pp. 213-222.

DELAS, D. et GAUDARD, F.-C. (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000.

DESSONS, G., étude des *Complaintes*, in *Le poème* (1991), rééd. Paris, Armand Colin, 2011, pp. 92 sqq.

-« Jules Laforgue : la déculture des *Complaintes* », in *Alea*, vol. VII, n° 1, Rio de Janeiro, UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 2005, pp. 13-36.

DÉTRIE, C., « Les *Complaintes* de J. Laforgue : petite grammaire des titres », in *L'information grammaticale*, vol. 89-1, Paris, 2001, pp. 27-31.

DIAZ, J.-L. et GROJNOWSKI, D. (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L'idéal & C<sup>ie</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. du 7 oct. 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000.

DOTTIN, M., « La danseuse bavarde (À propos de la *Salomé* de Jules Laforgue) », in *Mélanges offerts à M. le Professeur André Monchoux*, numéro spécial de *Littératures*, Annales de l'Université de Toulouse, t. XIV, 1979, pp. 283-294.

-« Vertugadin du néant », in *La Quinzaine littéraire*, n° 488, juin 1987, pp. 15-16, repris in L, III, 1071-1075.

-Introduction, in Jules Laforgue, *Textes de critique d'art*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1988.

-« Laforgue fumiste : Salomé Floupette », in *Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989 (« Raison, dérision, Laforgue »), pp. 17-28.

DUFOUR, P., « L'ombre de Charles le Grand dans la "Complainte de la bonne défunte" de Laforgue », in *Champs du signe*, n° 12, 2001, pp. 49-58.

DURAND, P., « Poésie et décor. L'intérieur, le trop, le rien. À propos de la "Complainte des pubertés difficiles" », in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *Jules Laforgue*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2000, pp. 143-158.

DURRELL, L., « [The case of Jules Laforgue...] », in L, I, 18.

DURRY, M.-J., *Jules Laforgue*, Paris, Seghers, 1952.

*Europe*, n° 673, mai 1985 : « Laforgue ».

EVANS, D., « Malfunctioning Music and the Art of Noise : The Prepared Pianos of Jules Laforgue », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 45-65.

- FAUCHEREAU, S., « Jules Laforgue ailleurs et ici », in *Europe*, n° 673 (« Laforgue »), Paris, mai 1985.
- FAVRE, Y.-A., « Laforgue et l'art de la dissonance », in *L'esprit nouveau dans tous ses états. Mélanges Décaudin*, Paris, Minard, 1986, pp. 15-25.
- « Composition et signification des *Complaintes* », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 85-103.
- FISHER, D., « Paris "prose blanche" : plainte, "splenuosité" et écriture(s) de la modernité chez Laforgue », in C. F. Coates (éd.), *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, 1996, pp. 271-283.
- FORREST, J., « Clownesque Poetics in Jules Laforgue's *Moralités légendaires* », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 81-96.
- FRANKLIN, Y., « Laforgue and His Philosophers : The "Paratext" in the Intertextual Maze », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XIV, n° 3-4, printemps-été 1986, pp. 324-340.
- GARDES-TAMINE, J., « Les jeux sur les strophes dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue », in *Mélanges offerts à Pierre Larthomas*, Paris, E. N. S. de Jeunes Filles, 1985, pp. 475-484.
- GEINOZ, P., « Autonomie de la vision et poésie de la ville. La prose blanche de Laforgue », in *Littérature*, n° 136 (« Montrer n'est pas dire »), 2004, pp. 62-78.
- GIUSTO, J.-P., « Les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue. L'écriture innocentée », in *Revue des sciences humaines*, n° 178 (« Laforgue »), 1980, pp. 38-49.
- « L'écriture et ses tréteaux. Laforgue : *Moralités légendaires* », in *Écritures Aventures*, Lille, P. U. du Septentrion, 1998.
- GLEIZE, J.-M., « La poétique des ciels vrais », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 27-31.
- GOUVARD, J.-M., « Les mètres de Jules Laforgue : pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes », in *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 1, 1992, pp. 41-49.
- GROJNOWSKI, D., « Sur quelques comptes rendus oubliés des *Complaintes* et de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* de Jules Laforgue », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 70, vol. 1, janvier-février 1970, pp. 108-113.
- « Poétique des *Complaintes* », in *Revue des sciences humaines*, n° 178 (« Laforgue »), 1980-2, pp. 15-37.
- « *Que de livres me hantent !* », présentation, in J. Laforgue, *Feuilles volantes*, éd. D. Grojnowski, Paris, Le Sycomore, 1981, pp. 13-23.
- « Poétique du rien », in *Europe*, n° 673, « Laforgue », mai 1985, pp. 48-65.
- « Fortune et infortune littéraires de Laforgue », in *L*, I, 59-88.
- Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988.
- « Le démon de l'« originalité » », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 11-23.
- « Le monologue intérieur de Laforgue à T. S. Eliot », in *Détours d'écriture*, n° 15, 1991, repris dans *Les voix de la Complainte*, La Rochelle, La Rumeur des Âges, 2000, pp. 65-70.

- « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », in *Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989 (« Raison, dérision, Laforgue »), repris dans *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1996, pp. 85-98.
- « Laforgue et le “monde changeant des phénomènes” », in *Modernités*, n° 8 (« Le sujet lyrique en question »), 1996, pp. 129-143.
- Les voix de la Complainte*, La Rochelle, La Rumeur des Âges, 2000.
- « L'américanisme des *Fleurs du mal* : le Baudelaire de Laforgue », in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *Les Fleurs du Mal*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2003, pp. 81-93.
- GUARALDO, E., « Introduzione » (1986), in J. Laforgue, *Le poesie*, édition, choix, présentation et notes par E. Guaraldo (Milan, Rizzoli, 1986), rééd. Milan, Fabbri Editori, 1997, pp. 5-79.
- GUY, M., « Construction auto- et intertextuelle du vocéro dans “Salomé” de Jules Laforgue », in *Romantisme*, n° 163, 2014, pp. 101-114.
- La bibliothèque imaginaire de Jules Laforgue. Études de la réécriture dans les Moralités légendaires*, Paris, Université de Paris III Sorbonne nouvelle, 2015.
- GUYAUX, A. et MARCHAL, B. (éds.), *Jules Laforgue*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2000.
- HANNOOSH, M., *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires*, Columbus, Ohio State U. P., 1989.
- HERBERT, C. D., *Féminisme et féminité dans l'œuvre de Jules Laforgue*, thèse de Lettres, Montpellier, Université de Montpellier III, 2009.
- HIDDLESTON, J. A., *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers »*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1980.
- « Laforgue et Baudelaire », in *Europe*, n° 673, mai 1985, pp. 72-85, réédition modifiée de l'étude qui se trouvait en appendice de : *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers »*, *op. cit.*
- « Espace et temps laforguiens », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 51-65.
- « Dans l'intertexte laforguien : Hartmann et quelques autres », in *Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989 (« Raison, dérision, Laforgue »), pp. 47-52.
- HIDDLESTON, J. A. (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988.
- HOLMES, A., *Jules Laforgue and Poetic Innovation*, Oxford, Oxford U. P., 1993.
- HOWE, E., *Stages of Self. The Dramatic Monologues of Laforgue, Mallarmé and Valéry*, Ohio U. P., 1990.
- JACKSON, J. E., « Laforgue. Portrait de l'artiste en Hamlet », in *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001, ch. 8, pp. 191-208.
- JARRETY, M., « “Et je passe et les abandonne...”. Poétique vagabonde de Laforgue », in *Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989 (« Raison, dérision, Laforgue »), pp. 39-46.
- JEAN-AUBRY, G., « [Introduction biographique à : *Berlin, la cour et la ville* de Jules Laforgue] », in J. Laforgue, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1930.
- JUIN, H., « [Il faudrait purger l'œuvre de Laforgue des qualifications d'usage qui la

*restreignent...]* », in L, II, 23-24.

LAROCHE, H., « La Complainte de Phébus », in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *Jules Laforgue*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S, 2000.

LE BLANC, Alissa, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Champion, 2016.

LECLERC, Y., « “X en soi ?” Laforgue et l’identité », *Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989 (« Raison, dérision, Laforgue »), pp. 29-38.

-« Figures du poète dans *Les Complaintes* », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L’idéal & C<sup>de</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. du 7 oct. 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000, pp. 59-73.

-« Le milieu et le moment des *Complaintes* », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 43-59.

LEFRÈRE, J.-J., *Jules Laforgue*, Paris, Fayard, 2005.

LEJOSNE-GUIGON, R., « De l’Arlequin au Protée. Hystérie et “lunatisme” chez Jules Laforgue », King’s College London, colloque de la Society of Dix-Neuviémistes du 15 septembre 2012 (« Change and Exchange in Nineteenth-Century French Literature »), inédit.

-« Madrépores et métaphores : Laforgue, la philosophie et la “nouvelle psychologie” », in *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2017-2, mai 2017 (« Laforgue et les philosophes »), pp. 345-366.

LEVOWITZ, M., « La Lune : un rêve laforguien », in *Neophilologus*, vol. LX, n° 1, janv. 1976, pp. 44-48.

LILTI, A.-M., « Des voix et des discours dans les *Complaintes* de Laforgue », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 115-130.

LOUBIER, P., « À propos du motif solaire dans les *Complaintes* », disponible sur le site des Amis de Jules Laforgue (orsini.net), s. d., non paginé.

-*Jules Laforgue, l’orgue juvénile. Essai sur les Complaintes*, Paris, Séli Arslan, 2000.

MARCHAL, B., « Laforgue et Hartmann, quelques remarques sur les “vers philo” », in *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2017-2, mai 2017 : « Laforgue et les philosophes ».

-« Notes sur une source de Laforgue », in *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2017-2, *op. cit.*

MARGITIC, M. R., « Paysage et sexualité chez Laforgue », in *Romantisme*, n° 15, Paris, 1977, pp. 82-91.

MCMAHON, E. M., *Jules Laforgue. A Legacy of Paradox*, Durham, University of Durham, 1989.

MÜHLEGGGER, C., *Pierrot s’agite et Tout le mène. Metamorphosen einer Lachfigur : Jules Laforgue und die Pierrotfigur im Zeichen der Philosophie des Unbewussten Eduard von Hartmanns*, Francfort, Peter Lang, 2000.

MURAT, M., « L’oubli de Laforgue », in *Romantisme*, n° 140 (« Modernité du vers »), 2008, pp. 111-123.

NATHAN, M., « Le bestiaire lyrique de Jules Laforgue », in *Romantisme*, n° 6, 1973, pp. 76-86.

NOËL, B., « L’élan et le hoquet », in *La Quinzaine littéraire*, n° 488, 16-30 juin 1987, p. 12, repris

in L, II, 25-27.

PEARSON, R., « The Voice of the Unconscious : Laforgue and the Poet as Lawgiver », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 125-144.

PIA, P., « Préface » (1970), in J. Laforgue, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 7-31.

-« Préface » (1970), in J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune et Des Fleurs de bonne volonté*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 7-13.

PICHOIS, C., « Introduction », in J. Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Derniers vers*, Paris, Armand Colin, 1959, pp. XIII-XVIII.

PIERROT, J., « Laforgue, décadent ? », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 25-49.

POUND, E., « Laforgue, Irony and Some Satire », trad. in *Au cœur du travail poétique*, Paris, L'Herne, 1980, pp. 310-316.

RAMSEY, W., *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford, Oxford U. P., 1953.

REBOUL, P., « La genèse du ciel laforguien », première publication dans *Annales Universitatis Saraviensis*, 1953-1, repris in *Errements littéraires et historiques*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1979, pp. 203-223.

-« L'univers poétique de Laforgue dans *Les Complaintes* », in *Mercure de France*, n° 1090, Paris, 1<sup>er</sup> juin 1954, repris in *Errements littéraires et historiques*, op. cit., pp. 225-241.

-*Laforgue*, Paris, Hatier, 1960.

*Revue des sciences humaines*, n° 178, Lille, avril-juin 1980 : Laforgue.

RICHARD, J.-P., « Donc Je m'en vais », in *Revue des sciences humaines*, n° 178, avril-juin 1980 (« Laforgue »), pp. 56-60.

-« *Les Complaintes* : petite note sur les titres », in J. Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, pp. 85-89.

*Romantisme*, vol. XIX, n° 64, 1989 : « Raison, dérision, Laforgue ».

RUCHON, F., *Jules Laforgue (1860-1887). Sa vie, son œuvre (d'après des manuscrits inédits et des documents nouveaux)*, préface de G. Jean-Aubry, Genève, Albert Ciana, 1924.

SACCHI, S., « Hamlet chez Laforgue », in C. F. Coates (éd.), *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, 1996, pp. 259-269.

SAGNES, G., *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Jules Laforgue*, Paris, Armand Colin, 1969, ad loc.

SCARFE, F., « Eliot and Nineteenth Century France », in G. Martin (éd.), *Eliot in Perspective*, Londres, 1970.

SCEPI, H., « Jules Laforgue et le mode du parodique », in *Les Lettres actuelles*, n° 11, mars-avril 1996, pp. 57-65.

-« Voix du mètre et voix du sujet dans la poésie de J. Laforgue », in *Vortex*, n° 1, Université de Liège, 1997, pp. 25-37.

-« “L’hystérique rococo polychromé” : Laforgue et la question du désécrié », in *La Licorne*, n° 42 (« La phrase »), 1997, pp. 211-232.

-*Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000.

-*Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Gallimard, 2000.

-« De l’hypertrophie au fatras (la complainte de tous les excès) », in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *Jules Laforgue*, colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2000, pp. 27-42.

-« Les antinomies poétiques de la forme complainte », in J.-L. Diaz et D. Grojnowski (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue. « L’idéal & C<sup>de</sup> »*, actes du colloque de la S. E. R. D. du 7 oct. 2000, Paris, S. E. D. E. S., 2000, pp. 161-173.

-« Le discours de la négativité dans le *Sanglot de la Terre* », in *Champs du signe*, n° 12, Toulouse, 2001, pp. 69-73.

-« Jules Laforgue : portrait de l’artiste en liquidateur de biens », in *Histoires littéraires*, n° 23, juillet-sept. 2005, pp. 13-25.

-« La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn », in *Revue de l’Aire*, n° 31 (« Lettre et poésie »), Paris, Champion, 2005, pp. 95-105.

-« Baudelaire/Laforgue : la ville au croisement du poème », in H. Menegaldo et G. Menegaldo, *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*, Rennes, P. U. R., 2007, pp. 463-474.

-*Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, E. N. S.-Éditions, 2007, troisième partie.

-« Jules Laforgue et le poème monologue », in *La Licorne*, n° 85 (« Monologuer. Pratique du discours solitaire au théâtre »), F. Dubor et C. Triau, éds., Rennes, 2009, pp. 155-168.

-« Jules Laforgue : les conditions d’émergence du vers libre dans les derniers poèmes », in C. Boschian-Campaner (éd.), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d’une forme (1886-1914)*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp. 47-58.

-« Jules Laforgue et l’invention du vers libre : genèse de l’œuvre ou devenir du poème ? », in K. Yochikawa et N. Taguchi (éds.), *Comment naît une œuvre littéraire ?*, actes du colloque de Kyoto de décembre 2007, Paris, Champion, 2011, pp. 203-214.

-« Laforgue lecteur de Verlaine », in S. Murphy (éd.), *Le chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 571-588.

-« Jules Laforgue et l’innocence de l’art », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 97-109.

SCEPI, H. (éd.), *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2017-2, mai 2017 : « Laforgue et les philosophes ».

SCOTT, C., « Rythmicity and Metricity in Free Verse. Laforgue’s “Solo de Lune” », in *A Question of Syllables. Essays in Nineteenth Century French Verse*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1986, pp. 157-188.

-« The Stuttering Poet : A Deleuzian Reading of a Laforguan Poetics », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 9-24.

SIPOS, P., « Les singularités d’une “étrange machine”, unique en son genre dans le recueil : la “Grande complainte de la ville de Paris” » in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *Jules Laforgue*,

- colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S, 2000.
- SOLMI, S., *La Luna di Laforgue*, Milan, Mondadori, 1976, rééd. in *Opere*, vol. IV : *Saggi di letteratura francese*, t. II, *La luna di Laforgue e altri scritti*, Milan, Adelphi, 2009.
- SOUPAULT, P., « [Il est certain que Laforgue...] », L, I, 19.
- SURACE, É., *Parodie et théâtralité. Pratiques de l'écriture spectacle dans Moralités légendaires de Jules Laforgue*, thèse de lettres, Aix-Marseille, Université de Provence, 2005.
- SYMONS, A., « Jules Laforgue », in *The Symbolist Movement in Literature* (1899), New York, E. P. Dutton & Company, 1919, pp. 280-306.
- VERDIER, L., « Dérision, régression et altération : "poétique" du sujet lyrique dans la *Chanson du petit hypertrophique* de Jules Laforgue », in *L'information Grammaticale*, vol. 88, n° 1, Paris, 2001, pp. 44-46.
- VIDAL, M., « La création est belle tout de même », in *Champs du signe*, n° 12, 2001, pp. 59-68.
- Vortex. Revue de l'Association Jules Laforgue*, n° 1, « Spectacle et oralité », Université de Liège, 1997.
- N° 2, « Laforgue et le mythe », 2000.
- WALD-LASOWSKI, P. et R., « Babil », in *Revue des sciences humaines*, n° 178 (« Laforgue »), 1980, pp. 61-71.
- WALZER, P.-O., « Chronologie I (1878-1883) et II (1884-1887) », in L, I, 21-57 et L, II, 27-51.
- WHITE, C., « Dominical Diversions : Laforgue on Sundays », in *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture. Time, Politics and Class*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 77-116.
- « Laforgue, Beauvoir and the Second Sex », in *Dix-Neuf*, vol. XX, 2016, pp. 110-124.
- WIECKOWSKI, D., « Motifs mallarméens dans *Les Complaintes* », in D. Delas et F.-C. Gaudard (éds.), *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 60-68.

## 2. 2. *Théorie littéraire, histoire littéraire, études sur auteurs (hors études sur le corpus principal)*

### 2. 2. 1. **Théorie littéraire générale : études utilisées**

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. P. Chiron, Paris, GF-Flammarion, 2007.

ARTOUS-BOUVET, G., « Les impossibilités du récit », communication au séminaire de littérature comparée de S. Rabau et H. Garric (2006), disponible en ligne sur le site Fabula : [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_impossibilit%26eacute%3Bs\\_du\\_r%26eacute%3Bcit\\_pa\\_r\\_Guillaume\\_Artous%2DBouvet](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_impossibilit%26eacute%3Bs_du_r%26eacute%3Bcit_pa_r_Guillaume_Artous%2DBouvet), consulté le 6 mai 2014, non paginé.

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman* (Moscou, 1975), trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, rééd. « Tel », 1987.

BARTHES, R., « Y a-t-il une écriture poétique ? », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, repris in *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, t. I, pp. 196-202.

-« Drame, poème, roman », in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 25-40.

-*S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

-*Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

-*La préparation du roman I et II*, cours et séminaires au collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, Paris, Seuil, 2003.

BELLEMIN-NOËL, J., *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P. U. F., 1979.

-*Psychanalyse et littérature*, Paris, P. U. F., « Quadrige » (éd. revue et augmentée de l'ouvrage du même titre paru en 1978 dans la collection « Que sais-je ? »), 2002.

BERSANI, L., *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*, Boston et Toronto, Little Brown & Co., 1976.

BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. « Folio essais ».



- Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, rééd. « Folio essais ».
- L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BONNAT, J.-L., « Du "roman familial" aux "fantasmes généalogiques" ou regards sur la psychose et la littérature à propos de l'identification et de ses mises en œuvre », in *Littérature, médecine, société*, revue de l'université de Nantes, n° 5 (« Fantasmes, folie »), 1983, pp. 253-274.
- BONNEFOY, Y., *L'imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006.
- BOYER, P., « Le roi du fou, le fou du roi », in *Change*, n° 12 (« Psychose »), Paris, septembre 1972, pp. 177-200.
- CARUSO, C. et RIGOLI, J. (éds.), *Poétiques barbares-Poetiche barbare*, Ravennes, Longo Editore, 1998.
- Change* (cahiers du collectif Change), n° 12, « Psychose », Paris, septembre 1972.
- N° 32-33, « La folie encerclée », Paris, octobre 1977.
- CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- L'arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.
- CLÉMENT, B., *Le récit de la méthode*, Paris, Seuil, 2005.
- COMBE, D. *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- CORNULIER, B. de, *Problèmes de métrique française*, Aix-en-Provence, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1979.
- Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982.
- L'art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, P. U. de Lyon, 1995
- DAVID-PEYRE, Y., « Art et folie » in *Littérature, médecine, société*, revue de l'Université de Nantes, n° 6, 1984, pp. I-VIII.
- « La psychopathologie du créateur », in *Littérature, médecine, société*, n° 10 (« L'obsession du créateur »), 1989, pp. 1-6.
- DE MAN, P., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971, rééd. 1983.
- « Semiology and Rhetoric », communication au colloque de Cornell, « Texts, Pretexts, Contexts », avril 1973, publ. *Diacritics*, volume III-n° 3, automne 1973, pp. 27-33.
- DECROUTE, A., « L'enceinte de la langue maternelle », in *Langage et société*, vol. XX, 1982, pp. 9-23.
- DEGUY, M., *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986.
- DELACAMPAGNE, C., « L'écriture en folie », in *Poétique*, n° 18, Paris, 1974, pp. 160-175.
- DESSONS, G., *Le poème* (1991), rééd. Paris, Armand Colin, 2011.
- Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995.
- L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004.

- « Le poème critique de la critique », in E. Baneth-Nouailhetas (éd.), *La critique, le critique*, Rennes, P. U. R., 2005, pp. 177-185.
- La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010.
- FELMAN, S., *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- FELMAN, S. (éd.), *Psychoanalysis and Literature*, in *Yale French Studies*, n° 55-56, New Haven (Connecticut), 1977, repris en volume (fac-similé) : *Psychoanalysis and Literature. The Question of Reading : Otherwise*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins U. P., 1982.
- FONTANIER, P., *Les figures du discours (1821-1827)*, Paris, Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, M., « Distance, aspect, origine », in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 11-24.
- La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris, E. H. E. S. S., 2013.
- GAGNEBIN, M., *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, P. U. F., 1984.
- GAILLARD, F., « Le discours médical pris au piège du récit », in *Études françaises*, n° XIX-2, 1983, pp. 81-95.
- GANDELMAN, C., *Littérature et folie*, Rueil-Malmaison, Ciba-Geigy, 1989.
- GENETTE, G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.
- Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GLEIZE, J.-M., *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983.
- A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009.
- GORSEN, P., « Literatur und Psychopathologie heute. Zur Genealogie der grenzüberschreitenden bürgerlichen Ästhetik », in W. Kudzus (éd.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Munich et Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag et M. Niemeyer, 1977, pp. 13-67.
- GROSSMAN, É., *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.
- HAMON, P., « Un discours contraint », in R. Barthes, L. Bersani, G. Genette, Ph. Hamon, M. Riffaterre, T. Todorov et I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-181.
- L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HANNA, C., *Poésie action directe*, Romainville et Paris, Al dante-Léo Scheer, 2003.
- HUBERT, J., « Toupiller la limite », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers. Symptôme et création*, Nice, Z'éditions, s. d. [1990], pp. 111-128.
- HUTCHEON, L., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1994.
- ISER, W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand É. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976.
- KAUFMANN, V., *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990.

- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
  - « Le sujet en procès : le langage poétique », in C. Lévi-Strauss (éd.), *L'identité* (séminaire interdisciplinaire, 1974-1975), Paris, P. U. F., 1977, pp. 223-256.
  - « Le démon littéraire », in J. Kristeva et J.-M. Ribettes (éds.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 203-207.
- KUDSZUS, W. « Literatur, Soziopathologie, Double-bind. Überlegungen zu einem Grenzgebiet », in W. Kudzus (éd.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Munich et Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag et M. Niemeyer, 1977, pp. 135-163.
- KUDSZUS, W. (éd.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Munich et Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag et M. Niemeyer, 1977.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- LEBENSZTEJN, J.-C., *La fourche*, Paris, Gallimard, 1972.
- LECERF, Y., « Des poèmes cachés dans des poèmes », in *Poétique*, n° 18, Paris, 1974, pp. 137-159.
- LIMAT-LETELLIER, N., et MIGUET-OLLAGNIER, M. (éds.), *L'intertextualité*, séminaire de de littératures de l'Université de Franche-Comté, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998.
- LIPIANSKY, M., « Une quête de l'identité », in *Revue des sciences humaines*, n° 191 (« Récits de vie »), 1983, pp. 61-69.
- LOUVEL, L., *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, P. U. R., 2010.
- MACÉ, M., *Le genre littéraire*, Paris, GF-Flammarion, 2004.
- MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966.
- MANGUEL, A., « Le fou de livres », in *Une histoire de la lecture* (1996), trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, rééd. « Babel », 2006, pp. 415-438.
- MANNONI, O., « Poésie et psychanalyse », *La psychanalyse*, n° 3, repris in *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 38-68.
- MARIN, L., *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.
- MELLIER, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.
- MESCHONNIC, H., *Pour la poétique, I*, Paris, Gallimard, 1970.
- Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
  - Les états de la poétique*, Paris, P. U. F., 1985.
  - Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, rééd. Paris, Gallimard, 1993.
- MICHEL, A., « Arts poétiques », in *Encyclopaedia universalis*, version électronique, s. d.
- MORIER, H., « Prose cadencée et poétique, poème en prose », in *Dictionnaire de rhétorique et de*

- poétique*, Paris, P. U. F., 1961, 5<sup>e</sup> éd., 1989, pp. 955-975.
- PHILIPPE, G., « Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières », in *Cahiers de praxématique*, n° 44, Montpellier, 2005, pp. 77-92.
- PIÉGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PIERSSENS, M., « La tour de Babil », in *Recherches*, n° 16, 1974, pp. 65-89.  
-*La tour de babil. La fiction du signe*, Paris, Minuit, 1976.
- PLAZA, M., *Écriture et folie*, Paris, P. U. F., 1986.
- PRAZ, M., « La littérature et la drogue » in *Ulisse*, Florence, mai 1973.  
-« L'oppio e i poeti », trad. « L'opium et les poètes » in *Le pacte avec le serpent*, t. III, trad. C. Thompson Pascali, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- PRIGENT, C., *Une erreur de la nature*, Paris, P. O. L., 1996.  
*Psychanalystes*, n° 22, « Langage, traduction, psychanalyse », actes du colloque du Collège de psychanalystes de novembre 1986, Paris, printemps 1987.
- QUIGNARD, P., *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- RABATÉ, D. (éd.), *Figures du sujet lyrique*, actes du colloque de Bordeaux, Paris, P. U. F., 1996.
- RABAU, S., *L'intertextualité*, Paris, GF-Flammarion, 2002.
- RANCIÈRE, J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.  
-*Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- REY, J.-M., « Freud's Writing on Writing », in S. Felman (éd.), *Psychoanalysis and Literature. The Question of Reading : Otherwise*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins U. P., 1982, pp. 301-328.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985 trois volumes.
- RIFFATERRE, M., « Paragramme et signifiante », in *Recherches*, n° 16, 1974, pp. 15-30.  
-*Sémiotique de la poésie* (1978), Paris, Seuil, 1983.  
-« L'illusion référentielle », *Columbia Review*, 1978, repris en français in R. Barthes, L. Bersani, G. Genette, Ph. Hamon, M. Riffaterre, T. Todorov et I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.
- ROBERT, M., *L'ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Kafka*, Paris, Grasset, 1967.  
-*Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, rééd. Gallimard.
- SAMOYAULT, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SARRAUTE, N., « Le gant retourné », in *Cahiers Renault-Barrault*, n° 89, Paris, Gallimard, 1975, pp. 70-80.
- SARTRE, J.-P., *Situations II (Qu'est-ce que la littérature ? suivi de Présentation des Temps modernes)*, Paris, Gallimard, 1948, rééd. « Folio essais ».

- SOLLERS, P., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.
- STAROBINSKI, J., « Psychanalyse et littérature », in *La relation critique. L'œil vivant, II*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 257-341.
- STEINMETZ, J.-L., *La littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1990.
- STIERLE, K., « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, n° 32, 1977, pp. 422-441.
- SVEMBRO, J., « La découpe du poème », in *Poétique*, n° 58, 1984, pp. 215-232.
- TEL QUEL (collectif -), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- THÉVOZ, M., « L'écriture en folie », in *Construire*, 21 mars 1979, repris dans *Art, folie, graffiti, L. S. D., etc.*, Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], pp. 47-52.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- « Le sens des sons », in *Poétique*, n° 11, 1972, pp. 446-462.
- Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- « La poésie sans le vers », in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, pp. 66-84.
- TOMICHE, A. (éd.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001.
- VAX, L., *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1965.
- VOUILLOUX, B., « L'«impressionnisme littéraire» : une révision », in *Poétique*, n° 121, février 2000, pp. 61-92.
- Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008.
- WAUGH, P., « Creative Writers and Psychopathology : The Cultural Consolations of the “Wound and the Bow” Thesis », in C. Saunders et J. McNaughton (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 177-194.
- WEIDLÉ, W., *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts* (1936), Paris, Gallimard, 1954.

## 2. 2. 2. Études sur la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle (hors études sur Rimbaud et Laforgue)

### 2. 2. 2. 1. Études portant sur la littérature de la période romantique

- ANFRAY, C., « Hugo et la censure : Brifaut, censeur intime », séminaire du groupe Hugo, Université Paris VII, 5 février 2011 (<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-02-05Anfray.htm>), consulté le 25 mars 2014.
- AQUIEN, P., « Préface », in S. T. Coleridge, *Le Dit du vieux marin suivi de Christabel et Kubla Khan*, trad. H. Parisot, Paris, José Corti, 1988, pp. 7-19.
- BARBÉRIIS, P., *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, , 1980, ch. II, 3 : « Être fou en littérature ».
- BÉGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1939 (rééd. modifiée de l'ouvrage paru dans aux Éd. des Cahiers du sud en 1937), rééd. L. G. F., 1991.
- BÉNICHOU, P., *Romantismes français. I, Le sacre de l'écrivain. 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne [1973]. Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique [1977]*, rééd. en deux volumes, t. I, Paris, Gallimard, 2004.
- Romantismes français. II, Les mages romantiques [1988]. L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier [1992]*, rééd. en deux volumes, t. II, Paris, Gallimard, 2004.
- BERTHIER, P., « Fous balzaciens », in C. Brochard, et E. Pinon, eds., *La folie. Création ou destruction ?*, actes du colloque de Nantes d'avril 2010, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 89-100.
- BLANCHOT, M., « La folie par excellence » (à propos de Hölderlin, Van Gogh et Strindberg), *Critique*, n° 45, Paris, 1945, pp. 99-118, repris ensuite comme préface à K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, trad. H. Naef, Paris, Minit, 1953, pp. 9-33.
- BONENFANT, L., « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », in

*Romantisme*, n° 123, 2004, pp. 41-51.

BONNAT, J.-L., « Gérard de Nerval, un précurseur du “stade du miroir” ou l’irraison de la psychose au service de la raison du gouvernement politique. “Le Roi de Bicêtre” », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 64, 2001, pp. 273-284.

BONNECASE, D., *Samuel Taylor Coleridge. Poèmes de l’expérience vive*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1992.

BONY, J., *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

BOREL, J., *Médecine et psychiatrie balzaciennes. La science dans le roman*, Paris, José Corti, 1971.

BOURGEOIS, R., *L’ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, P. U. G., 1974.

BOWMAN, F. P., « Une lecture politique de la folie religieuse ou théomanie », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 75-87.

-« Les caractères du romantisme français » (première version en anglais dans *Monash Romance Studies*, n° 4, 1999), in A. Guyaux, et S. Marchal (éds.), *La vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Paris, P. U. P. S., 2003, pp. 73-91.

BOYER, P., *Le romantisme allemand*, Paris, M. A. Éditions, 1985.

BURWICK, F., *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park (Pennsylvania), Pennsylvania State U. P., 1996.

CAMPION, P., *Nerval. Une crise dans la pensée*, Rennes, P. U. R., 1998.

CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

CHAMBERS, R., « La narration dans *Sylvie*. Essai de narratologie situationnelle », in *Poétique*, n° 41, février 1980, pp. 22-38.

-« Récits d’aliénés, récits aliénés », in *Poétique*, n° 53, fév. 1983, pp. 71-90.

CHARNET, Y., « *Ainsi j’ai vu, ainsi je raconte* : les fantaisies du visuel chez Aloysius Bertrand », in N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering, *Aux origines du poème en prose français, (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003, pp. 533-543.

COMPAGNON, A., « Nerval à la chasse », in A. Guyaux, et S. Marchal (éds.), *La vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Paris, P. U. P. S., 2003, pp. 169-178.

-*Baudelaire devant l’innombrable*, Paris, P. U. P. S., 2003.

CONFORTI, M., « The Poet Who Lost His Head : Giacomo Leopardi’s Pathographies », in A. Carlino et A. Wenger (éds.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2007, pp. 135-155.

COOPER, A. M., « Blake and Madness : The World Turned Inside Out », in *ELH*, vol. LVII, n° 3, 1990, pp. 585-642.

CRICHFIELD, G., « The Romantic Madman as Hero. Nodier’s Michel le Charpentier », in *The French Review*, n° 51, 1978, pp. 835-842.

DELABROY, J., « L’ombre de la théorie. À propos de *L’Homme au sable* de Hoffmann », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 29-41.

- DESTRUEL, P., « “Angélique” et la bibliothèque de Babel », in *Romantisme*, n° 48, 1985, pp. 21-32.
- DIAZ, J. L., *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- DRAGONETTI, R., « “Portes d'ivoire ou de corne” dans *Aurélia* de Gérard de Nerval. Tradition et modernité », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, deux volumes, t. II, pp. 1545-65.
- DUBOIS, C.-G., « Une “sémiofantasie” romantique : Gérard de Nerval à la recherche du sens perdu », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 119-126.
- EVANS, H., « La pathologie de Louis Lambert : Balzac aliéniste », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. L, n° 2, 1950, pp. 249-55.
- FELMAN, S., « Folie et discours chez Balzac. *L'Illustre Gaudissart* » (*Littérature*, n° 5, 1972), repris sous le titre « Folie et économie discursive » in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 125-137 (voir aussi, dans le même ouvrage, le chapitre sur la folie et la question féminine dans *Adieu* de Balzac).
- « Lyrisme et répétition », in *Romantisme*, n° 6, 1973, repris sous le titre « La répétition : folie du lyrisme » in *La folie et la chose littéraire, op. cit.*, pp. 78-96.
- FIZAINE, J.-C., « Génie et folie dans *Louis Lambert, Gambara et Massimilla Doni* », in *Revue des sciences humaines*, n° 175, 1979, pp. 61-75.
- FOUCAULT, M., « Le “non” du père » (à propos du livre de Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*), *Critique*, n° 178, mars 1962, repris in *Dits et écrit*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 8, t. I, pp. 217-233.
- FRAPPIER-MAZUR, L., « Les fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », in *French Forum*, vol. IV, n° 1, janv. 1979, pp. 32-54.
- FRYE, N., « The Keys to the Gates », in H. Bloom (éd.), *Romanticism and Consciousness*, New York, Norton, 1970.
- FULLER, D., « Mad as a Refuge from Misbelief: Blake and the Sanity of Dissidence », in J. Macnaughton et C. Saunders (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke (Hampshire) et New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 121-143.
- GENGEMBRE, G., *Le romantisme*, Paris, Ellipses, 1995.
- GLINOER, A., *La littérature frénétique*, Paris, P. U. F., 2009.
- GUSDORF, G., *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.
- Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.
- L'homme romantique*, Paris, Payot, 1984.
- GUYAUX, A., « La “pâleur verte” du lendemain », in A. Guyaux, et S. Marchal (éds.), *La vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Paris, P. U. P. S., 2003, pp. 239-248.
- HAMM, J.-J., « Cohérence et incohérence : une lecture des signifiants de *La Fée aux miettes* », in *Romantisme*, n° 24, « Écriture et folie », 1979, pp. 89-99.
- HAYTER, A., *Opium and the Romantic Imagination*, Berkeley, University of California Press,



1970.

JACKSON, J. E., *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001.

JAKOBSON, R., « Un regard sur *La Vue* de Hölderlin », in *Russie folie poésie*, textes choisis et présentés par T. Todorov, trad. N. Huston, M. B. de Launay et A. Markowicz, Paris, Seuil, 1986, pp. 171-220.

JEANNERET, M., *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978.

-« Narcisse, Prométhée, Pygmalion : Trois figures de la folie selon Nerval », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 111-118.

-« La folie est un rêve. Nerval et le docteur Moreau de Tours », in *Romantisme*, vol. X, n° 27 (« Déviances »), 1980, pp. 59-75.

JULLIEN, D., « Entre psychiatrie et philosophie : la folie dans "Adieu" de Balzac », in *Littérature*, vol. CLXII, n° 2, 2011, pp. 24-35.

KRAKOVITCH, O., « Les romantiques et la censure au théâtre », in *Romantisme*, n° 38, 1982, pp. 33-46.

-*Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

LACOUÉ-LABARTHE, P. et NANCY, J.-L., avec A.-M. Lang, *L'absolu littéraire. La théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes présentés par P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, traduits en collaboration avec A.-M. Lang, Paris, Seuil, 1978.

LAPLANCHE, J., *Hölderlin et la question du père*, Paris, P. U. F., 1961.

LAWLOR, C., *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006

LE BLANC, C., MARGANTIN, L. et SCHEFER, O., *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, textes et commentaires, Paris, José Corti, 2003.

LEDDA, S., « Les fantaisies de Dionysos : frénésie et folie chez Musset », in C. Brochard, et E. Pinon, éd., *La folie. Création ou destruction ?*, actes du colloque de Nantes d'avril 2010, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 89-100, pp. 77-88.

LOISELEUR, A., *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005.

LORANT, A., « Balzac et la mélancolie », in *L'année balzacienne*, n° 7, 2006, pp. 193-211.

LUND, H. P., « Deux bohémiens, ou l'art et la folie chez Nodier et Nerval », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 101-109.

MARCEL, O., « Sens et non-sens des représentations sociales de la maladie. Réflexions sur quelques avatars de la phtisie romantique », in *Psychanalyse à l'Université*, vol. VI, n° 21, déc. 1980, pp. 109-140

MESCHONNIC, H., *Pour la poétique, IV. Écrire Hugo (I)*, Paris, Gallimard, 1977.

MILLET, C., *L'esthétique romantique. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994.

-*Le romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, L. G. F., 2007.

- MITCHELL, W. J. T., « Dangerous Blake », in *Studies of Romanticism*, vol. XXI, n° 3, oct. 1982, pp. 410-416.
- MIZUNO, H., « “Tout vit, tout agit, tout se correspond”. La folie poétique dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CX, 2010, pp. 333-349.
- MONTANDON, A., « Écriture et folie chez E. T. A. Hoffmann », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 7-28.
- O'NEILL, M., « “Why Then Ile Fit You” : Poetry and Madness from Wordsworth do Berryman », in J. Macnaughton et C. Saunders (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke (Hampshire) et New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 144-158.
- PELCKMANS, P., « La folie et sa différence dans *Jean-François les Bas-Bleus* », in *Orbis Litterarum*, vol. XLI, n° 2, avril 1986, p. 119-138.
- PETIT, K., *Le livre d'or du romantisme. Anthologie thématique du romantisme européen*, Bruxelles, Marabout, 1968.
- PICON, G., « Le romantisme », in R. Queneau (éd.), *Histoire des littératures* (Encyclopédies de la Pléiade), vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, pp. 140-161.
- PIQUET, F., *Le romantisme anglais : émergence d'une poétique*, Paris, P. U. F., 1997.
- PRAZ, M., *La chair, la mort et le diable dans la littérature française : le romantisme noir*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, rééd. Gallimard, « Tel », 1998.
- QUÉFELLE, C., « Le jeu du passé simple et de l'imparfait dans les récits oniriques d'*Aurélia* », in *Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romane*, Aix-en-Provence, 1986, pp. 401-409.
- RAYNAL, C., « Promenade médico-pharmaceutique à travers l'œuvre d'Alexandre Dumas », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 90<sup>e</sup> année, n° 333, 2002, pp. 111-146.
- RIEBEN, P.-A., *Délires romantiques. Musset, Nodier, Gautier, Hugo*, Paris, José Corti, 1989.
- RIGOLI, J., « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », in *Littérature*, n° 109, 1998, pp. 3-19.
- Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, préface de Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001.
- « Le “roman de la médecine” », in A. Carlino et A. Wenger (éds.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2007, pp. 199-226.
- ROGERS, B. G., « Nodier et la monomanie réflexive », in *Romantisme*, vol. X, n° 27 (« Déviances »), 1980, pp. 15-29.
- Charles Nodier et la tentation de la folie*, Genève, Slatkine, 1985.
- ROMAN, M., « La “bataille” d'*Hernani* racontée au XIX<sup>e</sup> siècle : pour une version romantique de la “querelle” », in *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?, I. Faire événement*, éd. C. Saminadayar-Perrin, Université de Saint-Étienne, mai 2006, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- ROUX, A.-M., « Nodier et l'effet de folie », in *Romantisme*, vol. X, n° 27 (« Déviances »), 1980, pp. 31-45.

- SANGSUE, D., *Le récit excentrique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987.
- SCHAEFFER, J.-M., *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'E. N. S., 1983.
- SCHNEIDER, E. W., *Coleridge, Opium and « Kubla Khan »*, Chicago, University of Chicago Press, 1953.
- SCOTT, M. C., *Stendhal's Less-Loved Heroines. Fiction, Freedom, and the Female*, Oxford, Legenda, 2013.
- STANGUENNEC, A., « Folie poétique et sagesse conceptuelle : Hölderlin et Hegel », in *Littérature, médecine, société*, n° 6 (« Art et folie »), 1984, pp. 121-139.
- STEINMETZ, J.-L., « L'acte manqué du romantisme », préface à *La France frénétique de 1830. Choix de textes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Phébus, 1978, pp. 9-50.
- « Un Schreber romantique : Berbiguier de Terre Neuve du Thym », in *Romantisme*, n° 24, « Écriture et folie », 1979, pp. 61-73.
- « Le veilleur de nuit », préface à NODIER, Charles, *Trilby*, suivi de *La Fée aux miettes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, 1989, pp. 6-34.
- « Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », in *Littérature*, n° 158, 2010, pp. 105-116.
- STIERLE, K., *La capitale des signes. Paris et son discours* (1993), trad. M. Rocher-Jacquín, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001.
- TELLIER, V., « Narcisse et Pygmalion : le peintre fou dans la littérature fantastique romantique », in *Malice*, n° 2 (« L'amour propre »), avril 2012, disponible sur le site du laboratoire LACS de l'Université de Provence (<http://cielam.univ-amu.fr/node/255>), consulté le 20 août 2013, non paginé.
- Le discours du fou dans le récit romantique européen (Allemagne, France, Russie)*, thèse de littérature comparée, Dijon, Université de Bourgogne, 2012.
- TORTONESE, P. (éd.), *C'è del metodo in questa follia. L'irrazionale nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini, 2015.
- TRITSMANS, B., *Écritures nervaliennes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.
- VATAN, F., « Le comble de la singularité. Génie et idiotie dans le discours médical au XIX<sup>e</sup> siècle (l'exemple de Louis Lambert) », in R. Wintermeyer et M. Kaufmann, *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, pp. 155-168.
- VINCENT-MUNNIA, N., « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », in *Littérature*, n° 91, octobre 1993, pp. 3-11.
- WHITEHEAD, J., *Madness and the Romantic Poet. A Critical History*, Oxford, O. U. P., 2017.
- WILHEM, D., *Les romantiques allemands*, Paris, Seuil, 1980.
- YOUNGQUIST, P., « Vision, Madness, Myth, and William Blake », in B. M. Rieger (éd.), *Dionysus in Literature. Essays on Literary Madness*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, 1994, pp. 113-132.

## 2. 2. 2. 2. Études portant sur la littérature du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle

- ABASTADO, C., « Doctrine symboliste du langage poétique », in *Romantisme*, vol. IX, n° 25-26, 1979, pp. 75-106.
- ABÉLÈS, L., « La froide fantaisie du monologue », in *Humoresques*, n° 10 (« L'humour graphique fin de siècle »), 1999, pp. 67-80.
- ANDRÈS, P., « Le ludique et ses fonctions : le cas curieux de *La Lanterne magique* de Théodore de Banville », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éds.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003, pp. 627-643.
- AUBERT, A.-C., « Mallarmé et la bombe de Zola », in *Romantisme*, n° 87 (« Fins de siècle »), 1995, pp. 69-74.
- BACHELARD, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939.
- BALAKIAN, A., *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*, New York et Toronto, Random House, 1967.
- BAUER, R., *La belle décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Champion, 2012.
- BAYARD, P., *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.
- BÉNICHOU, P., *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, rééd. « Folio essais ».
- BERNADET, A., *L'exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- « La contagion de l'écho : "L'Obsession" de Charles Cros », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XLIII, n° 1-2, automne-hiver 2014-2015, pp. 63-78.
- « *Sagesse*, la religion d'un maniaque. Pour une lecture nosographique ? », pp. 95-104, in S. Murphy (éd.), *Le chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 571-588.
- BERTHIER, P. et JARRETY, M. (éds.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, P. U. F., 2006, pp. 258-284 : C. Millet, « L'éclatement poétique : 1848-1913 » ; pp. 531-544 : C. Peltre, « Peinture et écriture au XIX<sup>e</sup> siècle » ; pp. 555-568 : C. Goubault, « La musique et les lettres au XIX<sup>e</sup> siècle ».
- BERTRAND, J.-P. et DURAND, P., *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006.
- BERTRAND, J.-P., RÉGNIER, P. et VAILLANT, A., *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup>*

- siècle, Paris, Nathan, 2007, ch. 28 à 31 et 35 à 39 (J.-P. Bertrand), pp. 381-453 et 488-536.
- BIÉTRY, R., *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Berne, Publications universitaires européennes, Peter Lang, 1988.
- BOBILLOT, J.-P., « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », in *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, pp. 66-86.
- « La tigresse épou pou pou... Duplicités métrico-prosodiques dans les vers de Verlaine », in M. Bercot (éd.), *Verlaine 1896-1996*, Paris, Klincksieck, 1998, repris in *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004, pp. 30-44.
- BONNEFOY, Y., « La poétique de Mallarmé », préface à S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- « La clef de la dernière cassette », préface à S. Mallarmé, *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1992, pp. VII-XXXVI.
- « L'unique et son interlocuteur », préface à S. Mallarmé, *Correspondance* suivi de *Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, rééd. revue et corrigée, 1998.
- BOUVIER, L., *Writing, Voice and the Proper. Jules Vallès and the Politics of Orality*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- BRADY, P., « La théorie du chaos et L'Œuvre : peinture, structure, thématique », in *Les cahiers naturalistes*, vol. XXXVIII, n° 66, 1992, pp. 105-112.
- BRUNEL, P., « *Romances sans paroles* et *Études néantes*. Esquisse pour un chant amébée », in *La petite musique de Verlaine. Romances sans paroles*, Sagesse, Paris, S. E. D. E. S., 1982.
- BUTOR, M., « Mallarmé selon Boulez », in *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 95-109.
- CABANÈS, J.-C., « L'écriture artiste : écarts et maladies », in S. Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Champion, 2000, pp. 367-393.
- CABANÈS, J.-L., CARROY, J. et EDELMAN, N. (éds.), *Psychologies fin de siècle*, Cahiers du laboratoire Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes (RITM), n° 38, Nanterre, Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2008.
- CAMPA, L., *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998.
- CANNONE, B., *L'Œuvre, d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, 2002.
- CAPE, A., « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », 2008, pp. 65-78.
- CARTER, A. E., *The Idea of Decadence in French Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.
- CASSOU, J., BRUNEL, P., CLAUDON, F., PILLEMENT, G. et RICHARD, L., *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, Paris, Somogy, 1972.
- CASTEL, P.-H., « L'hystérie, des Goncourt à Huysmans, entre littérature et histoire de la

- médecine », in S. Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Champion, 2000, pp. 509-549.
- CITTI, P., *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, P. U. F., 1987.
- La mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2000.
- COLL., *L'esprit de décadence*, actes du colloque de Nantes d'avril 1976, Paris, Minard, 1980, deux volumes.
- COQUIO, C., « La "baudelairité" décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, t. XXIII, n° 82, 1993, pp. 91-107.
- DE LA TOUR, L., « L'idée de "document humain pathologique" dans *Les cliniciens ès Lettres de Segalen* », colloque en ligne *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, 2012 (<http://www.fabula.org/colloques/document1754.php>), consulté le 23 mars 2014.
- DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, rééd. Genève, Slatkine, 1981.
- DECAUDIN, M. et LEUWERS, D., *Littérature française*, t. VIII : *De Zola à Guillaume Apollinaire, 1869-1920*, Paris, Arthaud, rééd. Paris, GF-Flammarion, 1996, ch. « Littérature et vie contemporaine » (pp. 11-70), et « La poésie », pp. 110-146.
- DECOTTIGNIES, J., « Hystérie et décadence », in M. Milner (éd.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, pp. 193-204.
- DERRIDA, J., « La double séance » (étude sur « Mimique » de Mallarmé), in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 217-346.
- DOTTIN, M., « Hystérie, peinture, écriture : l'Iconographie photographique de la Salpêtrière », in J.-L. Cabanès (éd.), *Littérature et médecine*, t. II, Bordeaux, 2000.
- DUBOR, F., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, P. U. R., 2004.
- DUCHET, C. (éd.), *Histoire littéraire de la France* (sous la direction de P. Abraham et R. Desne), t. V, *1848-1917*, Paris, Éditions sociales, 1977, pp. 325-392 et 427-464.
- DUPAS, S., *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- DUPUIT, C., « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », in *Sciences sociales et santé*, vol. VI, n° 3, 1988, pp. 115-131.
- DURAND, P., « La folie Mallarmé », in *Courrier du Centre international d'études poétiques*, janv.-mars 2000, « Regards sur Mallarmé », pp. 7-27.
- EDELMAN, N., « De la clinique à l'art littéraire et retour : "Une femme" de Guy de Maupassant », in R. Fonkoua, B. Galtier et C. Jacot Grapa (éds.), *Arts littéraires, arts cliniques*, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2003, pp. 195-206.
- EISENZWEIG, U., *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- FAUVEL, A., « Puniton, dégénérescence ou malheur ? La folie d'André Gill (1840-1885) », in

- Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 26-27, 2003, pp. 277-304.
- « Du danger d'être normal. Écrits de fous, littérature et discours médical », in J.-L. Cabanès, J. Carroy et N. Edelman (éds.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, Cahiers du RITM, 2007.
- « La voix des fous. Hector Malot et les "romans d'asile" », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », 2008, pp. 51-64.
- FERNANDEZ-ZOÏLA, A., « Les inapparences de la création dans *L'Œuvre* », in *Les cahiers naturalistes*, vol. XXXII, n° 60, 1986, pp. 139-156.
- « Le système écriture-peinture et le figural dans *L'Œuvre* », in *Les cahiers naturalistes*, vol. XXXVIII, n° 66, 1992, pp. 91-103.
- FRANGNE, P.-H., *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, P. U. R., 2005.
- « Le symbolisme », in J. Morizot et R. Pouivet *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 432-433.
- FRIEDRICH, H., *Die Struktur der modernen Lyrik: Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hambourg, Rowohlt, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, 1956, nombreuses rééditions. (Nous citons la traduction publiée de cet ouvrage [*Structure de la poésie moderne*, Paris, L. G. F., 1999] car c'est la seule disponible ; cette traduction, cependant, ne répond pas aux critères de la traduction scientifique.)
- FROUDIÈRE, J., *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'asile (1870-1914)*, thèse de Lettres, Nancy, Université de Nancy II, 2010.
- GRAAF, D. A. de, « Les premiers jugements de la presse sur quelques-uns des Poètes maudits », *Revue des langues vivantes*, XXI<sup>e</sup> année, n° 2, Bruxelles, 1955.
- GRAUBY, F., *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.
- GRENAUD, C., *L'image de l'hystérie dans la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Germinie Lacerteux d'Edmond et Jules de Goncourt, L'Évangéliste d'Alphonse Daudet, L'Hystérique de Camille Lemonnier, L'Abbé Jules d'Octave Mirbeau, Lourdes d'Emile Zola et Là-Bas de Joris-Karl Huysmans*, thèse de Lettres, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2005.
- GROJNOWSKI, D., *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1996.
- GROJNOWSKI, D. et SARRAZIN, B., *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle (1990)*, rééd. sous le titre *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, Paris, Omnibus, 2011.
- GUYAUX, A. (éd.), *Les premiers recueils de Verlaine*, actes du colloque de la Sorbonne, Paris, P. U. P. S., 2007.
- HAMEL, J.-F., *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, 2014.
- HAUTECOEUR, L., *Littérature et peinture du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1942, ch. sur « L'impressionnisme ».
- HEINICH, N., « Inqualifiable nouveauté ou innovation qualifiante : excellence picturale et singularité dans *L'Œuvre* de Zola », in *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, pp. 55-65.

- HILDE, O., « Œil lésé, corps morcelé. Réflexions à propos de *L'Œuvre* d'Emile Zola », in *Revue romane*, vol. XI, n° 2, Copenhague, 1976, pp. 334-357.
- ILLOUZ, J.-N., *Le symbolisme*, Paris, L. G. F., 2004.
- JACKSON, A. B., *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, 1960.
- JACKSON, J. E., *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998.
- JANSSEN, S., « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant », in J.-L. Cabanès et alii (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 95-212.
- JENNY, L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P. U. F., 2002, ch. 1, pp. 15-69.
- JOHNSON, B., « Erasing Panama. Mallarmé and the Text of History », in *A Word of Difference*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins U. P., 1987, pp. 57-67.
- JOURDE, P., « *Les Délivrescences* d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle », in *Romantisme*, n° 75, 1992, pp. 13-20.
- L'alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994.
- JURT, J., « Les mécanismes de constitution des groupes littéraires : l'exemple du Symbolisme », in *Neophilologus*, vol. LXX, n° 1, janvier 1986, pp. 20-33.
- KAUFMANN, V., « Le médecin, le prêtre et l'hystérique », in G. Danon (éd.), *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, actes du colloque de B. P. I. de mars 2000, Paris, Centre Pompidou, 2001, pp. 71-88.
- KHEYAR STIBLER, L., « Réflexions autour de "l'hystérie stylistique" vers les années 1880 », in *Les cahiers naturalistes*, n° 86, sept. 2012, pp. 115-128.
- KREMER-MARIETTI, A., « Sur l'esthétique de Taine », in *Romantisme*, n° 32 (« Philosophies »), 1981, pp. 23-29.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- LAROCHE, H., « Document et poésie : 1850-1914, du pittoresque au ready-made », colloque *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)* : <http://www.fabula.org/colloques/document1736.php>, consulté le 12 septembre 2016.
- LAROCHE, H., « Élégie fin de siècle et mort du lyrisme », in *Babel. Littératures plurielles*, n° 12, 2005, pp. 123-144.
- LAVAUD, M., « Artistes progénérés/dégénérés : à propos d'une polémique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », communication donnée dans le cadre du colloque international « Médecine, sciences naturelles et littérature », Grenoble, Université Stendhal, 12-15 mars 2008, inédit.
- LAWLER, J. R., *The Language of French Symbolism*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1969.
- LEMAÎTRE, H., *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965, rééd. 1993.



- LETHÈVE, J., *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
- « Le thème de la décadence dans les Lettres françaises à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXIII-1, janv.-mars 1963, pp. 49-61.
  - « Un mot témoin de l'époque "fin-de-siècle" : *esthète* » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXIV-3, juillet-août 1964, pp. 436-446.
- LIDSKY, P., *Les écrivains contre la Commune* (1970), rééd. Paris, La Découverte, 2010.
- MANNONI, O., « Un Mallarmé pour les analystes », in *Le travail de la métaphore*, Paris, Denoël, 1984, repris dans *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 69-93.
- MARCHAL, B., *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985.
- La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.
  - Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
  - « La poésie : 1848-1900 », in J.-Y. Tadié (éd.), *La littérature française. Dynamique et histoire*, t. II (*Le XIX<sup>e</sup> siècle* : A. Compagnon, B. Marchal et J. Noiray), Paris, Gallimard, 2009, pp. 397-437.
- MARQUER, B., « De Charcot à Poe : l'innovation paradoxale du fantastique chez Maupassant », in J.-L. Cabanès, J. Carroy et N. Edelman (éds.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, Cahiers du RITM, 2007, pp. 99-112.
- Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique. Charcot dans l'imaginaire fin de siècle*, Genève, Droz, 2008.
- MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent en France*, Paris, P. U. F., 1986.
- MATHIAS, P., « De l'imaginaire au psychosomatique dans la sensibilité décadente », in *L'esprit de décadence*, colloque de Nantes d'avril 1976, Paris, Minard, 1980, deux volumes, t. I, pp. 27-39.
- McGUINNESS, P., « Des décadents pleins d'énergie », in *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, pp. 7-29.
- « Mallarmé and the Poetics of Explosion », in *MLN*, vol. CXXIV-4, 2009, pp. 797-824.
  - Poetry and Radical Politics in Fin de Siècle France. From Anarchism to Action Française*, Oxford, Oxford U. P., 2015.
- McGUINNESS, P. (éd.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- MERCIER, A., « Cros, Laforgue et la dérision », colloque Charles Cros, Paris, mars 1988, publ. in *Littératures*, n° 22, printemps 1990, pp. 155-162.
- MESCHONNIC, H., « Mallarmé au-delà du silence », préface aux *Écrits sur le Livre* de Mallarmé, Paris, Éditions de l'Éclat, 1986, pp. 11-62.
- MIANNAY, R., « Esprit de décadence et poésie. La première vague », in *L'esprit de décadence*, colloque de Nantes d'avril 1976, Paris, Minard, 1980, deux volumes, t. I, pp. 13-26.
- MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme* (1947, trois volumes), rééd. en un tome, Paris, Nizet, 1961.
- MILNER, M., « Le peintre fou », in *Romantisme*, n° 66 (« Folie de l'art »), 1989, pp. 5-21.

- « Drogues, hallucinations et décadence », in P. Tortonese et D. Pesenti-Compagnoni (éds.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- MORTELETTE, Y., *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
- MOUCHARD, C., *Un grand désert d'hommes. 1855-1885, les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, 1991.
- MULDER, C. de, *Leconte de Lisle entre utopie et république*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- NEWTON, J., « Émile Zola impressionniste », in *Les cahiers naturalistes*, vol. XIII, n° 33, 1967, pp. 39-52 et n° 34, pp. 124-139.
- NEWTON, J., « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », in *Les cahiers naturalistes*, vol. XVII, n° 41, 1971, pp. 1-14.
- OSTER, D., *La Gloire*, Paris, P. O. L., 1997.
- PAKENHAM, M., *Symbolistes et décadents*, Exeter, University of Exeter Press, 1989.
- PALACIO, J. de., *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990.
- Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994 et 2000.
- Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, 2003.
- Configurations décadentes*, Louvain, Peeters, 2007.
- La décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PEYRE, H., *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P. U. F., 1974.
- PICH, E., « Banville funambule fantaisiste », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éds.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003, pp. 517-526.
- PIERROT, J., *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, P. U. F., 1977, rééd. Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- PIERSSENS, M., « Le signe et sa folie : le dispositif Mallarmé/Saussure », in *Romantisme*, n° 25-26, Paris, 1979, pp. 49-55.
- PLEYNET, M., *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, 1967.
- POPOVIC, P., *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, P. U. de Montréal, 2008.
- POUILLART, R., *Le romantisme, t. III : 1869-1897*, Paris, Arthaud, 1968, pp. 7-106 et 135-182.
- PRZYBOS, J., *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti, 2002.
- PUTTER, I., « Introduction », in *La dernière tentation de Leconte de Lisle. Lettres inédites [de Leconte de Lisle] à Émilie Leforestier*, Genève, Droz, 1968.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme* (première édition 1933, avec pour sous-titre *Essai sur le mouvement poétique contemporain*), Paris, José Corti, 1940.
- RANCIÈRE, J. « Le poète chez le philosophe. Mallarmé et Badiou », in *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 205-229.

- RICHARD, J.-P., « Fadeur de Verlaine », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, pp. 163-185.
- RICHARD, N., *À l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961.  
 -*Le mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968.  
 -*Profils symbolistes*, Paris, Nizet, 1978.
- ROGER, T., « La réception immédiate du *Coup de dés* : chronique d'un relatif silence », in *Romantisme*, n° 139, 2008, pp. 133-154.  
*Revue Romantisme*, n° 42 (« Décadence »), 1983.  
 -N° 94 (« Nosographie et décadence »), 1996.
- RUPPLI, M. et THOREL-CAILLETEAU, S., *Mallarmé. La grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005.
- SAINT-AMAND, D., *La littérature à l'ombre. Sociologie du zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- SAMOYAULT, T., « L'Ermitage : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes », in *La revue des revues*, n° 31, 2002, pp. 55-69.
- SAVY, N., « *Aut pictura, poesis* : Baudelaire, Manet, Zola », in *Romantisme*, n° 66 (« Folie de l'art »), 1989, pp. 41-50.
- SCEPI, H., « La décadence : une question », in *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, P. U. F., 2000, pp. 72-93.
- SCHNEEMAN, P. J. (éd.), *Images de l'artiste*, Berne, Peter Lang, 1998, pp. 205-220.
- SCHUH, J., « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues », in « *L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite* » : *Littérature, psychologie, psychanalyse*, colloque publié en ligne sur le site de l'équipe de recherche Fabula (<http://www.fabula.org/colloques/document1652.php>), consulté le 10 nov. 2016, non paginé.
- SÉVRY, J., « Victor Segalen ou la fin de l'exotisme colonial », Société internationale d'études des littératures de l'ère coloniale, article disponible en ligne sur le site de la Société (voir [http://www.sielec.net/pages\\_site/FIGURES/sevry%20segalen.htm](http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/sevry%20segalen.htm)), consulté le 15 octobre 2016, non paginé.
- SIROTKINA, I., « Gogol, les moralistes et la psychiatrie du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », 2008, pp. 79-101.
- SIROTKINA, I., *Diagnosing Literary Genius, 1880-1930*, Baltimore (Maryland) et Londres, Johns Hopkins U. P., 2001.
- SOULIER, J.-P., *Lautréamont. Génie ou maladie mentale ?*, Genève, Droz, 1964.
- SPACKMAN, B., *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*, Ithaca (New York), Cornell U. P., 1989.
- SPANDONIS, S., *L'imagination du monde intérieur. Écritures de la psychologie dans les récits de la décadence, de Ludine (1883) à Monsieur de Phocas (1901)*, thèse de Lettres, Paris, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2000.
- STAROBINSKI, J., « Segalen aux confins de la médecine », in V. Segalen, *Les cliniciens ès Lettres*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1980.

- TADIÉ, J.-Y., *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle* (1970), rééd. augmentée, Paris, Dunod, 1996.
- THOREL-CAILLETEAU, S., éd. *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Champion, 2000.
- VOISIN-FOUGÈRE, M.-A., « La blague chez les Goncourt », in J.-L. Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt. Art et écriture*, Bordeaux, P. U. de Bordeaux, 1997, pp. 71-91.
- VOUILLOUX, B., « L’“impressionnisme littéraire” : une révision », in *Poétique*, n° 121, février 2000, pp. 61-92.
- « Pour en finir avec l’impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », in *Question de style*, n° 9 (« Réalisme(s) et réalité(s) »), 2012, pp. 1-25.
- « L’impressionnisme littéraire : un mythe fécond », in G. Gengembre, Y. Leclercq et F. Naugrette (éds.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, P. U. de Rouen et du Havre, 2012, pp. 17-26.
- VOUILLOUX, B. (éd.), *L’art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L’Harmattan, 1997.
- WALKER, P. D., « Zola et la lutte avec l’Ange », in *Les cahiers naturalistes*, n° 42, Colloque de London (Canada) d’avril 1971, 1971-1972, pp. 79-92.
- WEIR, D., *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.
- WHITE, C., *Work and Leisure in Late Nineteenth-Century French Literature and Visual Culture. Time, Politics and Class*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- WOODWARD, S., « Le sang de L’Œuvre », in *Les cahiers naturalistes*, vol. XXXVII, n° 65, 1991, pp. 169-176.
- WRIGHT, D., « De la Tanagra à l’hystérique. Dégénérescence et décadence du modèle antique », communication au colloque « Paradigmes de l’âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle », Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 11 juin 2010, inédite.

### 2. 2. 2. 3. Autres études critiques sur la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle consultées

- ASTRUC, R., « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », in R. Wintermeyer et M. Kauffmann (éds.), *Figures de la singularité*, Paris, P. U. P. S., 2014,

pp. 129-136.

- BARRAS, V., « Narration et hallucination », communication au colloque « Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle » (Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 10 juin 2010), inédite.
- BEIZER, J., *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca (New York), Cornell U. P., 1994.
- BERGER, A. E., « Petit essai de clinique littéraire : le cas du XIX<sup>e</sup> siècle », in D. Maleuvre et C. Nesci, éd., *L'œuvre d'identité. Essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*, colloquium in 19th Century French Studies, U. C. Santa Barbara, oct. 1994, Montréal, Université de Montréal, 1996, pp. 9-20.
- Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004.
- BHEND, M., « On me dit fou » : la parole du fou en résistance au discours aliéniste dans la littérature française (1830-1870), thèse de doctorat, Nottingham, University of Nottingham, 2017.
- BIASI, P.-M. de, « L'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », in R. Debray-Genette (éd.), *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 69-102.
- BRISSETTE, *La malédiction littéraire. Constitution et transformation d'un mythe*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2003.
- « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe », in *Contextes*, 2008, en ligne (<https://contextes.revues.org/1392?lang=en>), consulté le 3 janvier 2015, non paginé.
- BUFFARD-MORET, B., *La chanson poétique au XIX<sup>e</sup> siècle. Origine, statut et forme*, Rennes, P. U. R., 2006.
- CABANÈS, J.-L., *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille et Paris, A. N. R. T.-Klincksieck, 1991, deux volumes.
- « La fantaisie dans la *Revue fantaisiste* : ethos, tonalités, genres », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, éd., *La fantaisie postromantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003, pp. 111-144.
- « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert : d'un savoir l'autre », in *Cahiers de narratologie*, n° 18, 2010, repris dans *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- CABANÈS, J.-L. et SAÏDAH, J.-P. (éd.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003.
- CABANÈS, J.-L., PHILIPPOT, D. et TORTONESE, P. (éd.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, colloque de l'Université Paris III, 2010, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.
- CALASSO, R., *La folie Baudelaire* (2008), trad. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, 2011.
- CARTER, A. E., *Baudelaire et la critique française. 1868-1917*, Columbia, University of South Carolina Press, 1963.
- CHAMBERS, R., *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti,

1987.

- COMPAGNON, A., *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, P. U. de la Sorbonne, 2003.
- DECOTTIGNIES, J., *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France, 1820-1870*, Paris, Armand Colin, 1973.
- DECOTTIGNIES, J. (éd.), *Physiologie et mythologie du féminin*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1989 (notamment J. Decottignies, « L'hystérique ou la femme intéressante. Poétique de la crise », pp. 11-55).
- DUCHET, C., « Discours social et texte itاليque dans *Madame Bovary* », in *Langages de Flaubert*, numéro de la revue *Situation* (n° 32), actes du colloque de London (Canada), Paris, Minard, 1976, pp. 143-163.
- DUPUIT, C., « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », in *Sciences sociales et santé*, vol. VI, n° 3, 1988, pp. 115-131.
- EDELMAN, N., « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple » in *Romantisme*, vol. XXX, n° 110 (« De la représentation »), pp. 73-87.
- ENDER, E., *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, Ithaca (New York), Cornell, Cornell U. P., 1995.
- FABRE, D., « L'androgynе fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », in *Clio. Femmes, genre histoire*, n° 11, novembre 2000, non paginé.
- FELMAN, S., « Illusion réaliste et répétition romanesque » (à propos de *Un cœur simple* de Flaubert), in *Change*, n° 16-17, septembre 1973, repris in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 159-169.
- « Modernité du lieu commun » (sur *Novembre* de Flaubert), in *Littérature*, n° 20, décembre 1975, repris in *La folie et la chose littéraire, op. cit.*, pp. 191-214.
- « Thématique et rhétorique, ou la folie du texte » (sur les *Mémoires d'un fou* de Flaubert), in *La production du sens chez Flaubert* (colloque de Cerisy, 1975), repris in *La folie et la chose littéraire, op. cit.*, pp. 170-190.
- FÖCKING, M., *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, G. Narr Verlag, 2002.
- FOUCAULT, M., « La bibliothèque fantastique » (à propos de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert), première publication : « Postface », in G. Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Francfort, Insel Verlag, 1964. Repris in *Dits et écrits* (1994), Paris, Gallimard, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 20, t. I, pp. 321-354.
- GILBERT, S. M. et GUBAR, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven (Connecticut), Yale U. P., 1979.
- GILL, M., *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Oxford, Oxford U. P., 2009.
- GOODSTEIN, E., *Experience without Qualities. Boredom and Modernity*, Palo Alto (Californie), Stanford U. P., 2005
- GRAUBY, F., *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au*

- XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, P. U. L., 2001.
- HAMON, P., *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- HEINICH, N., « Artistes dans la fiction : quatre générations », in P. Griener et P. J. Schneeman (éds.), *Images de l'artiste*, Berne, Peter Lang, 1998, pp. 205-220.
- JACKSON, J. E., « Mythe et connaissance de soi », in J. E. Jackson, J. Rigoli et D. Sangsue (éds.), *Être et se connaître au XIX<sup>e</sup> siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève, Metropolis, 2006, pp. 237-247.
- JAMES, T., *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth Century France*, Oxford U. P., 1995, trad. S. Doizelet : *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997.
- JOHNSON, B., *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.
- JOURDE, P. et TORTONESE, P., *Visages du double* (1996), Paris, Armand Colin, 2005.
- LABARTHE, P., *Le Spleen de Paris, de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2000.
- LAFORGUE, P., « Baudelaire, Flaubert et *Madame Bovary*, ou hystérie et réalisme » in P. Laforgue, *Ut pictura poesis, Baudelaire et la peinture romantique*, chapitre I, 4, Lyon, P. U. L., 2000.
- LE GUENNEC, J., *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- LECERCLE, J.-J., *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, New York et Londres, Routledge, 1994.
- LLOYD, R. (éd.), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Cambridge, Cambridge U. P., 2005.
- LUND, H. P., *Trois contes de Flaubert*, Paris, P. U. F., 1994.
- MARTY, P., « Poétique du dimanche », in *Lieux littéraires/La Revue*, n° 1, Montpellier, juin 2000, pp. 31-71.
- MATLOCK, J., « Doubling out of the Crazy House : Gender, Autobiography, and the Insane Asylum System in Nineteenth-Century France », in *Representations*, n° 34, 1991, pp. 166-195.  
-*Scenes of Seduction. Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia U. P., 1994.
- MICALE, M., « Littérature, médecine, hystérie : le cas de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert », in *L'évolution psychiatrique*, t. LX, Paris, 1995, pp. 901-918.
- MILNER, M., *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*, Paris, José Corti, deux volumes, 1960.
- MURPHY, S., *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003.
- NEEFS, J., « Le récit et l'édifice des croyances : *Trois contes* », in P. M. Wetherill (éd.), *Flaubert : la dimension du texte*, congrès international du centenaire (Manchester), mai 1980, Manchester, Manchester U. P., 1982, pp. 121-140.
- NORA, P., « Michelet, ou l'hystérie identitaire », in *L'esprit créateur*, t. XLVI, n° 3, automne 2006, pp. 6-14.

- ORTEL, P., « La tentation de l'imaginaire. Optique et poème en prose chez Baudelaire », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, éd., *La fantaisie postromantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003, pp. 601-626.
- PONNAU, G., *La folie dans la littérature fantastique*, Paris et Toulouse, C. N. R. S., 1987.
- POULET, G., *La pensée indéterminée*, t. II, 2, *Du romantisme au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, P. U. F., 1985-1987.
- PRAZ, M., *La chair, la mort et le diable dans la littérature française*, trad. C. Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, rééd. Gallimard, 1998.
- REVERZY, É., *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, C. N. R. S., 2016.
- RIBARD, D., « Pathologies intellectuelles et littérisation de la médecine. Une voie pour l'histoire du travail intellectuel », in A. Carlino et A. Wenger (éd.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2007, pp. 113-134.
- RINCÉ, D., *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, P. U. F., 1984.
- ROIRAND, J., « Le fou, l'alchimiste de l'image », in C. Brochard et E. Pinon, éd., *La folie. Création ou destruction ?*, colloque de Nantes d'avril 2010, Rennes, P. U. R., 2010, pp. 101-113.
- Romantisme*, n° 24, « Écriture et folie », Paris, 1979.
- N° 27, « Déviances », Paris, 1980.
- N° 48, « Dédalles du sujet », Paris, 1985.
- N° 66, « Folie de l'art », Paris, 1989.
- N° 141, « Asiles et fous », Paris, 2008.
- SAGNES, G., « Notes sur le spleen baudelairien », in J.-L. Cabanès (éd.), « Littérature et médecine », *Eidolôn*, Cahiers du laboratoire LAPRIL (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III), t. I (n° 50), juillet 1997, pp. 151-160.
- SCEPI, H., *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, E. N. S.-Éditions, 2007.
- SCHARBERT, G., *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*, Munich, Wilhelm Fink, 2010.
- SPANDONIS, S., « “Puisque fantaisie il y a...” : théorie de la fantaisie et écriture fantaisiste dans l'œuvre critique de Baudelaire », in J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, éd., *La fantaisie postromantique*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2003, pp. 91-109.
- STEINMETZ, J.-L., « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », in *Œuvres et critiques*, vol. VII, n° 1, Tübingen, 1982, pp. 75-86.
- TERDIMAN, R., *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca (New-York), Cornell U. P., 1985.
- TORTONESE, P. et PESENTI-COMPAGNONI, D. (éd.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- TIBI, L., *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2003.



- VADÉ, Y., *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.
- VAILLANT, A., « L'aliénation de l'écrivain », in *Romantisme*, vol. XX, n° 67 (« Avatars de l'artiste »), Paris, 1990, pp. 3-16.
- VAN BUUREN, M., « Hystérie et littérature. La fissure par laquelle l'Esprit du Mal pénètre dans l'Âme », in *Poétique*, n° 100, Paris, 1994, pp. 387-409.
- VILLENEUVE, R. de, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire : néologie, autonymie, ironie », in J.-L. Cabanès et alii (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 89-122.
- WILSON, S., *Voices from the Asylum. Four French Women Writers, 1850-1920*, Oxford, Oxford U. P., 2010.
- YAMAZAKI, A., « L'inscription d'un débat séculaire : le magnétisme dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Revue Flaubert*, n° 4, Rouen, 2004, en ligne (<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/>), consulté le 20 déc. 2015, non paginé.

## 2. 2. 3. Études critiques portant sur la littérature (hors XIX<sup>e</sup> siècle)

### 2. 2. 3. 1. Études diachroniques transversales, couvrant plusieurs siècles

- ANDREOLI, V. (éd.), *Il matto di carta. La follia nella letteratura*, Milan, B. U. R., 2008.
- ARTOUS-BOUVET, G., *L'hermétique du sujet. Sartre, Proust, Rimbaud*, Paris, Hermann, 2015.
- BERNARD, S., *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BILLON-GRAND, P., *La poésie et la « révolution de l'existence quotidienne »*, thèse de Lettres, Lyon, Université Lyon-II, 2010.
- BLAVIER, A., *Les fous littéraires* (1982), éd. nouvelle, augmentée et corrigée, Paris, Éd. des

Cendres, 2000.

- BROCHARD, C. et PINON, E. (éds.), *La folie. Création ou destruction ?*, colloque de Nantes d'avril 2010, Rennes, P. U. R., 2010.
- CABANÈS, J.-L., *Littérature et médecine*, Eidolôn, Cahiers du laboratoire LAPRIL, Université de Bordeaux III, 2000.
- Cahiers de l'Institut international de recherches et d'explorations sur les fous littéraires (IIREFL)*, Fontenoy-la-Joûte, trois numéros parus (2008-2009).
- COMPAGNON, A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- DANDREY, P., *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2005.
- La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998, deux volumes.
- DESHOULIÈRES, V., *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005.
- DUMOULIÉ, C., *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica, 2012.
- FEDER, L., *Madness in Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1980.
- HERSANT, Y., *Mélancolies. De l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- JACERME, P., *La folie. De Sophocle à l'antipsychiatrie* (1974), Paris, Bordas, rééd. augmentée 1989.
- JENNY, L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, P. U. F., 2002.
- KUPFER, A., *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996, rééd. 2006.
- LECERCLE, J.-J., « Les fous littéraires », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis, 1989 (version électronique), non paginé.
- MACLENNAN, G., *Lucid Interval. Subjective Writing and Madness in History*, Leicester, Leicester U. P., 1992.
- MACNAUGHTON, J. et SAUNDERS, C. (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke (Hampshire) et New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- MARIE, F. (éd.), *Le fou – cet autre, mon frère. Littérature, civilisation et linguistique*, Cahiers de l'Arc atlantique (*Rives*), n° 7, Pau et Paris, Université de Pau-L'Harmattan, 2012.
- MILNER, M., *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, P. U. F., 1982.
- MILNER, M. (éd.), « Pathologie mentale et littérature », in *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, pp. 245-279.
- MURATORE, M. J., *Hermeneutics of Textual Madness : Re-Readings*, Fasano et Paris, Schena-A. Baudry, 2016.
- NI CHEALLAIGH, G., JACKSON, L. et MCILVANNEY, S., *Quand la folie parle. The Dialectic Effect of Madness in French Literature since the Nineteenth Century*, Newcastle-upon-Tyne,

Cambridge Scholars, 2014.

- RANCIÈRE, J., « Transports de la liberté (Wordsworth, Byron, Mandelstam) », in J. Rancière (éd.), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du C. I. P., 1992, pp. 87-129.
- RIEGER, B. M.(éd.), *Dionysus in Literature. Essays on Literary Madness*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, 1994.
- ROUBAUD, J., *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (1978), rééd. Paris, Ivrea, 2000.
- SMADJA, I., « De la folie à la maladie mentale, le théâtre entre deux feux », in G. Danou et B. Galtier (éds.), *Littérature et médecine. Peser les mots*, journée d'études à l'Université de Cergy-Pontoise, avril 2007, Limoges, Lambert Lucas, 2008, pp. 178-190.
- STAROBINSKI, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, rééd. revue Paris, Gallimard, 2004.
- SYMPHER, W., *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Vintage Books, 1962.
- THIHER, A., *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- VAN ZUYLEN, M., *Monomania. The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Ithaca, Cornell U. P., 2005.

## 2. 2. 3. 2. Études critiques portant sur des textes littéraires antérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle

- BARTHES, R., « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Communications*, n° 16, 1970, pp. 172-223.
- BERNARD-GARNEAU, I., *Pétrone. Testimonia et Fragmenta incerta. Présentation, traduction et commentaire*, mémoire de Maîtrise, Laval [Québec], Université Laval, 2008.
- BLANCHOT, M., « La main de Pascal » (*L'Arche*, n° 26, avril 1947, sous le titre « Note sur Pascal »), repris in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 249-262.
- CINGRIA, C. A., *Pétrarque* (1932), éd. C. Calame, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003.
- DUPONT, F., *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

- FOUCAULT, M., « Introduction », in J.-J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, Paris, Armand Colin, 1962, pp. VII-XXIV, rééd. in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 7, pp. 200-217.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, rééd. Paris, Albin Michel, 1994.
- GANDON, F., « Chaos des corps, chora des mots. Onze vers de Lucrèce sur l'illusion amoureuse » (édition et commentaire du *Cahier d'anagrammes* n° 3964/23 de F. de Saussure [Sur les vers 1160 à 1170 du livre IV du *De Natura Rerum*]), in S. Bouquet (éd.), *Saussure*, Cahier de L'Herne, pp. 430-441.
- HOBSON, M., « Le *Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe », in *Poétique*, vol. IV, n° 15, 1974, pp. 320-339.
- LILTI, A., « The Writing of Paranoia. Jean-Jacques Rousseau and the Paradoxes of Celebrity », in *Representations*, n° 103, été 2008, pp. 53-83.
- TOPPING-BAZIN, N., « Post Mortem Diagnoses of Virginia Woolf's "Madness" : The Precarious Quest for Truth », in B. M. Rieger (éd.), *Dionysus in Literature. Essays on Literary Madness*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1994, pp. 133-148.
- TORT, P., *L'origine du Paradoxe sur le comédien. La partition intérieure*, Paris, Vrin, 1980.
- VILA, A. C., « Somaticizing the Thinker. Biography, Pathography, and the Medicalization of "Gens de Lettres" in Eighteenth-Century France », in A. Carlino et A. Wenger (éds.), *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2007, pp. 89-111.
- WACJMAN, C., *Fous de Rousseau. Le cas Rousseau dans l'histoire de la psychopathologie*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Les jugements de la critique sur la folie de J.-J. Rousseau. Représentations et interprétations, 1760-1990*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

### 2. 2. 3. 3. Études critiques portant sur des textes littéraires postérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle

- ALEXANDRIAN, S., *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.
- AMOSSY, R., *Dali ou le filon de la paranoïa*, Paris, P. U. F., 1995.
- ASSOUN, P.-L., « L'objet du rire. Psychanalyse du risible », in E. Daphy, D. Rey-Hulman et M.

- Lebarbier (éds.), *Paroles à rire*, Paris, Inalco, 1999, pp. 89-107.
- BALAKIAN, A., *Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry* (1947), rééd. augmentée Londres et New York, University of London Press et New York U. P. 1967.
- BARBERGER, N., *Le réel de traviole*, Villeneuve-d'Ascq, P. U. du Septentrion, 2002.
- BERNE, M., *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortazar*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- BLANCHOT, M., « La parole vaine », postface, in L.-R. des Forêts, *Le Bavard*, Paris, U. G. E., 1963.
- BORCH-JACOBSEN, M., « Bataille et le rire de l'être », in *Critique*, n° 488-489, Paris, janvier 1988, pp. 16-80.
- BRUNEL, P., « Stanislas Rodanski : la folie qu'on enferme », in C. Brochard et E. Pinon (éds.), *La folie. Création ou destruction ?*, actes du colloque de Nantes d'avril 2010, Rennes, P. U. R., 2010, pp. 117-134.
- CAPE, A., *Les frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Champion, 2011.
- Change*, numéro « Monstre poésie », Paris, Seghers et Laffont, mai 1975.
- DANCHIN, L. et ROUMIEUX, A., *Artaud et l'asile*, Paris, Séguier, 1996.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DUMOULIÉ, C., *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, P. U. F., 1992.
- DUPONT, N., « Valère Novarina, érudit réducteur et collectionneur d'idioties », in É. Trudel et N. Dupont, « *Tout peut servir* ». *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 121-135.
- ESPITALIER, J.-M., *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Agora, 2006.
- EVANS, M., « Madness, Medicine and Creativity in Thomas Mann's *The Magic Mountain* », in C. Saunders et J. McNaughton (éds.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke (Hampshire), Palgrave Macmillan, 2005, pp. 159-173.
- FÉDIDA, P., « La douleur l'oubli » (à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras), in *Change*, n° 12 (« Psychose »), Paris, septembre 1972, pp. 141-146.
- FOUCAULT, M., « La pensée du dehors » (sur Maurice Blanchot), *Critique*, n° 229, Paris, juin 1966, repris in *Dits et écrits*, Paris Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 38, t. I, pp. 546-567.
- « Pourquoi réédite-t-on Raymond Roussel ? Un précurseur de notre littérature moderne », *Le Monde*, n° 6097, Paris, 22 août 1964, repris in *Dits et écrits*, éd. cit., texte n° 26, t. I, pp. 449-452.
- Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
- GROSSMAN, É., *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Paris et Tours, Léo Scheer-Farrago, 2003.
- Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

- GUIOL-BENASSAYA, É. (éd.), *La presse face au surréalisme de 1925 à 1938*, Paris, Éditions du C. N. R. S., 1982.
- GÜR, A., « Antonin Artaud, le barbare et ses doubles », in C. Caruso et J. Rigoli (éds.), *Poétiques barbares-Poetiche barbare*, Ravennes, Longo Editore, 1998, pp. 249-281.
- KNOWLSON, J., *Beckett* (1996), trad. O. Bonis, Arles, Actes sud, 1999.
- LEBLOND, D., *Reading Crave and 4.48 Psychosis. Theatre According to Sarah Kane*, mémoire de maîtrise, Paris et Lyon, Université Paris IV-E. N. S. de Lyon, 2007.
- Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains*, Paris, Université Paris VII, 2016.
- LOTRINGER, S., *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003.
- LOUETTE, J.-F., « Dirty, le rire et l'angoisse », in *Recherches & Travaux*, n° 67, 2005, pp. 167-182.
- MEFFRE, G., « L'invraisemblable fascisme de Céline », in J. Kristeva et J.-M. Ribettes (éds.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 207-222.
- Mélusine*, n° XXIII, (« Dedans-Dehors »), éd. H. Béhar, 2002.
- MUSCATELLO, C. F. et SCUDELLARI, P., « Una incursione letteraria e antropologica nel mondo della mania : *Giorni Felici* di Samuel Beckett », in *RiLUnE*, n° 6, Université de Bologne, 2007, pp. 61-72.
- NGUYÊN, A., « Bataille, le lord af ou le passant du rire », in *L'en-je lacanien*, n° 11, 2008, pp. 47-80.
- PETITIER, P., « Le Michelet de Roland Barthes », in *Littérature*, 2000, vol. CXIX, n° 3, pp. 111-124.
- PIERSSENS, M., « Écrire en langues : la linguistique d'Artaud », in *Langages*, 23<sup>e</sup> année, n° 91, 1988, pp. 111-117.
- PRIGENT, C., *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas. Entretiens avec Hervé Castanet*, Saussines, Cadex, 2004.
- QUINTANE, N., « Monstres et Couillons. La partition du champ poétique contemporain », revue *Sitaudis.fr*, article disponible en ligne (<http://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>, 19 octobre 2004), suivi d'un « Additif de mars 2012 ». Non paginé.
- SASSO, R., *Georges Bataille : le système du non-savoir*, Paris, Minuit, 1978, ch. VI, « La mort et le rire », pp. 124-145.
- SAUNDERS, G., « *Love me or kill me* ». *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester U. P., 2002.
- SCOPELLITI, P., *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002
- SEBBAG, G. (éd.), *Sommeils & rêves surréalistes*, anthologie, Paris, Jean-Michel Place, 2004.
- SPILL, F., *L'idiotie dans l'œuvre de William Faulkner*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009.

SPIZZO, J., « *Henry IV* de Pirandello : Réel et représentation de la folie », in *Trames. Actualité de la psychanalyse*, n° 2, novembre 1986, pp. 45-56.

THOMAS, J.-J., *La langue la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, P. U. du Septentrion, 1989.

TRABELSI, M., « Ironie et pensée fragmentaire : *Papiers collés* de Georges Perros comme exemple », in M. Trabelsi (éd.), *L'ironie aujourd'hui. Lectures d'un discours oblique*, colloque de Sfax, Clermont Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2006, pp. 181-194.

VERLYNDE, M., « “Je ne m'arrête plus quand je vois la folie”. Approche surréaliste de la folie dans l'œuvre de René Crevel », in C. Brochard et E. Pinon (éds.), *La folie. Création ou destruction ?*, actes du colloque de Nantes d'avril 2010, Rennes, P. U. R., pp. 135-146.

## 2. 3. *La folie : théorie et histoire*

### **2. 3. 1. Théorie de la folie : études psychiatriques et psychanalytiques**

#### 2. 3. 1. 1. Théorie de la folie : approches psychiatriques ; études sur la médecine. Travaux cités ou consultés

ASSAD, G. et SHAPIRO, B., « Hallucinations : Theoretical and Clinical Overview », in *The American Journal of Psychiatry*, 1986, n° 143-9, pp. 1088-1097.

- BARTON, R., *La névrose institutionnelle*, Paris, Éditions du Scarabée-Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active, 1969.
- BATESON, G., JACKSON, D., HEALEY, J. et WEAKLAND, J., « Toward a Theory of Schizophrenia » (*Behavioral Science*, vol. 1, 1956, pp. 251-264), repris in G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, trad. *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1977.
- BAZOT, M., « Schizophrénie », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.
- BOYER, P., *Les troubles du langage en psychiatrie*, Paris, P. U. F., 1981.
- COOPER, D., *Psychiatrie et anti-psychiatrie*, trad. M. Braudeau, Paris, Seuil, 1970.
- « L'anti-psychiatrie démythologisée. Réponse à Giovanni Jervis », trad. M.-O. Faye, in *Change*, n° 32-33 (« La folie encerclée »), oct. 1977.
- DE WAELHENS, A., « Folie », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.
- DELAY, J., *Aspects de la psychiatrie moderne* (en particulier la troisième partie, « Névrose et création » [1954]), Paris, P. U. F., 1956.
- DESHAIES, G., « Délire », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.
- DEVEREUX, G., *Essais d'ethnopsychiatrie générale* (trad. 1970), Paris, Gallimard, rééd. « Tel ».
- ELLENBERGER, H. (éd.), *Précis pratique de psychiatrie*, Paris, EDISEM, Maloine, 1981.
- EY, H., *Hallucinations et délires*, Paris, 1934, préface de Séglas.
- « La discussion de 1855 à la Société médico-psychologique sur l'hallucination et l'état actuel du problème de l'activité hallucinatoire », in *AMP*, vol. de 1935, n° 1, pp. 584-613.
- Traité des hallucinations*, Paris, Masson, 1973.
- GODFRYD, M., *Les maladies mentales de l'adulte*, Paris, P. U. F., 1994, 6<sup>e</sup> éd. mise à jour, 2008.
- HOERNI, B., *Temps et médecine*, Paris, Glyphe, 2006.
- HUNTER, K. M., *Doctors' Stories. The Narrative Structure of Medical Knowledge*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1991.
- JASPERS, K., *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg, Hölderlin*, trad. H. Naef, préface de Maurice Blanchot, Paris, Minuit, 1953.
- JERVIS, G., *Le mythe de l'anti-psychiatrie*, trad. B. de Fréminville, Paris, Solin, 1977.
- JUILLET, P., « Psychose », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.
- LACAN, J., « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », in *Minotaure*, n° 1, juin 1933, repris dans les *Premiers écrits sur la paranoïa* publiés à la suite de la thèse *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975.
- De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Paris, Seuil, 1975.
- LAING, R., *La politique de l'expérience* (1967), trad. C. Elsen, Paris, Stock, 1969.



-*Knots*, New York, Pantheon Books, 1970.

LANTERI-LAURA, G., *Les apports de la linguistique à la psychiatrie contemporaine* (Rapport de psychiatrie présenté au congrès de psychiatrie et de neurologie de langue française, 64<sup>e</sup> session, Grenoble, sept. 1966), Paris, Masson, s. d.

-*Phénoménologie de la subjectivité*, Paris, P. U. F., 1968.

-*Les hallucinations*, Paris, Masson, 1991.

-*La chronicité en psychiatrie*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1997.

LAZORTHES, G., *Les hallucinations*, Paris, Masson, 1996.

LÉVY-VALENSI, J., MIGAULT, P. et LACAN, J., « Écrits inspirés : schizographie », in *AMP*, 1931-2 (pp. 508-522), repris. in J. Lacan, *Travaux psychiatriques (1926-1933)*, publication sans nom de lieu et sans date.

NAVRATIL, L., « Psychopathologie und Sprache », in W. Kudsus (éd.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Munich et Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag et M. Niemeyer, 1977, pp. 113-134.

*Neo Psichiatria*, n° 2, « Esistere nella follia », Pise, Edizioni del Cerro, 1995.

PÉLICIER, Y., *La psychiatrie compréhensible*, Paris, Fayard, 1972.

REVAZ, O., et ROSSEL, F., « Dissociation “hystérique” et scission schizophrénique : une contribution des techniques projectives », in *Psychologie clinique et projective*, n° 13, 2007, pp. 93-122.

SASS, L. A., *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 1998.

STORK, H., « Les psychoses infantiles », complément à l'article « Psychose » de l'*Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.

### 2. 3. 1. 2. Théorie de la folie : approches psychanalytiques. Études citées ou consultées

ABRAHAM, K., *Manie et mélancolie*, trad. Paris, Payot, 2010.

ANARGYROS A., JANIN C. et LE GUEN, A. (éds.), *Hystérie*, Paris, P. U. F., 2000.

- ANSERMET, F., « La jouissance de l'idiot », in V. Mauron et C. de Ribaupierre (éds.), *Les figures de l'idiot, rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, 2004, pp. 80-91.
- ASSOUN, P.-L., « L'objet du rire. Psychanalyse du risible », in E. Daphy et D. Rey-Hulman, *Paroles à rire*, Paris, Inalco, 1999, pp. 89-107.
- BACKES-TASCA, N., « La schizophrénie ou le récit impossible », in *Revue des sciences humaines*, n° 191 (« Récits de vie »), 1983, pp. 123-132.
- BERTHERAT, Y., « Freud avec Lacan ou la science avec le psychanalyste », in *Esprit*, vol. XXXV, n° 366, déc. 1967, pp. 979-1003.
- BREUER, J. et FREUD, S., *Études sur l'hystérie* (1895), trad. A. Berman, Paris, P. U. F., 1956.
- BROCA, R., « La fonction de l'écrit dans la psychose », in F. Hulak (éd.), *Le mesure des irréguliers. Symptôme et création*, Nice, Z'Éditions, s. d. [1990], pp. 71-76.
- BROUSTRA, J., *La vie rhizome : variations pour un soupir de fin de siècle. Surréalisme, psychanalyse, poésie, psychiatrie, autobiographie*, Latresnes, Le Bord de l'eau, 2002.
- CHAUMON, F., « Comment survivre à notre folie », in *Délire et construction* (éd. F. Chaumon), Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2002, pp. 59-79.
- CHAUMON, F. (éd.), *Délire et construction*, actes du séminaire organisé par l'association de recherche et d'enseignement sur la clinique dans son rapport au lien social (Arcs), Ramonville Saint-Agne, Érès, 2002.
- CHINO, B., « Le questionnement de la folie », in *L'évolution psychiatrique*, t. XLIX-4, octobre-décembre 1984, « Autour de Jacques Lacan », pp. 1093-1101.
- CLÉMENT, C., « Le moi et la "déconstruction" du sujet », in *Encyclopedia universalis*, vol. XII, Paris, rééd. 1985, pp. 464-467.
- CLÉRO, J.-P., *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, 2002.
- CONSOLI, S., « Association verbale et schizophrénie », in *L'évolution psychiatrique*, t. XLIII-1, janvier-mars 1978, pp. 263-296.
- « Le récit du psychotique », in J. Kristeva et J.-M. Ribettes (éds.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 36-76.
- COVELLO, A., COVELLO, L. et LAIRY, G., « Les fausses correspondances : du monologue théorique schreberien au dialogue thérapeutique » : « I. Freud et les Schreber » ; et « II. Lacan, Freud, Schreber », in *L'évolution psychiatrique*, t. XLIX-4, octobre-décembre 1984, « Autour de Jacques Lacan », pp. 1023-1049 et 1053-1071.
- DEUMIÉ, L., « Application des théories lacaniennes à la psychothérapie des psychoses » in *L'évolution psychiatrique*, t. XLIX-4, octobre-décembre 1984, « Autour de Jacques Lacan », pp. 1103-1118.
- ÉCOLE FREUDIENNE DE PARIS [article signé « EFP », en l'occurrence : Charles Melman], « Introduction critique à l'étude de l'hallucination », in *Scilicet*, n° 1, premier trimestre 1968, pp. 120-134.
- EHRENZWEIG, A., *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974, rééd. « Tel ».

FÉDIDA, P., « Le problème de la théorisation psychanalytique », complément à l'article « Psychose » de l'*Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.

-« Préface » (1977), in H. Searles, *L'effort pour rendre l'autre fou*, trad., Paris, Gallimard, 2003, rééd. « Folio essais », pp. 1-83.

FELMAN, S., « Jacques Lacan. La méprise et sa chance », in *L'Arc*, n° 58 (« Jacques Lacan »), repris in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 217-236.

FIERENS, C., *Comment penser la folie ? Essai pour une méthode*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2005.

FREUD, S., [voir aussi à BREUER, J.]

-« Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », article publié en français in *Archives de neurologie*, vol. XXVI, n° 77, 1893.

-*La naissance de la psychanalyse : Lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, éd. M. Bonaparte, A. Freud et E. Kris, trad. A. Berman, Paris, P. U. F., 1956.

-*L'interprétation des rêves*, (1900 ; *G. W.*, II), trad. I. Meyerson révisée par D. Berger, Paris, P. U. F., 1980.

-*Le cas Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, janvier 1901 (« Rêve et hystérie »), publ. 1905 (*G. W.*, V), trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein in *Cinq psychanalyses*, Paris, P. U. F., 2<sup>e</sup> éd. 1966.

-*La psychopathologie de la vie quotidienne. Sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur* (1901 ; *G. W.*, IV), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1997, rééd. « Folio essais ».

-*Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905 ; *G. W.*, VI), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988, rééd. « Folio essais ».

-*Trois essais sur la théorie sexuelle* (première édition 1905, puis nombreuses rééditions à chaque fois augmentées jusqu'en 1924 ; *G. W.*, V [1942]), trad. P. Koepfel, Paris, Gallimard, 1987, rééd. « Folio essais ».

-*Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907 ; *G. W.*, VII), trad. P. Arhez et R.-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, 1986 (précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne* de W. Jensen, trad. J. Bellemin-Noël).

-« Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908 ; *G. W.*, VII, pp. 213-223), trad. B Féron in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

-« Les fantasmes hystériques et leur relation avec la bisexualité » (1908 ; *G. W.*, VII), trad. collective in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P. U. F., 1999, pp. 149-156.

-*Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (Dementia paranoides). Le Président Schreber* (1911), trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein in *Cinq psychanalyses*, Paris, P. U. F., 2<sup>e</sup> éd. 1966.

-« Le motif du choix des coffrets » (1913 ; *G. W.*, t. X), trad. B. Féron dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

-*Métapsychologie* (1915 ; *G. W.*, X), trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis en collaboration avec J.-

- P. Briand, J.-P. Grossein et M. Tort, Paris, Gallimard, 1968.
- « Deuil et mélancolie » (1917), in *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis *et alii* citée, pp. 145-174.
- Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (« L'homme aux loups »)*, 1914, publ. 1918 (*G. W.*, XII), trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein in *Cinq psychanalyses*, Paris, P. U. F., 2<sup>e</sup> éd. 1966.
- Essais de psychanalyse* (en particulier « Au-delà du principe de plaisir » [1920] et « Psychologie collective et analyse du moi » [1921] : *G. W.*, XIII)], trad. J. Laplanche *et alii*, Paris, Payot, 1981.
- L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, rééd. « Folio essais ».
- Névrose, psychose et perversion*, recueil d'articles, trad. collective par J. Laplanche *et alii*, Paris, P. U. F., 1973.
- GAUDILLIÈRE, M. et DAVOINE, F., « Le neutre du sujet », in B. Conein (éd.), *Matérialités discursives*, colloque de Nanterre, avril 1980, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1981, pp. 164-168.
- GAUDILLIÈRE, M., « Folie et lien social », in M. Cadoret (éd.), *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989.
- GILLIBERT, J., « Réflexions sur l'hallucination », in *Interprétation*, 1968, n° 2, pp. 65-79.
- Folie et création*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- GREEN, A., « Folie et psychose », in F. Caroli (éd.), *Spécificité de la psychiatrie. Hommage à Henri Ey*, colloque de *L'évolution psychiatrique*, déc. 1979, Paris, Masson, 1980, pp. 79-92.
- « Passions et destins des passions : sur les rapports entre folie et psychose », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21 (« La passion »), Paris, printemps 1980, pp. 5-41.
- HASSOUN, J., *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995.
- HULAK, F., *La lettre et l'œuvre dans la psychose*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2006.
- HULAK, F. (éd.), *Le mesure des irréguliers. Symptôme et création*, actes du colloque « Autour de l'Art brut » (Musée de l'Aracine et Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 7 octobre 1987), Nice, Z'Éditions, s. d. [1990].
- HULAK, F., (éd.), *Pensée psychotique et création et systèmes. La machine mise à nu*, actes du colloque de Nantes de décembre 2001, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2003.
- ISRAËL, L., *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 1976.
- JAMESON, F., « Imaginary and Symbolic in Lacan : Marxism, Psychoanalytic Criticism and the Problem of the Subject », in S. Felman (éd.), *Psychoanalysis and Literature. The Question of Reading : Otherwise*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins U. P., 1982, pp. 338-395.
- JEANNEAU, A., « Le délire n'est pas un rêve », in *Revue française de psychanalyse*, 1974, p. 1137-1140.
- JUNG, C. G., « Ulysse. Monologue », trad. in *Problèmes de l'âme moderne*, trad. Y. Le Lay, éd. R. Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1996, pp. 407-439.

- KLEIN, M., « L'importance de la formation du symbole dans le développement du moi [*The Importance of Symbol Formation in the Development of the Ego*] » (1930), in *Essais de psychanalyse*, trad. M. Derrida, Paris, Payot, 1982, pp. 263-278.
- KOFMAN, S., *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne* (1970), Paris, Payot, rééd. 1975.
- KRISTEVA, J., « Le vréal », in J. Kristeva et J.-M. Ribettes (éds.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 11-35.
- KRISTEVA, J. (éd.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Séminaire de l'hôpital de la Cité universitaire, université de Paris-VII, 1977-1978, publication par J.-M. Ribettes, Paris, Seuil, 1979.
- Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, rééd. « Folio essais ».
- L'évolution psychiatrique*, t. XLIX-4, octobre-décembre 1984, « Autour de Jacques Lacan ».
- LACAN, J., « Propos sur la causalité psychique » (conférence prononcée en septembre 1946 au colloque de Bonneval), in L. Bonnafé, H. Ey et alii, *Le problème de la psychogenèse des névroses et des psychoses*, Paris, Desclée de Brouwer, 1950, repris dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, rééd. en deux volumes, t. I, pp. 150-192.
- « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (discours prononcé au XVI<sup>e</sup> Congrès psychanalytique international, à Zurich en 1949), publié dans la *Revue française de psychanalyse*, XIII, n° 4, 1949, et repris in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, rééd. en deux volumes, t. I, pp. 92-99.
- Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*, trois conférences (« Le mythe individuel du névrosé », 1952 ; « Du symbole et de sa fonction religieuse », 1954 et « Intervention après un exposé de C. Lévi-Strauss à la Société française de philosophie », 29 mai 1956), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2007.
- « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (rapport du congrès de Rome, septembre 1953), publié dans *La psychanalyse*, n° 1, 1956 et repris in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, rééd. en deux volumes, t. I, pp. 235-321.
- « Introduction au commentaire de Jean Hippolyte sur la "Verneinung" de Freud » suivi de « Réponse au commentaire de Jean Hippolyte sur la "Verneinung" de Freud » (séminaire de technique freudienne du 10 février 1954 à l'hôpital Sainte-Anne), publié dans *La psychanalyse*, n° 1, 1956 et repris in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, rééd. en deux volumes, t. I, pp. 367-398.
- « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (renvoi au séminaire des deux premiers semestres de l'année 1956-1957, rédigé en décembre 1957-janvier 1958), publié dans *La psychanalyse*, n° 4, 1959 et repris in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, rééd. en deux volumes, t. II, pp. 9-61.
- « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (1957), in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 493-528.
- Des noms-du-père*, deux conférences (« Le symbolique, l'imaginaire et le réel », 8 juillet 1953 et « Introduction aux Noms-du-père », 20 novembre 1963), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005.
- Écrits*, Paris, Seuil, 1966 (plus tard réédité en deux volumes).

-*Mon enseignement*, trois conférences (« Place, origine et fin de mon enseignement », 1967 ; « Mon enseignement, sa nature et ses fins », 1968 ; et « Donc, vous aurez entendu Lacan », 1968), éditées par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005.

-« L'étourdit » (14 juillet 1972), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 449-496.

-« La troisième », Intervention au Congrès de Rome, octobre-novembre 1974, publication (non revue par Lacan) in *Lettres de l'École freudienne*, n° 16, 1975, pp. 177-203.

-« Conférence de presse du docteur Jacques Lacan au Centre culturel français, Rome, 29 octobre 1974 », repris par J. A. Miller sous le titre « Le triomphe de la religion », in J. Lacan, *Le triomphe de la religion*, Paris, Seuil, 2005, pp. 67-102.

-« Dissolution – Monsieur A. – 18 mars 1980 », in *Ornicar*, n° 20-21, Paris, 1980, pp. 17-20.

-*Je parle aux murs. Entretiens de la chapelle de Sainte-Anne*, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2011.

-*Le Séminaire*, livre I : *Les écrits techniques de Freud* (séminaire de 1953-1954), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975.

-*Le Séminaire*, livre II : *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, séminaire de 1954-1955, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1978.

-*Le Séminaire*, livre III : *Les psychoses* (séminaire de 1955-1956), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1981.

-*Le Séminaire*, livre VIII : *Le transfert* (séminaire de 1960-61), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991.

-*Le Séminaire*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, séminaire de 1964, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973.

-*Le Séminaire*, livre XVIII : *L'envers de la psychanalyse* (séminaire de 1969-1970), éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991.

-*Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, séminaire de 1972-1973, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975.

-*Le Séminaire*, livre XXI, *Les non-dupes errent*, 1973-1974, inédit.

LAMBOTTE, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, 1993.

-« Mélancolie », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.

-*Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999.

LANTÉRI-LAURA, G., « Processus et psychogenèse dans l'œuvre de J. Lacan », in *L'évolution psychiatrique*, t. XLIX-4, octobre-décembre 1984, « Autour de Jacques Lacan », pp. 975-990.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, première éd. sous la dir. de D. Lagache, Paris, P. U. F., 1967, rééd. « Quadrige », 2007.

LECLAIRE, S., « À la recherche des principes d'une psychothérapie des psychoses », in *L'évolution psychiatrique*, n° 11, Paris, 1958, repris in *Écrits pour la psychanalyse*, Paris et Strasbourg, Seuil-Arcanes, 1998, t. II, pp. 79-122.

-« Les mots du psychotique » (texte d'une communication présentée au Colloque international

- sur la problématique de la psychose, Montréal, 5-8 novembre 1969), in *Change*, n° 12 (« Psychose »), septembre 1972, pp. 116-131.
- « Le réel dans le texte », *Littératures*, n° 3, Paris, Larousse, octobre 1971, repris in *Écrits pour la psychanalyse*, t. I, Strasbourg et Paris, Arcanes, 1996, pp. 161-164.
- MALEVAL, J.-C., *Folies hystériques et psychoses dissociatives*, Paris, Payot, 1981.
- Logique du délire* (1997), nouvelle édition augmentée, Rennes, P. U. R., 2011.
- MANIER, A., « Ce fait, en quelque sorte mystérieux », in *Psychanalystes* (revue du Collège de psychanalystes), n° 22, « Langage, traduction, psychanalyse », actes du colloque du Collège de psychanalystes de novembre 1986, Paris, printemps 1987, pp. 113-129.
- « Le psychotique, Saussure et le psychanalyste », in S. Bouquet (éd.), *Saussure*, Cahier de L'Herne, pp. 285-292.
- MANNONI, Maud, « Présentation », in *Enfance aliénée*, éd. M. Mannoni : revue *Recherches*, 1967, rééd. partielle Paris, U. G. E., 1972.
- L'enfant arriéré et sa mère. Étude psychanalytique*, Paris, Seuil, 1964.
- Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1970.
- MANNONI, Maud (éd.), *Enfance aliénée*, actes du colloque de Paris d'octobre 1967, in *Recherches*, 1967, rééd. partielle Paris, U. G. E., 1972.
- MANNONI, Octave, *Freud par lui-même*, Paris, Seuil, 1968.
- Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.
- « Le langage schizophrénique », in J. McDougall (éd.), *Le divan de Procuste*, Paris, 1987, repris in O. Mannoni, *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 167-180.
- MARIE, P., et PRIEUR, J.-M., « Freudaineries (Lisette, Michèle et les autres) », in J. Kristeva et J.-M. Ribettes (éds.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 77-93.
- MILLER, J.-A., « Théorie de la langue (rudiment) » communication au Congrès de l'école freudienne à Rome en novembre 1974 et reprise in *Ornicar*, bulletin périodique du Champ freudien, n° 1, Vincennes, Université de Vincennes, janvier 1975, pp. 16-34.
- OGILVIE, B., *Lacan. La formation du concept de sujet (1932-1949)*, Paris, P. U. F., 1988.
- OURY, J., *Création et schizophrénie* (séminaire à l'Université de Paris-VII, 1986-1988), Paris, Galilée, 1989.
- POLACK, J.-C., « Mouvements, organisations, luttes des "fous" », in A. Verdiglione (éd.), *La folie*, colloque de Milan, 1976, Paris, U. G. E., 1977.
- ROHEIM, G., *Magie et schizophrénie* (1955), trad. E. Trèves, Paris, Anthropos, 1969.
- SCHNEIDER, M., *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- SEARLES, H., « La communication schizophrénique », in *L'effort pour rendre l'autre fou*, trad. Paris, Gallimard, 2003, rééd. « Folio essais ».

-« The Differentiation Between Concrete and Metaphorical Thinking in the Recovering Schizophrenic Patient », in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, n° 10, New York, 1962, pp. 22-49, repris dans *Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects*, New York, International Universities Press, 1965, pp. 560-583.

SECHEHAYE, M., *Journal d'une schizophrène. Auto-observation d'une schizophrène pendant le traitement psychothérapeutique*, Paris, P. U. F., 1950 (nombreuses rééditions).

SOLER, C., *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose*, Toulouse, P. U. du Mirail, 2002.

STEYAERT, M., *Hystérie, folie et psychose*, Paris, Delagrang-Synthélabo, 1992.

VINCENT, T., « De l'automatisme mental à la forclusion », in *L'évolution psychiatrique*, t. XLIX-4, octobre-décembre 1984, « Autour de Jacques Lacan », pp. 1119-1131.

-« Le problème du sens dans la psychose : la controverse Lacan-de Clérambault sur la paranoïa », in *L'évolution psychiatrique*, t. LVI-4, octobre-décembre 1991, pp. 875-885.

-*La psychose freudienne. L'invention psychanalytique de la psychose*, Strasbourg et Paris, Arcanes, 1995.

VULBEAU, A., « L'idiot et le chasseur de solitudes », in *Spécificités*, n° 2, 2009-1, pp. 43-56.

WAJEMAN, G., *Le maître et l'hystérique*, Paris, Navarin, 1982.

## **2. 3. 2. Histoire de la folie : histoire de la médecine, de la psychiatrie, de la psychopathologie, de la folie dans la société**

### **2. 3. 2. 1. Études portant sur l'histoire de la psychiatrie, et de la clinique de la folie, depuis l'Antiquité**

ALEXANDER, F. G. et SELESNIK, S. T., *The History of Psychiatry. An Evaluation of Psychiatric*



- Thought and Practice from Prehistoric Times to the Present*, New York, Harper and Row, 1966.
- ANDERSEN, S., « L'idéalisation de la "schizophrénie" par un (anti)psychiatre, Ronald Laing », in P.-F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 157-172.
- APPIGNANESI, L., *Mad, Bad and Sad. A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*, London, Virago Press, 2008.
- ARTIÈRES, P., *Clinique de l'écriture. Une histoire du regard médical sur l'écriture*, Le Plessis-Robinson, Institut synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- AUGSTEIN, H. F., « James Cowles Prichard's Concept of Moral Insanity – A Medical Theory of the Corruption of Human Nature », in *Medical History*, n° 40, 1996, pp. 311-343.
- Autour des « Études sur l'hystérie », Vienne 1895, Paris 1995*, colloque de l'hôpital Sainte-Anne de novembre 1995 (XII<sup>e</sup> colloque de la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse), présentation d'É. Roudinesco, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BACOPOULOS-VIAU, A., « La danse des corps figés. Catalepsie et imaginaire médical au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 44, 2012, pp. 165-184.
- BALAN, B., « Sur le rôle de l'imaginaire dans la pratique psychiatrique au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire des sciences*, t. XXV, n° 2, 1972, pp. 171-190.
- BANNOUR, W., *Jean Martin Charcot et l'hystérie*, Paris, Métailié, 1992.
- « L'idéologie du corps médical français au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Les Cahiers du G. R. I. F.*, 1993, vol. XLVII, n° 1, pp. 51-59.
- BÉNICHOU, C., « Enquête et réflexions sur l'introduction des termes "dégénérer", "dégénération", "dégénérescence" dans les dictionnaires et encyclopédies scientifiques françaises », in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, n° 5, Paris, C. N. R. S., 1983, pp. 1-83.
- BERCHERIE, P., *Les fondements de la clinique. Histoire et structure du savoir psychiatrique*, Paris, Ornicar puis Navarin, 1980.
- « Histoire et épistémologie des thérapeutiques en psychologie », in M. Cadoret (éd.), *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989, pp. 79-100.
- BERRIOS, G. E., « J. C. Prichard and the Concept of "Moral Insanity" », in *History of Psychiatry*, n° 10, 1999, pp. 111-126.
- BING, F., « La théorie de la dégénérescence », in C. Quérel et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 233-238.
- BLEANDONU, G. et GAUFEY, G., « Naissance des asiles d'aliénés (Auxerre-Paris) », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. XXX, n° 1, 1975, pp. 93-121.
- BONNAFÉ, L., « De la doctrine post-esquirolienne », in *L'information psychiatrique*, vol. XXXVI-4 et 5, Paris, avril et mai 1960, pp. 423-444 et 559-570.
- BONNAFÉ-VILLECHENOUX, C., *Le cadre de la folie hystérique de 1870 à 1918*, thèse de médecine, Université de Paris, 1968.
- BOUQUIER, J.-G. et G. Lantéri-Laura, « L'évolution des idées sur le système nerveux central et ses rapports avec le développement de la psychiatrie moderne », in C. Quérel et J. Postel, *Nouvelle*

- histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 295-313.
- BRAUNSTEIN, J.-F., « Auguste Comte et la psychiatrie », in J.-N. Missa (éd.), *Les maladies mentales*, Paris, P. U. F., 2008.
- CABANÈS, J.-L., « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », in *Cesare Lombroso e la fine del secolo : la verità dei corpi*, publ. janv. 2005 [<http://www.farum.it/publiforumv/n/01/cabanes.php>], consulté le 30 mars 2014.
- CAIRE, M. « Du *morbus democraticus* à l'idéalisme passionné. Quelques réactions des aliénistes français aux lendemains de la Commune de Paris », in *AMP*, 1990, n° 4, pp. 379-386.
- CARROY, J., « Charcot, Freud, Lacan », in *Psychanalyse à l'université*, 9, n° 35, 1984.
- « "Votre toute dévouée et reconnaissante cataleptique" », in *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 38, 2009-1, pp. 79-100.
- CARROY-THIRARD, J. (voir aussi à THIRARD, J.), « Psychiatrie et politique au XIX<sup>e</sup> siècle, une tentative de psychiatrisation des communards en 1872 », in *Connexions*, n° 14, 1975, pp. 59-70.
- CASTEL, R., « Le traitement moral. Thérapeutique mentale et contrôle social au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Topique. Revue freudienne*, n° 2, février 1970, pp. 109-129.
- L'ordre psychiatrique. L'âge d'or de l'aliénisme*, Paris, Minuit, 1976.
- CHEMOUNI, J., « Psychopathologie de la démocratie », in *Frénésie*, vol. II, n° 10, 1992, pp. 265-282.
- CHENEY, Y., *La Commune, ou la tentation des aliénistes français*, thèse de médecine, Paris Broussais-Hôtel-Dieu, 1977 (thèse n° 231).
- CHEVRIER, A., « Arts plastiques et maladie mentale dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in *L'évolution psychiatrique*, année LXI, tome 1, Paris, 1996, pp. 255-275.
- CHOQUARD-RAMELLA, F., « Le fou "nosognosique" sous le regard médical : les lettres d'Eugénie Nogarède adressées au Dr Hans Steck », in *L'évolution psychiatrique*, vol. LXIX, 2004, pp. 451-460.
- COFFIN, J.-C., *La transmission de la folie. 1850-1914*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- « La réhabilitation de la folie dans l'œuvre d'Henri Ey », in P.-F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 141-156.
- COLL., *Duchenne de Boulogne. 1806-1875*, catalogue d'exposition (commissaire : C. Mathon), Paris, École nationale des Beaux-arts, 1999.
- COLLÉE, M. et QUÉTEL, C., *Histoire des maladies mentales*, Paris, P. U. F., 1987.
- CORRAZE, J., « La question de l'hystérie », in C. Quételet et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002.
- DELAPORTE, F., « Duchenne, Darwin et la mimique », in *Duchenne de Boulogne. 1806-1875*, catalogue d'exposition (commissaire : C. Mathon), Paris, École nationale des Beaux-arts, 1999, pp. 79-86.
- DELAPORTE, F., *Anatomie des passions*, Paris, P. U. F., 2003.
- DELAPORTE, F., DEVAUCHELLE, B. et FOURNIER, E., *La fabrique du visage. De la physiognomonie antique à la première greffe* (avec un inédit de Duchenne de Boulogne), Paris,

Brepols, Collection de travaux de l'académie internationale d'histoire des sciences, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

DOWBIGGIN, I. R., « French Psychiatric Attitudes Towards the Dangers Posed by the Insane ca. 1870 », in A. Scull et T. Spitzer (éds.), *Research in Law, Deviance and Social Control*, n° 9, 1988, pp. 87-111.

-*Inheriting Madness. Professionalization and Psychiatric Knowledge in Nineteenth Century France*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1991 ; trad. G. Le Gaufey : *La folie héréditaire ou : Comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, notes de X. Leconte, préface de G. Lanteri-Laura, Paris, École lacanienne de psychanalyse, 1993.

EDELMAN, N., « Maladies nerveuses et maladies mentales à l'épreuve de l'hystérie : le "moment" Charcot », in C. Barillé et F. Démier (éds.), *Les maux et les soins. Médecins et malades dans les hôpitaux parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2007, pp. 201-212.

EGHIGIAN, Greg, *From Madness to Mental Health. Psychiatric Disorder and Its Treatment in Western Civilization*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers U. P., 2009.

EVANS, M. N., *Fits and Starts. A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Ithaca (New York), Cornell U. P., 1991.

FAUVEL, A., *Témoins aliénés et « Bastilles modernes » : une histoire politique, sociale et culturelle des asiles en France (1800-1914)*, thèse d'histoire, 3 vol. (t. I, « La constitution de l'anti-aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle » ; t. II, « Les aliénés, les aliénistes et la société civile face à la "maladie du siècle" (1860-1914) » ; t. III, annexes), Paris, E. H. E. S. S., 2005.

-« Les mots des sciences de l'homme. "Psychiatrie" », in « Pour l'histoire des sciences de l'homme », *Bulletin de la Société française pour l'histoire des sciences de l'homme*, n° 29, Centre Alexandre-Koyré et Muséum national d'histoire naturelle, printemps-été 2006, pp. 43-51.

-« De l'aliénisme à la psychiatrie : triomphes et déboires de la médecine de la folie au XIX<sup>e</sup> siècle », in C. Barillé et F. Démier (éds.), *Les maux et les soins. Médecins et malades dans les hôpitaux parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2007, pp. 213-224.

-« "Par rapport à moi tous les autres hommes sont des singes" ; l'internement du baron Seillière (1887-1889) et les témoignages d'aliénés », in P.-F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 97-114.

FOUCAULT, M., [voir aussi ci-dessous « Étude portant sur l'histoire de la folie dans la société »]

-« About the Concept of the "Dangerous Individual" in 19th Century Legal Psychiatry » (« L'évolution de la notion d'"individu dangereux" dans la psychiatrie légale du XIX<sup>e</sup> siècle »), in *Journal of Law and Psychiatry*, vol. I, 1978, pp. 11-18, repris dans *sDits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 220, t. II, pp. 443-463.

-*Les anormaux*, cours au collège de France, année 1974-1975, éd. V. Marchetti et A. Salomoni, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1999.

-*Le pouvoir psychiatrique*, cours au collège de France, année 1973-1974, éd. J. Lagrange, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2003.

*Frénésie*, n° 4, 1987 : « Hystéris ».

GARRABÉ, J., *Histoire de la schizophrénie*, Paris, Seghers, 1992.

-« La législation sur les aliénés en France de la Révolution à la Monarchie de Juillet », in J. Postel et C. Quételet (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod, 1994, rééd. 2002, pp. 172-179.

-« Le syndrome de Briquet », in *Perspectives psychiatriques*, vol. XLVIII, n° 2, 2009, pp. 128-138.

GARRABÉ, J., et WEINER, D. B., « Prologue », in P. Pinel, *Traité médico-philosophique*, 2<sup>e</sup> édition (1809), éd. D. B. Weiner et J. Garrabé, Le Plessis-Robinson et Paris, Institut Synthélabo-Le Seuil, 2005, pp. 7-60.

GARRABÉ, J., (éd.), *Philippe Pinel*, actes du colloque du bicentenaire de la nomination de Pinel à Bicêtre (an I), Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1994.

GAUCHET, M., « De Pinel à Freud », in G. Swain, *Le sujet de la folie*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, pp. 7-57.

-« À la recherche d'une autre histoire de la folie », in G. Swain, *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, 1994, pp. IX-LVIII.

GAUCHET, M. et SWAIN, G. (éds.), *Le vrai Charcot. Les chemins imprévus de l'inconscient*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

GINESTE, T., « Naissance de la psychiatrie infantile (Destin de l'idiotie, origine des psychoses) », in C. Quételet et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 387-405.

GLAZER, C., « De la commune comme maladie mentale », in *Romantisme*, n° 48, 1985, pp. 63-67.

GOLDSTEIN, J., *Console and Classify. The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1987, trad. F. Bouillot : *Consoler et classifier*, préface de J. Postel, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1997.

-*Hysteria Complicated by Ecstasy. The Case of Nanette Leroux*, Princeton, Princeton U. P., 2010.

GOURÉVITCH, M., « Victor Hugo, expert psychiatre », in *L'évolution psychiatrique*, vol. XLVIII-4, octobre-décembre 1983, pp. 1115-1120.

-« La législation sur les aliénés en France de la Révolution à la monarchie de Juillet », in C. Quételet et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002.

GRMEK, M. D., « Histoire des recherches sur les relations entre le génie et la maladie », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 15, 1962 (n° 1), pp. 51-68.

GROS, F., *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P. U. F., 1997.

GUIGNARD, L., « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », 2008, pp. 23-35.

GUILLEMAIN, H., « La religion de l'asile (1830-1870) », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et

- fous », 2008, pp. 11-21.
- GUIRAUD, P., « Origine et évolution de la notion de la schizophrénie », in *Confrontations psychiatriques*, n° 2, décembre 1968, pp. 9-29.
- GUSDORF, G., « L'avènement de la psychiatrie parmi les sciences humaines », in *L'information psychiatrique*, vol. XXXVIII-n° 4, avril 1962, pp. 331-353.
- HACKING, I., *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, Princeton U. P., 1995, trad. J. Brumberg-Chaumont, B. Revol et alii, *L'âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.
- HARRIS, R., « Introduction », in J.-M. Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*, trad. R. Harris, Londres et New York, Tavistock-Routledge, 1991, pp. I-LXIX.
- HOCHMANN, J., *Histoire de la psychiatrie*, Paris, P. U. F., 2004.
- JACOB, F., « Madness and Politics: French Nineteenth-Century Alienists' Response to Revolution », in *History of Psychiatry*, n° 6, 1995, pp. 421-429.
- KANNER, L., *A History of the Care and Study of the Mentally Retarded*, Springfield, Illinois, Ch. Thomas Ed., 1964
- LANTÉRI-LAURA, G., *Essai sur les paradigmes de la psychiatrie moderne*, Paris, Éditions du Temps, 1998.
- « Psychiatrie et connaissance du système nerveux central : quelques aspects historiques », in *L'information psychiatrique*, vol. 80, n° 8, octobre 2004, pp. 671-684.
- LE BLANC, G., « L'homme sauvage, le primitif et l'idiot », in P.-F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 17-34.
- LELLOUCH, A., « Charcot, Freud et l'inconscient. Un nouveau paradigme médical est-il né à Paris, à la Salpêtrière, entre 1880 et 1890 ? », in *Histoire des sciences médicales*, t. XXXVIII, n° 4, 2004, pp. 411-418.
- LEVAILLANT, F., « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme. Contribution à l'histoire des sources de l'«automatisme» dans l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers. Symptôme et création*, Nice, Z'Éditions, s. d. [1990], pp. 129-158.
- LIBBRECHT, K., *Les délires de l'hystérique : une approche historique*, trad. D. Faugeras, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2001.
- LOSSERAND, J., « Psychiatrie et sciences humaines », in *Les Temps modernes*, août 1967.
- MANNONI, O., « Le(s) mouvement(s) antipsychiatrique(s) », in *Revue internationale de sciences sociales*, vol. XXV, n° 4, 1973, repris dans *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 203-224.
- MEYER, P., « Une petite histoire de la folie et de ses médecines », in S. de Sivry et L. Beccaria, *L'art et la folie*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, pp. 105-125.
- MICALE, M. S., *Hysterical Men. The Hidden Story of Male Nervous Illness*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U. P., 2008

- MICHAUD, S., « Esquirol et Esquiros », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 43-52.
- MOREL, P. et QUÉTEL, C., « Les thérapeutiques de l'aliénation mentale au XIX<sup>e</sup> siècle », in C. Quéтел et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 314-326.
- MUELLER, T., « Le placement familial des aliénés en France. Le baron Mundy et l'Exposition universelle de 1867 », in *Romantisme*, n° 141 (« Asiles et fous »), 2008, pp. 37-50.
- MURAT, L., *La maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires de Nerval à Maupassant*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2001.
- MYRVOLD, R., *L'arriération mentale de Pinel à Binet-Simon*, thèse de médecine, Paris, Broussais Hôtel-Dieu, 1973, thèse n° 67.
- NICOLAS, S., « À propos de l'œuvre de Philippe Pinel (1745-1826) », in P. Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1<sup>e</sup> édition (an IX), éd. S. Nicolas, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. V-XIII.
- Y. PÉLICIER, *Histoire de la psychiatrie*, Paris, P. U. F., 1971.
- PÉLICIER, Y. et THUILLIER, G., « Pour une histoire de l'éducation des enfants idiots en France, 1830-1914 », in *Revue historique*, t. CLXI, n° 1, 1979.
- PIGEAUD, J., « L'Antiquité et les débuts de la psychiatrie française », in C. Quéтел et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 133-151.
- Aux portes de la psychiatrie. Pinel, l'Ancien et le Moderne*, Paris, Aubier, 2001.
- « La conception de l'idiot chez Moreau de Tours », in *Les figures de l'idiot*, rencontres du Fresnoy, Paris, Léo Scheer, 2004, pp. 150-163.
- « Délires de métamorphose », in *Gesnerus*, n° 63, 2006.
- PINON, P., *L'hospice de Charenton : temple de la raison ou folie de l'archéologie ?*, Liège et Bruxelles, Mardaga, 1989.
- POSTEL, J., *Genèse de la psychiatrie. Les premiers écrits de Pinel*, Paris, Le Sycomore, 1981, rééd. Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.
- « La paralysie générale », in C. Quéтел et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 203-214.
- « Un "internement arbitraire" au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auto-observation de sa victime : E. Garsonnet », in *L'évolution psychiatrique*, t. XLVIII-1, Paris, janvier-mars 1983, pp. 243-249.
- Éléments pour une histoire de la psychiatrie occidentale*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- POSTEL, J., et QUÉTEL, C. (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002.
- QUÉTEL, C., « Le vote de la loi de 1838 », in C. Quéтел et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 180-186.
- RIGOLI, J., « L'apprentissage du singulier : Philippe Pinel entre "histoire" et "cas" », in G. Bardazzi et A. Grosrichard (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, actes du colloque de Genève de novembre 2000, Genève, Droz, 2003, pp. 301-320.
- « Aux sources de la folie : Moreau de Tours et l'"observation intime" », in P.-F. Daled (éd.),

- L'envers de la raison. Alentour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 73-96.
- ROUDINESCO, É., *La bataille de cent ans : Histoire de la psychanalyse en France, vol. I : 1885-1939*, première partie, « La découverte de l'hystérie », Paris, Ramsay, 1982, pp. 21-84.
- SAINT-MARTIN, P. de, *Élaboration du portrait médico-psychologique de l'écrivain en France, de 1860 à 1900*, thèse d'Histoire, Paris, Université Paris VII-Denis Diderot, 1986.
- SCULL, A. T., « From Madness to Mental Illness : Medical Men as Moral Entrepreneurs », in *Archives européennes de sociologie*, t. XVI, n° 2 (« From Madness to Mental Illness »), 1975, pp. 218-261.
- Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen. The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*, Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 1981.
- « Reflections on the Historical Sociology of Psychiatry », in A. T. Scull (éd.), *Social Order/Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective*, Londres, Routledge, 1989, pp. 1-30.
- STAROBINSKI, J., *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012 (reprends divers ouvrages et articles antérieurs, tous consacrés à l'histoire de la psychiatrie).
- SWAIN, G., *Le sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1977.
- Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie* (recueil d'articles parus entre 1977 et 1987), Paris, Gallimard, 1994.
- SWAIN, G., et GAUCHET, M., *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980.
- THIRARD, J., « Les aliénistes et leur opposition sous le Second Empire », in *Psychanalyse à l'université*, vol. II, n° 6, mars 1977, pp. 321-338.
- TRENT, J., *Inventing the Feeble Mind. A History of Mental Retardation in the United States*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- TRILLAT, É., « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », in *Histoire, économie et société*, vol. III, n° 4 (« Santé, médecine et politiques de santé »), 1984, pp. 525-534.
- Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986.
- « La question de l'hystérie », in C. Quételet et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 283-294.
- WAJEMAN, G., « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 13, 1976, pp. 57-66.
- WEINER, D. B., *Comprendre et soigner. Philippe Pinel (1745-1826), la médecine de l'esprit*, Paris, Fayard, 1999.
- WILLIAMS, R. L., « Revolution and Madness : Blanqui and Trélat », in *The Journal of the Historical Society*, vol. V, n° 2, 2005, pp. 227-252.

## 2. 3. 2. 2. Études portant sur l’histoire de la psychologie et de la psychopathologie

- ARBOUSSE-BASTIDE, P., « Auguste Comte et la folie », in R. Bastide (éd.), *Les sciences de la folie*, Paris et La Haye, Mouton-E. P. H. E.-Sorbonne, 1972, pp. 47-72.
- AZOUVI, F., « Sens et fonction épistémologiques de la critique du magnétisme animal par les Académies », in *Revue d’histoire des sciences*, t. XXIX, n° 2, 1976, pp. 123-142.
- BERCHERIE, P., « Histoire et épistémologie des thérapeutiques en psychologie », in M. Cadoret (éd.), *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989.
- BODEI, R., *Destini personali. L’età della colonizzazione delle coscienze*, Milan, Feltrinelli, 2002.
- BOURNE TAYLOR, J., « Psychology at the Fin de Siècle », in G. Marshall (éd.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge U. P., 2007, pp. 11-33.
- BOWMAN, F. P., « Du romantisme au positivisme : Alfred Maury », in *Romantisme*, n° 21-22, 1978, pp. 35-43.
- BRÈS, Y., « Faut-il réhabiliter Hartmann ? », in *Psychanalyse à l’Université*, t. III, n° 11, juin 1978, pp. 465-480.
- CARROY, J., *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris, P. U. F., 1993.
- « “Le rappel des personnalités anciennes par suggestion”. Présentation », édition du chapitre III-2 du livre de Binet *Les altérations de la personnalité* (Paris, 1892, pp. 236-244), in *Champ psy*, n° 21, Paris, 2001, pp. 9-24.
- « L’étude de cas psychologique et psychanalytique (XIX<sup>e</sup> siècle-début du XX<sup>e</sup> siècle) », in J. Revel et J.-C. Passeron (éds.), *Penser par cas (Enquête, 4)*, Paris, éditions de l’E. H. E. S. S., 2005, pp. 201-228.
- « Écrire et analyser les rêves avec Maury et Freud », in J. Carroy et N. Richard (éds.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l’homme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, P. U. R., 2007, ch. VI, pp. 105-130.
- « Observation, expérimentation et clinique de soi : haschich, folie, rêve et hystérie au XIX<sup>e</sup> siècle », in P. F. Daled (éd.), *L’envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 53-72.
- CARROY, J., OHAYON, A. et PLAS, R., *Histoire de la psychologie en France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Découverte, 2006.
- CARROY, J., et PLAS, R., « La volonté et l’involontaire : l’exemple de l’automatisme », in J.-L.



- Cabanès et alii (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 23-38.
- CARROY, J., et RICHARD, N., « Inactualité et actualité d'une figure d'érudit rêveur », in *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, P. U. R., 2007, pp. 11-20.
- CASTEL, P. H., *La querelle de l'hystérie. La formation du discours psychopathologique en France, 1881-1913*, Paris, P. U. F., 1998.
- CHAPERON, D., « Hervey de Saint-Denys : projections intérieures. Réflexion sur la prégnance des modèles optiques dans les théories du rêve au XIX<sup>e</sup> siècle », in V. Barras, J. Gasser, P. Junod, P. Kaenel et O. Mottaz (éds.), *Visions du rêve*, Chêne-Bourg et Genève, Georg, 2002, pp. 75-94.
- CHEMINAUD, J., *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université de Paris-IV, 2012.
- COFFIN, J.-C., « Alfred Maury ou l'analyse profane de la médecine mentale », in J. Carroy et N. Richard (éds.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, P. U. R., 2007, ch. V, pp. 89-103.
- CORBIN, A., « Réflexion sur les chemins de la connaissance de soi au XIX<sup>e</sup> siècle », in J. E. Jackson, J. Rigoli et D. Sangsue (éds.), *Être et se connaître au XIX<sup>e</sup> siècle. Littérature et sciences humaines*, colloque de Berne de novembre 2002, Genève, Metropolis, 2006, pp. 35-83.
- ELLENBERGER, H. F., *Histoire de la découverte de l'inconscient* (1974), trad. J. Feisthauer, Paris, Fayard, 1994, rééd. 2001.
- FEDI, L., « Automatismes et volonté dans la thèse de Pierre Janet », in *PSN (Psychiatrie Sciences Humaines Neurosciences)*, vol. V-1, février 2007, pp. 36-47.
- FILLOUX, J.-C., *L'inconscient*, 1947, rééd. mise à jour, 2009.
- FOUCAULT, M. « La recherche scientifique et la psychologie », in É. Morère (éd.), *Des chercheurs français s'interrogent. Orientation et organisation du travail scientifique en France*, Toulouse, Privat, 1957, pp. 173-201. Repris dans *Dits et écrits* (1994), Paris, Gallimard, rééd. « Quarto », 2001, texte n°3, t. I, pp. 165-186.
- Maladie mentale et personnalité*, Paris, P. U. F., 1954, plus tard repris sous une forme modifiée et sous le titre *Maladie mentale et psychologie*.
- GAUCHET, M., *L'inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992.
- GOBLOT, J.-J., « Extase, hystérie, possession : les théories d'Alexandre Bertrand », in *Romantisme*, n° 24 (« Écriture et folie »), 1979, pp. 53-59.
- HARRINGTON, A., *Medicine, Mind and the Double Brain. A Study in Nineteenth-Century Thought*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1987.
- JAMES, T., « Confiture verte, rêve et folie en 1845 », in *Trames. Actualité de la psychanalyse*, n° 4, juillet 1987, pp. 34-45.
- « Les hallucinés : "rêveurs tout éveillés" – ou à moitié endormis », in D. Pesenti-Compagnoni et P. Tortonese (éds.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 15-32
- LE SONN, L., « Le prisme des hallucinations : les débuts d'expérimentateur d'Alfred Binet à la

- Salpêtrière et à Sainte-Anne », in *Recherches & éducations*, n° 10, 2014, pp. 235-245.
- LEFÈVE, C., « La lecture épistémologique de la psychologie de Maine de Biran », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Autour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 35-52.
- MAURON, V., « Le corps idiot : voir le mouvement », in V. Mauron et C. de Ribaupierre (éds.), *Les figures de l'idiot, rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, 2004, pp. 18-38.
- MICALE, M. (éd.), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America. 1880-1940*, Palo Alto (Californie), Stanford U. P., 2004.
- NICOLAS, S. et FEDI, L., *Un débat sur l'inconscient avant Freud. La réception de Eduard von Hartmann chez les psychologues et philosophes français*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- NICOLAS, S., MARCHAL, A. et ISEL, F., « La psychologie au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue des sciences humaines*, n° 2, 2000-1, pp. 57-103.
- PARCHEMINEY, G., « La conception de l'hystérie [chez Pierre Janet] », in *L'évolution psychiatrique*, Paris, 1950, n° 3 (« Pierre Janet »), pp. 377-390.
- PEWZNER, É., *Naissance et développements de la psychologie. Le fou, l'aliéné, le patient*, Paris, Dunod, édition revue et corrigée 2002 (première édition sous le titre *Le fou, l'aliéné, le patient*, Dunod, 1995).
- PIERSSENS, M., « Le merveilleux psychique au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Ethnologie française*, t. XXIII (« Science / Parascience. Preuves et épreuves »), 1993, n° 3 (septembre 1993), pp. 351-366.
- PLAS, R., *Naissance d'une science humaine, la psychologie. Les psychologues et le merveilleux psychique*, Rennes, P. U. R., 2000.
- RICHARD, N., « Le "merveilleux réel" : Maury et l'histoire des aberrations de l'esprit humain », in J. Carroy et N. Richard (éds.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, P. U. R., 2007, ch. IV, pp. 73-88.
- « Taine, Stendhal et le Jacobin », in J.-L. Cabanès et alii, *Psychologies fin de siècle, Cahiers du RITM*, n° 38, Nanterre, Université de Nanterre, 2008, pp. 31-45.
- Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- RIPA, Y., *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, O. Orban, 1988.
- STEAD, E., *Térotogonie et décadence dans l'Europe du tournant du siècle. Le monstre, le singe et le fœtus*, Genève, Droz, 2004.
- THORET, Y., DUCERF, B. et GIRAUD, A.-C., « La dissociation hystérique dans les textes de Janet et de Freud avant 1911 », in *L'évolution psychiatrique*, n° 64, 1999, pp. 749-764.
- WILLIAMS, E. A., *The Physical and the Moral. Anthropology, Physiology, and Philosophical Medicine in France, 1750-1850*, Cambridge (R.-U.), Cambridge U. P., 1994.

### 2. 3. 2. 3. Études portant sur l’histoire de la folie dans la société

- ABOUDRAR, B.-N., « Faciès de l’idiot et animalité », in V. Mauron et C. de Ribaupierre (éds.), *Les figures de l’idiot*, rencontres du Fresnoy, Paris, Léo Scheer, 2004, pp. 95-105.
- ALEXANDER, M. D., *The Administration of Madness and Attitudes Towards the Insane in Nineteenth Century Paris*, these d’Histoire, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University, 1976.
- BARRAS, V. et PORRET, M. (éds.), *Homo criminalis : pratiques et doctrines médico-légales, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Équinoxe, 2000.
- BECKER, G., *The Mad Genius Controversy. A Study in the Sociology of Deviance*, Beverly Hills (Californie), Sage, 1978.
- BOSSI, L. (éd.), *Crime et folie*, « Entretiens de la fondation des Treilles », Paris, Gallimard, 2011.
- CARROY-THIRARD, J., *Le mal de Morzine. De la possession à l’hystérie (1857-1877)*, Paris, Solin, 1981.
- CARROY, J., « Lire, relire et citer Michel Foucault : psychiatrie, volonté de savoir et “culture de soi” », in *Le portique*, n° 13-14 (« Foucault : usages et actualités »), Paris, 2004, non paginé.
- CASTEL, R., [voir ci-dessus « Études portant sur l’histoire de la psychiatrie, et de la clinique de la folie, depuis l’Antiquité »]
- CÉARD, J., « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », in C. Quézel et J. Postel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002, pp. 92-93.
- CHESLER, P. *Les femmes et la folie* (1972), trad. J.-P. Cottureau, Paris, Payot, 1975.
- CHEVRIER, A., « Psychiatrie et politique : sur la réception en France de *La maladie démocratique* de Carl Groddeck », in *L’évolution psychiatrique*, vol. LXVIII, n° 3, 1993, pp. 605-617.
- CIXOUS, H., « Le sexe ou la tête ? », in *Cahiers du G. R. I. F.*, n° 13 (« Elles consonnent. Femmes et langages, II »), 1976, pp. 5-15.
- COFFIN, J.-C., « La folie morale », in L. Mucchielli (éd.), *Histoire de la criminologie française*, Paris, L’Harmattan, 2004.
- DIENER, Y., *On agite un enfant. L’État, les psychothérapeutes et les psychotropes*, Paris, La Fabrique, 2011.
- EDELMAN, N., *Les métamorphoses de l’hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.
- EY, H. (éd.), « La conception idéologique de “l’histoire de la folie” de Michel Foucault », journées

- actuelles de l'Évolution psychiatrique, Toulouse, 6 et 7 déc. 1969, *L'évolution psychiatrique*, t. XXXVI-2, avril-juin 1971, pp. 221-298.
- FABRE, D., LEJEUNE, P., PETER, J.-P. (éds.), « Le cas Pierre Rivière : pour une relecture », in *Le Débat*, n° 66, 1991.
- FOUCAULT, M., première « Préface » de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Plon, 1961), repris in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, texte n° 4, t. I, pp. 187-194.
- Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (première édition Paris, Plon, 1961), repris sous le titre *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, rééd. « Tel ».
- « La folie, l'absence d'œuvre », in *La Table ronde*, n° 196 (« Situation de la psychiatrie »), Paris, mai 1964, repris dans *Dits et écrits*, éd. citée, texte n° 25, t. I, pp. 440-448.
- Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, éd. F. Brion et B. E. Harcourt, Louvain et Chicago, P. U. de Louvain et University of Chicago Press, 2012.
- FOUCAULT, M. (éd.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard et Julliard, 1973.
- Frénésie*, n° 1, « Destin de femmes et folie », 1986.
- GILMAN, S. L., *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- GUIGNARD, L. et « Aliénation mentale, irresponsabilité pénale et dangerosité sociale face à la justice au XIX<sup>e</sup> siècle. Étude d'un cas de fureur », in *Crime, Histoire & Sociétés*, 2006, vol X, n° 2, pp. 83-100.
- « Un requisit de rationalité : responsabilité pénale et aliénation mentale au XIX<sup>e</sup> siècle », in M. Cicchini et M. Porret, *Les sphères du pénal. Avec Michel Foucault*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 155-167.
- « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme*, n° 141 (« Asiles et fous »), 2008, pp. 23-35.
- Juger la folie. La folie criminelle devant les assises au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, P. U. F., 2011.
- HARRIS, R., *Murders and Madness. Medicine, Law, and Society in the Fin de Siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- HARSIN, J., « Gender, Class, and Madness in Nineteenth-Century France », in *French Historical Studies*, vol. XVII, n° 4, automne 1992, pp. 1048-1070.
- INGLEBY, D., « Mental Health and Social Order », in A. T. Scull et S. Cohen (éds.), *Social Control and the State*, Oxford et New York, 1981, pp. 181-188.
- KOUBA, A., « La "laideur" des fous », in *Communications*, n° 60 (« Beauté, laideur »), 1995, pp. 49-61.
- KROMM, J., « "Marianne" and the Madwomen », in *Art Journal*, vol. XLVI, n° 4, hiver 1987, pp. 299-304.
- LANZA, C., *Ricerche su « furiosus » in diritto romano*, Rome, Université de La Sapienza, Pubblicazioni dell'Istituto di diritto romano, t. LXVIII, 1990.

- LÜTZENKIRCHEN, G., CHIARI, G., TRONCARELLI, F., *et alii*, *Mal di luna*, Rome, Newton Compton, 1981.
- MAURON, V. et RIBAUPIERRE, C. de (éds.), *Les figures de l'idiot*, rencontres du Fresnoy, Paris, Léo Scheer, 2004.
- MCDONAGH, P., *Idiocy. A Cultural History*, Liverpool, Liverpool U. P., 2008.
- MICALE, M. S., « Le discours français sur l'hystérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Autour des Études sur l'hystérie : Vienne 1895, Paris 1995*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 97-118.
- Approaching Hysteria. Disease and its Interpretations*, Princeton (N.J.), Princeton U. P., 1995.
- « Discourses of Hysteria in Fin de siècle France », in M. S. Micale (éd.), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America. 1880-1940*, Palo Alto (Californie), Stanford U. P., 2004.
- MISSA, J.-N. (éd.), *Les maladies mentales*, Les Cahiers du Centre Georges-Canguilhem, n° 2 ; séminaire du Centre Canguilhem (2004-2006), textes édités par C.-O. Doron, Paris, P. U. F., 2008.
- MURAT, L., *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, rééd. « Folio ».
- NYE, R. A., *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton (N. J.), Princeton U. P., 1984.
- ORTIZ, P.-H., « L'idiotie contre la folie. Anthropologie des déficiences de l'esprit entre Antiquité et Moyen-Âge », in *Cahiers d'histoire*, n° 118, 2012, pp. 21-39.
- QUÉTEL, C., *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.
- RENNEVILLE, M., *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003.
- RIPA, Y., *La ronde des folles. Femmes, folie et enfermement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1986.
- L'affaire Rouy. Une femme contre l'asile au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tallandier, 2010.
- SCULL, A. T., « Victorian Women and Insanity », in A. Scull (éd.), *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen. The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*, Londres, Athlone Press, 1981, pp. 313-331.
- SCULL, A. T. (éd.), *Social Order / Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989.
- SHOWALTER, E., *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1987.
- SICARD, M., « La femme hystérique : émergence d'une représentation », *Communication et Langages*, 2001, vol. 127, n° 1, pp. 35-49.
- STAROBINSKI, J., « Sur la chlorose » in *Romantisme*, n° 31, 1981, pp. 113-130.
- VEITH, I., *Hysteria. The History of a Disease*, Northvale (New Jersey), Jason Aronson, 1965, rééd. 1993.
- ZAFIROPOULOS, M., *Les arriérés : de l'asile à l'usine*, Paris, Payot, 1981.

ZOÏLA, A. F., « Michel Foucault, anti-psychiatre ? », in *Revue internationale de philosophie*, n° 123 (« Philosophie, psychiatrie et antipsychiatrie »), Bruxelles, 1978, pp. 59-74.

## 2. 4. *Théorie linguistique et sémiologie*

ARRIVÉ, M., « Linguistique et psychanalyse », in *Psychanalystes* (revue du Collège de psychanalystes), n° 22 (« Langage, traduction, psychanalyse », actes du colloque de novembre 1986), Paris, printemps 1987, pp. 13-33.

AUROUX, S., CHEVALIER, J.-C., JACQUES-CHAQUIN, N. et MARCHELLO-NIZIA, C. (éds.), *La linguistique fantastique*, colloque de l'E. N. S. de Fontenay de septembre 1983, Paris, Joseph Clims et Denoël, 1985.

AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words* (1962), trad. G. Lane, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

AUTHIER, J., « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *D. R. L. A. V.*, n° 17, Paris, septembre 1978, pp. 1-87.

-« Paroles tenues à distance », in B. Conein (éd.), *Matérialités discursives*, actes du colloque de Nanterre d'avril 1980, Villeneuve-d'Ascq, P. U. de Lille, 1981, pp. 127-142.

-« Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive. Éléments pour une approche de l'autre dans le discours », in *D. R. L. A. V.*, n° 26, 1982, pp. 91-151.

-« Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, n° 73, mars 1984, pp. 98-111.

-*Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1993.

BANGE, P., « L'ironie. Essai d'analyse pragmatique », in *Linguistique et sémiologie*, n° 2 (« L'ironie »), Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon-II, Lyon, P. U. de Lyon, 1978, pp. 10-46.

BARTHES, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

-« Sémiologie et médecine », in R. Bastide (éd.), *Les sciences de la folie*, Paris et La Haye, Mouton, E.P.H.E.-Sorbonne, 1972, pp. 37-46.

BAZIRE, B., « Ironie et métalangage », in *D. R. L. A. V.*, n° 32 (« L'ironie »), Paris, 1985, pp. 129-

150.

- BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale* (1963), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », 1966, deux volumes.
- Notes sur Baudelaire*, posthume, éd. C. Laplantine, Limoges, Lambert Lucas, 2011.
- BERRENDONNER, A., « De l'ironie ou : la métacommunication, l'argumentation, et les normes », in *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, pp. 173-239.
- BONNARD, H., « Les passés », in *Grand Larousse de la langue française* en sept volumes, Paris, Larousse, éd. de 1989, t. V, pp. 3956-3966.
- BOUQUET, S. (éd.), *Saussure*, Cahiers de L'Herne, Paris, L'Herne, 2003.
- BRUNEAU, C., *Histoire de la langue française*, t. XIII, *L'époque réaliste ; première partie : « Fin du romantisme et Parnasse »*, Paris, Armand Colin, 1953.
- DAMOURETTE, J. et PICHON, É., *Essai de grammaire de la langue française*, Paris, d'Artrey, 1911-1940, rééd. 1968-1971.
- DEGUY, M., « La folie de Saussure », in *Critique*, n° 260, Paris, janvier 1969, pp. 20-26.
- DESSONS, G., *Émile Benveniste. L'invention du discours*, Paris, In Press, 2006.
- DUCROT, O., « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, pp. 171-233.
- FOURNIER, N., *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002.
- FRANÇOIS, F., *Interprétation et dialogue chez des enfants et quelques autres*, recueil d'articles de 1988-1995, Lyon, E. N. S. éditions, 2005, ch. « Perceval, Schreber, Rousseau : écrire sa folie », pp. 259-278.
- GREIMAS, A.-J. et COURTÉS, J., « Narrativité (Narrativity) », in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Paris, Hachette, 1993, pp. 247-250.
- HAMON, P., *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HERSCHBERG-PIERROT, A., « L'ironie », in *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, pp. 149-175.
- IRIGARAY, L. « Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel », in *Langages*, n° 5, 1967, pp. 99-109.
- « La production de phrases chez les déments », in *Langages*, n° 5, *op. cit.*, pp. 49-66.
- « Négation et transformation négative chez les schizophrènes » in *Langages*, n° 5, *op. cit.*, pp. 84-98.
- « Communication linguistique et communication spéculaire (Modèles génétiques et modèles pathologiques) », in *Cahiers pour l'analyse* (travaux du cercle d'épistémologie de l'E. N. S.), n° 3, mai-juin 1966, pp. 39-55.
- « Le schizophrène et la question du signe », in *Recherches*, n° 16 (actes du colloque « Les deux Saussure »), septembre 1974, pp. 31-42.
- JAKOBSON, R., « La dominante » (1935), in T. Todorov (éd.), *Questions de poétique*, trad. A. Jarry (pour cet article), Paris, Seuil, 1973, pp. 145-151.

- « Linguistics and Poetics » (1960), trad. N. Ruwet : « Poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, t. I, *Les fondations du langage*, pp. 207-248.
- Langage enfantin et aphasie*, trad. de l'anglais et de l'allemand par J.-P. Boons et R. Zygouris, Paris, Minuit, 1969.
- Russie folie poésie*, textes choisis et présentés par T. Todorov, trad. N. Huston, M. B. de Launay et A. Markowicz, Paris, Seuil, 1986.
- JAKOBSON, R. (éd. et commentaire), « La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes », in *L'homme*, n° 11, 1971, pp. 15-24.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., « L'ironie comme trope », in *Poétique*, n° 41, Paris, 1980, pp. 108-127.
- Les actes de langage dans le discours* (2001), rééd. Paris, A. Colin, 2008.
- LAKOFF, G. et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, trad. M. de Fornel et J.-J. Lecercle, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.
- Langages*, n° 5, Paris, Didier-Larousse, mars 1967, « Pathologie du langage ».
- LECERCLE, J.-J., *Philosophy through the Looking-Glass. Language, Nonsense, Desire*, Londres, Hutchinson, 1985.
- Interpretation as Pragmatics*, Londres, Macmillan, 1999.
- LÉON, P., « Principes et méthodes en phonostylistique », in *Langue française*, n° 3, Paris, 1969, pp. 73-84.
- LOTRINGER, S., « The Game of the Name » (recension du livre de J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971), in *Diacritics*, volume III- n° 2, été 1973, pp. 2-9.
- « Flagrant délire », in *Recherches*, n° 16 (actes du colloque « Les deux Saussure »), septembre 1974, pp. 7-14.
- « Le “complexe” de Saussure », in *Recherches*, n° 16, *op. cit.*, pp. 90-112.
- MARTIN, S., « L'historicité radicale du langage » (à propos de la pensée d'Henri Meschonnic), site Fabula (<http://www.fabula.org/cr/278.php>), consulté le 21 fév. 2016, non paginé.
- MARTINET, A., *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960, rééd. augmentée 1980.
- MENACHEM, R., *Langage et folie. Essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- MESCHONNIC, H., « Penser Humboldt aujourd'hui », in H. Meschonnic (éd.), *La pensée dans la langue, Humboldt et après...*, Saint-Denis, P. U. de Vincennes, 1995, pp. 5-50.
- Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- Langage, histoire, une même théorie*, préface de G. Dessons, Lagrasse, Verdier, 2012.
- MILNER, J.-C., *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978, rééd. Lagrasse, Verdier, 2009.
- Les noms indistincts*, Paris, Seuil, 1983, rééd. Lagrasse, Verdier, 2007.
- MUECKE, D. C., « Analyses de l'ironie », in *Poétique*, n° 36 (« L'ironie »), 1978, pp. 478-494.



- PARIS, C., « Sémantique et psychiatrie », in J. Thuillier (éd.), *La folie*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- PERELMAN, C. et OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique (1950-1958)*, Bruxelles, Éd. de l'Université Libre de Bruxelles, 6<sup>e</sup> éd., 2008.
- RASTIER, F., « À propos du Saturnien » (commentaire de l'article de J. Starobinski, « Le texte dans le texte, extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure », *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969), in *Latomus*, n° XXIX, fascicule 1, Bruxelles, 1970, pp. 3-24.
- RÉCANATI, F., *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.
- Recherches* (cahiers du C. E. R. F. I.), n° 16, Fontenay, septembre 1974, équipe de recherche Sémiotext(e). Actes du colloque de l'Université de Columbia (New York) d'avril 1974, « Les deux Saussure ».
- REY, J.-M., « Saussure avec Freud » (recension du livre de J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971), in *Critique*, n° 309, Paris, 1973, pp. 136-167.
- « La réflexivité et le blocage du sens », in A. Rey, *Théories du signe et du sens*, Paris, Klincksieck, 1976, deux volumes, t. II, pp. 224-232.
- REY-DEBOVE, J., *Le métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert, 1978.
- SAUSSURE (DE), F., *Cours de linguistique générale* (1913), publ. en 1916 par A. Séchehaye, C. Bailly et A. Riedlinger, éd. critique (1967) de T. de Mauro et L.-J. Calvet, Paris, Payot, éd. revue 1995.
- « Deux cahiers inédits sur Virgile » publiés en fac-similé in *Recherches*, n° 16 (actes du colloque « Les deux Saussure »), septembre 1974.
- STAROBINSKI, J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1971), rééd. en fac-similé Limoges, Lambert Lucas, 2009.
- Tel Quel*, n° 37, Paris, printemps 1969, numéro consacré aux anagrammes.
- VOLOCHINOV, V. N. [BAKHTINE, M. ?], *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (Leningrad, 1929), trad. M. Yaguello, Paris, Minuit, 1977.
- WEINRICH, H., *Tempus*, Stuttgart, 1964, trad. M. Lacoste, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.
- WEISS, A. S., « La glossolalie et la glossographie dans les délires théologiques », trad. par C. Thomas, in *Langages*, 23<sup>e</sup> année, n° 91, Paris, 1988, pp. 105-110.

## *2. 5. Autres études consultées : sciences humaines – histoire, philosophie, anthropologie, sociologie*

### **2. 5. 1. Anthropologie, ethnographie, ethnologie, sociologie**

#### 2. 5. 1. 1. Textes généraux cités

BARTHES, R., *L'empire des signes* (Genève, 1970), in *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, cinq volumes, t. III.

BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

-« Ce que parler veut dire » (intervention au Congrès de l'A. F. E. F., Limoges, 30 octobre 1977), in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, pp. 95-112.

CAILLOIS, *L'homme et le sacré* (1939), éd. augmentée Paris, Gallimard, 1950.

-« Le pur et l'impur. Un aspect de l'ambiguïté du sacré », in M. Gorce et R. Mortier (éds.), *Histoire générale des religions*, Paris, Quillet, 1948, pp. 21-32.

DELPHY, C., *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

DETIENNE, M., *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Paris, Seuil, 2003.

-*L'identité nationale, une énigme* (2008), rééd. Gallimard, 2010.

DOUGLAS, M., *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres,

- Routledge, 1966, trad. A. Guérin : *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992, rééd. 2001.
- ELIADE, M. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.
- Le sacré et le profane*, 1965, trad. Gallimard, « Folio ».
- GEERTZ, C., *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books, 1983, trad. D. Paulme, *Savoir local, savoir global*, Paris, P. U. F., 1986.
- GOFFMAN, E., *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, trad. A. Kihm, Paris, Minuit, 1975.
- GOODY, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge U. P., 1977.
- HAMAYON, R., « Religions de l'Asie septentrionale », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, t. XC, 1986-1987, pp. 93-99.
- La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Université Paris X-Société d'ethnologie, 1990.
- HEINICH, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- « Le muséum des muses. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 13 (« Nouveaux travaux en histoire de la sociologie »), 2005, pp. 209-226.
- HEUSCH, L. de, « Possession et chamanisme », in *Pourquoi l'épouser ? et autres essais*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 226-244.
- LÉVI-STRAUSS, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Le cru et le cuit. Mythologiques, I*, Paris, Plon, 1964.
- MAUSS, M., « Esquisse d'une théorie générale de la magie » (1902-1903), repris in *Sociologie et anthropologie*, Paris, P. U. F., 1950, rééd. « Quadrige ».
- MBEMBE, A., *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

## 2. 5. 1. 2. Études (sociologiques, anthropologiques, juridiques, etc.) spécifiquement consacrées au problème de la folie

- BASTIDE, R., *Sociologie des maladies mentales*, Paris, Flammarion, 1965, rééd. « Champs », 1977.
- BASTIDE, R. (éd.), *Les sciences de la folie*, Paris et La Haye, Mouton, E. P. H. E.-Sorbonne, 1972.
- CADORET, M. (éd.), *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989.
- CASTEL, R., « L'inconscient social de la psychanalyse. Remarques sur les conditions de possibilité et d'impossibilité d'une confrontation sociologie-psychanalyse », in *Topique. Revue freudienne*, n° 1, oct. 1969, pp. 130-141.
- DUVIGNAUD, J., *L'anomie. Hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973.
- FAYE, J.-P., « Folie de la répression, répression de la folie », in A. Verdigione (éd.), *La folie*, colloque de Milan, 1976, Paris, U. G. E., 1977.
- FÉDIDA, P. (éd.), *Est-ce qu'on naît fou ?*, actes du colloque de l'Université Paris-VII de février 1999, Paris, P. U. F., 1999.
- GODFRYD, M., *La psychiatrie légale*, Paris, P. U. F., 1989.
- GOFFMAN, E., *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961), London, Penguin books, 1991, trad. L. et C. Lainé, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, 1968.
- JACCARD, R., *La folie*, Paris, P. U. F., 1979.
- MORGAN, D., « Explaining Mental Illness », in *Archives européennes de sociologie*, t. XVI, n° 2 (« From Madness to Mental Illness »), 1975, pp. 262-280.
- Pénélope* (publication du Groupe d'études féministes de l'Université Paris VII et du Centre de recherches historiques de l'E. H. E. S. S.), n° 8, « Questions sur la folie » (éd. Y. Ripa), 1983.
- PILGRIM, D. et ROGERS, A., *A Sociology of Mental Health and Illness*, Buckingham et Philadelphie, Open U. P., 1993, 3<sup>e</sup> édition mise à jour, 2005.
- ROSEN, G., *Madness in Society. Chapters in the Historical Sociology of Mental Illness*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

## 2. 5. 2. Philosophie et histoire de la philosophie

### 2. 5. 2. 1. Philosophie : textes généraux cités

- AGAMBEN, G., *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1977), trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981.
- Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. J. Revel, Paris, Payot, 2000.
- Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer, III* (1998), trad. P. Alferi, Paris, Payot et Rivages, 1999, rééd., 2003.
- Profanations*, trad. M. Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2005.
- Qu'est-ce que le contemporain ?*, leçon inaugurale du cours de Philosophie théorique donné à l'I. U. A. V. de Venise en 2005, trad. M. Rovere, Paris, Payot et Rivages, 2008.
- ALTHUSSER, L., « Idéologie et appareils idéologiques d'état », in *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 67-126.
- BADIOU, A., *Logiques des mondes (L'Être et l'Événement, II)*, Paris, Seuil, 2006.
- BATAILLE, G., *Somme athéologique : Le coupable* (1943), suivi de *L'alleluia*, Paris, Gallimard, rééd. « L'imaginaire », 1998.
- Somme athéologique. L'expérience intérieure* (1943), Paris, Gallimard, rééd. « Tel », 1954.
- Somme athéologique. Méthode de méditation* (1947 puis 1953), repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. V (1973), pp. 191-234.
- Somme athéologique. Sur Nietzsche – volonté de chance* (1945), repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. VI (1973), pp. 7-205.
- « La notion de dépense », in *La critique sociale*, n° 7, Paris, 1933, repris dans *La part maudite* précédé de : *La notion de dépense*, Paris, Minuit, 1967, rééd. « Double », 2011, pp. 19-38.
- BERGEN, V., *Résistances philosophiques*, Paris, P. U. F., 2009.
- BERGER, A.-E., *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.
- BERGSON, H., *L'énergie spirituelle*, Paris, Alcan, 1919, rééd. P. U. F.

- BLONDEL, É., *Nietzsche, le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris, P. U. F., 1986.
- BOURCIER, M.-H., *Queerzones [I]. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.
- BRAUNSTEIN, J.-F., « La critique canguilhemienne de la psychologie », in *Bulletin de psychologie*, Groupe d'étude de psychologie, 1999, n° 52 (2), pp. 181-190.
- BUTLER, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, rééd. augmentée, New York et Londres, Routledge, 1999. Trad. C. Kraus, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.
- « Contingent Foundations : Feminism and the Question of Postmodernism », in J. Butler et J. W. Scott (éd.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992.
- Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, trad. C. Nordmann et J. Vidal, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éd. Amsterdam, 2008.
- The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (1997), trad. B. Matthieussent, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, 2002.
- CANGUILHEM, G., « La monstruosité et le monstrueux », in *La connaissance de la vie* (1952), Paris, Vrin, 1965.
- « Qu'est-ce que la psychologie ? », conférence prononcée le 18 décembre 1956 au Collège philosophique ; *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 1958, vol. 1 (repris dans les *Cahiers pour l'analyse*, n° 2, mars 1966).
- Le normal et le pathologique*, Paris, P. U. F., 1966, rééd. « Quadrige », 1998.
- CASSIN, B., *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995.
- CASSIN, B. et NARCY, M., *La décision du sens. Le livre Gamma de la Métaphysique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1989, rééd. 1998.
- DAGOGNET, F., *La raison et les remèdes*, Paris, P. U. F., 1964, rééd. 1984.
- DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien*, Paris, U. G. E., 1980.
- « On the Oppositional Practices of Everyday Life », in *Social Text*, n° 3, automne 1980, pp. 3-43.
- DE MAN, P., « Action and Identity in Nietzsche », in *Yale French Studies*, n° 52, New Haven (Connecticut), 1975, pp. 16-30.
- DELEUZE, G., *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, P. U. F., 1953.
- Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris, P. U. F., rééd. « Quadrige »
- Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Foucault*, Paris, Minuit, 1986, rééd. « Reprise », 2004.
- Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.
- Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

-*L'île déserte et autres textes. 1954-1973*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2002.

-*Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003.

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

-*La voix et le phénomène*, Paris, P. U. F., 1967, rééd. « Quadrige ».

-« La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, 1968, repris in *La dissémination* puis en annexe de Platon, *Phèdre*, éd. L. Brisson, Paris, GF-Flammarion, 2000.

-*La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

-*Marges. De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 (en particulier « La mythologie blanche » et « Signature événement contexte »).

-« Le retrait de la métaphore », in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 63-93.

-« Chôra », in *Poikilia. Mélanges offerts à Jean-Pierre Vernant*, Paris, Éditions de l'E. H. E. S. S., 1987, pp. 265-293.

-« Substitutions », in C. Olievenstein (éd.), *Toxicomanie et devenir de l'humanité*, Paris, Odile Jacob, 2001.

DESCARTES, R., *Méditations métaphysiques* (1641), éd. M. et J.-M. Beyssade, Paris, GF-Flammarion, 1979, rééd. 1992.

DORLIN, E., *Sexe, genre et sexualités*, Paris, P. U. F., 2008.

FOUCAULT, M., [voir aussi à Histoire de la folie ; Études sur la littérature, etc.]

-*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

-« Des espaces autres » (conférence de mars 1967 au Cercle d'études architecturales de Paris), publ. in *AMCS. Revue d'architecture*, oct. 1984 (dans le cadre de l'exposition « Idée, processus, résultats » au Martin Gropius Bau à Berlin), repris sous le titre « Les hétérotopies » (version prononcée sur France Culture le 7 déc. 1966), in *Le corps utopique et Les hétérotopies*, éd. D. Defert), Paris, Lignes, 2009, pp. 21-36.

-*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

-*L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

-« Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P. U. F., 1971, pp. 145-172, repris in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. « Quarto », 2001, t. I, texte n° 84.

-« *Il faut défendre la société* », cours au Collège de France de 1975-1976, éd. M. Bertani et A. Fontana, Paris, Seuil-Gallimard, 1997.

-*Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

-« Entretien avec Michel Foucault » : entretien avec D. Trombadori, fin 1978, *Il Contributo*, 4<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-mars 1980, repris in M. Foucault, *Dits et écrits*, éd. citée, texte n° 281, t. II, pp. 860-915.

-« La technologie politique des individus », texte de 1982 paru en 1988 aux États-Unis sous le titre « The Political Technology of Individuals » (université du Vermont, octobre 1982 ; trad. P.-E. Dautat in Hutton, P. H., Gutman, H., et Martin, L. H. (éd.), *Technologies of the Self. A*

- Seminar with Michel Foucault*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 145-162), repris in M. Foucault, *Dits et écrits*, éd. citée, texte n° 364, t. II.
- L'herméneutique du sujet*, cours au Collège de France (1981-1982), éd. F. Gros, Paris, Gallimard-Seuil, 2001.
- Histoire de la sexualité, II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- Histoire de la sexualité, III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- HAAR, M., « La critique nietzschéenne de la subjectivité », in *Nietzsche-Studien*, t. XII, 1983, pp. 80-110.
- HARTMANN, E. von, *Philosophie de l'inconscient* (1869), trad. D. Nolen, Paris, Baillière, 1877, deux volumes.
- HEGEL, G. W. F., *Notes et fragments. Iéna, 1803-1806*, trad. C. Colliot-Thélène et alii, Paris, Aubier, 1991.
- Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. II, *Philosophie de la nature* (éd. de 1830), trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 2004.
- Esthétique* (1835 ; 1842), trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenk : *Cours d'esthétique. Édition Hotho*, Paris, Aubier, 1995.
- HÉRACLITE, *Fragments*, trad. M. Conche, Paris, P. U. F., 1986.
- IRIGARAY, L., *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974 (en particulier « L'hustera de Platon », pp. 299-457).
- Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.
- JAMES, W., *Varieties of Religious Experiences*, trad. F. Abauzit, *Les formes multiples de l'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*, rééd. préfacée par B. Méheust, Chambéry, Exergue, 2001.
- JULLIEN, F., *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, 2006.
- KANT, I., *Critique de la raison pure* (1781 et 1787), trad. Barni, éd. F. Alquié, Paris, Gallimard, 1980.
- KAUFMANN, W., « Nietzsche als der erste große Psychologe », in *Nietzsche Studien*, t. VII, 1978, pp. 261-287.
- KLOSSOWSKI, P., *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, rééd. « Tel ».
- « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du Même » (intervention au colloque de Royaumont, « Nietzsche », juillet 1964), in *Cahiers de Royaumont. Philosophie, n° VI*, 1967, pp. 227-244.
- Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, rééd. revue et corrigée 1975.
- LE BLANC, G., *L'invisibilité sociale*, Paris, P. U. F., 2009.
- L'insurrection des vies minuscules*, Montrouge, Bayard, 2014.
- LUCRÈCE, *De la nature*, traduction, introduction et notes de J. Kany-Turpin, éd. bilingue Paris, GF-Flammarion, 1997.



- LYOTARD, J.-F., *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.
- MARX, K., *Zum Kritik der politischen Ökonomie*, 1859, trad. M. Husson et G. Badia : *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Éditions sociales, 1957
- Das Kapital* (première édition 1867), trad. *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre premier*, traduction de J.-P. Lefebvre et alii, Éditions sociales, 1983, rééd. Paris, P. U. F., 1993.
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, rééd. « Tél ».
- MÜLLER-LAUTER, W., *Nietzsche. Physiologie de la volonté de puissance*, éd. et trad. J. Champeaux, Paris, Allia, 1998.
- NIETZSCHE, F., *Le livre du philosophe*, trad. A. Kremer-Marietti, Paris, GF-Flammarion, 1991.
- Aurore. Pensées sur les préjugés moraux* (1881), trad. É. Blondel et alii, Paris, GF-Flammarion
- Le gai savoir* (1882 et 1887), trad. P. Wotling, Paris, GF-Flammarion, 1997.
- Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne* (1883-1885), trad. G.-A. Goldschmidt, Paris, L. G. F., 1972.
- Par-delà bien et mal* (1886), trad. P. Wotling, Paris, GF-Flammarion, 2000.
- Crépuscule des idoles* (1888), in *Le Cas Wagner précédé de Crépuscule des idoles*, trad. É. Blondel et P. Wotling, Paris, GF-Flammarion, 2005.
- NOUDELDMANN, F., *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, 2004.
- PARMÉNIDE, *Poème* : D. O'Brien et J. Frère, texte et traduction des fragments du *Sur la nature* de Parménide, in P. Aubenque (éd.), *Études sur Parménide*, t. I, Paris, Vrin, 1987.
- PASCAL, B., *Pensées*, classement Brunschwig (avec table de correspondance Lafuma), éd. D. Descotes, Paris, GF-Flammarion, 1973.
- PLATON, *Ion*, trad. M. Canto, Paris, GF-Flammarion, éd. mise à jour, 2001.
- Phèdre*, trad. L. Brisson, Paris, GF-Flammarion, éd. revue 2000.
- La République*, trad. P. Pachet, Paris, Gallimard, 1993 (rééd. 2006).
- Timée*, in *Timée suivi de Critias*, trad. L. Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992.
- REVEL, J., *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2002.
- RILEY, D., *Am I That Name ? Feminism and the Category of Women in History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1988.
- ROSSET, C., *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, rééd. 1984.
- Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, rééd. 2004.
- SAUVAGNARGUES, A., *Deleuze et l'art*, Paris, P. U. F., 2005.
- SCHOPENHAUER, A., *Pensées et fragments*, trad. Burdeau, Paris, 1880, rééd. Paris, Payot et Rivages, préface et notes de D. Raymond, 1990.
- SÉNÈQUE, *L'homme apaisé. Colère et clémence*, trad. P. Chemla, Paris, Arléa, 1990.
- SERRES, M., *Hermès I. La communication*, Paris, Minuit, 1968.
- SONTAG, S., *Illness as Metaphor* (1977), Londres, Penguin, 1991, trad. M.-F. de Paloméra, Paris,

- Christian Bourgois, 1979, rééd. 2009 : *La maladie comme métaphore. Œuvres, III*.
- STRAWSON, P. F., *The Bounds of Sense. An Essay on Kant's Critique of Pure Reason*, Londres, Methuen, 1966.
- TRUDEL, A., « De Walter Benjamin à Guy Debord. Le travail du négatif dans la modernité », « Actes du colloque : Le legs benjaminien. Pensée, critique et histoire après Walter Benjamin », in *Konstellations. Bloc-notes de la pensée littéraire*, Assemblage 0501, 2005.
- VARIKAS, E., *Penser le sexe et le genre*, Paris, P. U. F., 2006.
- WITTGENSTEIN, L., *The Blue and Brown Books*, 2<sup>e</sup> éd. Oxford, Blackwell, 1969.
- WITTIG, M., « The Straight Mind », dans : *The Straight Mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992, pp. 21-32.
- WOTLING, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, P. U. F., 1991.  
-*La pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Allia, 1999.

## 2. 5. 2. 2. Études philosophiques portant spécifiquement sur la question de la folie : travaux cités et consultés

- ALTHUSSER, L., « Freud et Lacan », in *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 9-34.
- AUDISIO, M., « Approche épistémologique de la folie », in M. Cadoret (éd.), *La folie raisonnée*, Paris, P. U. F., 1989, pp. 47-77.
- BARTHES, R., « Savoir et folie », recension du livre de Foucault, *Folie et déraison*, in *Critique*, vol. XVII, n° 174, nov. 1961, pp. 915-922.
- BATAILLE, G., « La folie de Nietzsche » (*Acéphale*, 3 janvier 1939), in G. Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I (1970).
- BEAUFRET, J., « Hölderlin et la question du père » (recension du livre éponyme de Jean Laplanche), *Les temps modernes*, n° 194, juillet 1962, pp. 147-161.

- BERGSON, H., « L'âme et le corps », in *L'énergie spirituelle*, Paris, Alcan, 1919, ch. II, pp. 29-60.
- CANGUILHEM, G., « Sur l'Histoire de la folie en tant qu'événement », in *Le Débat*, n° 41 (« Michel Foucault »), septembre-novembre 1986, pp. 37-40.
- CIXOUS, H. et CLÉMENT, C., *La jeune née*, Paris, U. G. E., 1975.
- DALED, P. F., « L'envers de la raison, du "principe de Broussais" à Foucault via Canguilhem », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Alentour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 7-16.
- DALED, P. F. (éd.), *L'envers de la raison. Alentour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008.
- DELEUZE, G., « Schizophrénie et société », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis, 1975 (version électronique).
- « Du schizophrène et de la petite fille », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, treizième série, pp. 101-115.
- « Deux régimes de fous » (communication au colloque « Psychanalyse et sémiotique », Milan, mai 1974, publ. in A. Verdiglione (éd.), *Psychanalyse et sémiotique*, Paris, U. G. E., 1975), repris dans *Deux régimes de fous*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, pp. 11-16.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie, I*, Paris, Minuit, 1972, rééd. augmentée, 1974.
- Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA, J., « Cogito et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Paris, Minuit, 1967, pp. 51-97.
- DUMÉRY, H., « Schizophrénie et schizo-analyse » (complément à l'article de G. Deleuze, « Schizophrénie et société »), *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis (version électronique), s. d.
- FOUCAULT, M. [voir à Histoire de la folie].
- GODDARD, J.-C., *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- GROS, F., *Foucault et la folie*, Paris, P. U. F., 1997.
- GROSSMAN, É., « Le grain de folie d'Emmanuel Levinas », communication au colloque « Territoires d'Emmanuel Levinas » du Collège international de philosophie en mars 2006, repris in *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, pp. 61-75.
- GUTTING, G., « Foucault and the History of Madness », in G. Gutting (éd.), *The Cambridge Companion to Michel Foucault*, Cambridge, Cambridge U. P., 1994, pp. 49-73.
- HACKING, I., *The Social Construction of What ?* (Cambridge [Massachusetts], Harvard U. P., 1999), trad. B. Jurdant, *Entre science et réalité : la construction sociale de quoi ?*, Paris, La Découverte, 2001, rééd. 2008, ch. « La folie : biologique ou construite ? », pp. 141-170.
- HAN, Hee-jin, « La philosophie de la médecine chez Canguilhem : de la maladie et de la médecine à l'histoire », in P. F. Daled (éd.), *L'envers de la raison. Alentour de Canguilhem*, Paris, Vrin, 2008, pp. 173-190.
- HIPPOLYTE, J., « Commentaire parlé sur la "Verneinung" de Freud » (commentaire de l'article de Freud *Die Verneinung*, prononcé au séminaire de J. Lacan le 10 fév. 1954 à l'hôpital Sainte-Anne), publiée dans J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 527-537.

- KANT, I., *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* (première publication in *Königsbergsche gelehrte und politische Zeitungen*, 1764), trad. M. David-Ménard : *Essai sur les maladies de la tête*, Paris, GF-Flammarion, 1990, rééd. 1995.
- LYOTARD, J.-F., « Par-delà la représentation », Préface, in : A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974, rééd. « Tel », pp. 9-24.
- MACHEREY, P., « Aux sources de l'Histoire de la folie : une rectification et ses limites », in *Critique*, vol. XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, pp. 753-774.
- MALDINEY, H. et OURY, J., « Entretien entre Henri Maldiney et Jean Oury le jeudi 28 janvier 1988 au Centre Pompidou », in J. Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, pp. 183-210.
- MENGUE, P., *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, Meaux, Germina, 2013.
- MOLLAT, « Folie de la croix », in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1963, pp. 635-644.
- MOREL, G., *Nietzsche*, t. III, *Création et métamorphoses*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971.
- NANCY, J.-L., « Pholie », préface, in A. Moscati, *Verbali*, trad. C. Galli et l'auteur, Paris, Léo Scheer, 2000, pp. 7-13.
- Revue internationale de philosophie*, n° 123 : « Philosophie, psychiatrie et antipsychiatrie », Bruxelles, 1978.
- RONELL, A., *Stupidity*, Urbana, University of Illinois Press, 2002.
- STANGUENNEC, A., « Hegel dans une histoire de la folie », in *Littérature, médecine, société*, n° 5 (« Fantasmés, folie »), 1983, pp. 189-207.
- SWAIN, G., « De Kant à Hegel : deux époques de la folie », in *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 1-28.
- THUILLEAUX, M., *Connaissance de la folie*, Paris, P. U. F., 1973.
- Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 6, « La folie », Lyon, E. N. S. Éditions, 2004.
- WARIN, F., *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, Paris, P. U. F., 1994.
- WHITEBOOK, J., « Against Interiority : Foucault's Struggle with Psychoanalysis », in G. Gutting (éd.), *The Cambridge Companion to Michel Foucault*, Cambridge, Cambridge U. P., 1994, pp. 312-347.

### 2. 5. 3. Histoire (hors histoire de la médecine, de la sphère médico-légale et de la folie) : travaux cités

- ANGENOT, M., 1889. *Un état du discours social*, Longueuil (Montréal), Le Préambule, 1989.
- BARROWS, S., *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (1981), trad. S. Le Foll, Paris, Aubier, 1990.
- BOUTIN, A., *City of Noise. Sound and Nineteenth-Century Paris*, Urbana, University of Illinois Press, 2015.
- BROSSAT, A., *Le plébéen enragé. Une contre-histoire de la modernité, de Rousseau à Losey*, Neuvy-en-Champagne, Le Passager clandestin, 2013.
- CARON, F., *La France des patriotes. De 1851 à 1918*, Paris, L. G. F., 1993.
- CHRISTIN, A.-M., « L'écrit et le visible : le XIX<sup>e</sup> siècle français », in *Cahiers Jussieu*, n° 3 (« L'espace et la lettre »), Paris, U. G. E., 1977, pp. 163-192.
- CITRON, S., *Le mythe national*, Paris, 1989, rééd. Éditions de l'Atelier, 2008
- CORBIN, A., « Cris et chuchotements », in *Histoire de la vie privée*, vol. IV (*De la Révolution à la Grande Guerre*), éd. M. Perrot, Paris, Seuil, 1987, rééd. « Points ».
- CORBIN, A., *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983, rééd. Flammarion, « Champs ».
- CRARY, J., *Techniques of the Observer* (1990), trad. *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. F. Maurin, éd. revue Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.
- DIGEON, C., *La crise allemande de la pensée française*, Paris, P. U. F., 1959.
- GULLICKSON, G. L., « La pétroleuse : Representing Revolution », in *Feminist Studies*, vol. XVII, n° 2, été 1991, pp. 240-265.
- HAZAN, É., *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus* (2002), Paris, Seuil, rééd. 2013.
- KALIFA, D., *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005.
- LEDGER, S. et MCCRACKEN, S., *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge U. P., 1995.
- LIEDEKERKE, A. de, *La belle époque de l'opium*, Paris, La Différence, 1984.
- MASSIN, R., *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, Gallimard, 1978.
- PERROT, M., « Dans la France de la Belle Époque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », in A. Farge, B. Vincent et F. Raison (éds.), *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, Cahiers Jussieu, n° 5, Paris, U. G. E., 1979, pp. 387-407.

- SCHAPIRA, M.-C., « La femme porte-drapeau dans l'iconographie de la Commune », in *La caricature, entre république et censure*, Lyon, P. U. L., 1991, pp. 423-434.
- VIGARELLO, G., *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.
- YVOREL, J.-J., *Les poisons de l'esprit. Drogues et drogués au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

## 2. 5. 4. Histoire de l'art et théorie de l'art

### 2. 5. 4. 1. Théorie de l'art : travaux cités

- « Art et folie », n° 6 de la revue *Littérature, médecine, société*, éd. Y. David-Peyre et J. Pigeaud, 1984.
- BARTHES, R., « Le message photographique », in *Communications*, n° 1, 1961, pp. 127-138.
- BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IX (1979).
- BEUYS, J., CUCCHI, E., KIEFER, A. et KOUNELLIS, J., *Ein Gespräch*, éd. J. Burckhardt, trad. O. Mannoni : *Bâtissons une cathédrale*, Paris, L'Arche, 1988.
- BRETON, A., « L'art des fous, la clé des champs », in *Les cahiers de la Pléiade*, n° 6, Paris, automne 1948-hiver 1949, repris dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1965 puis dans *La clé des champs*, éd. É.-A. Hubert et alii : A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1999, pp. 884-888.
- COLL. (Compagnie de l'art brut), *L'art brut préféré aux arts culturels*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, oct. 1949, préface de Jean Dubuffet.

- DELEUZE, G., *Cinéma, 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.  
 -*Cinéma, 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DUBUFFET, J., « Honneur aux valeurs sauvages » (1951), in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, t. I, 1967.  
 -*Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968, rééd. augmentée Minuit, 1986.  
 -*L'homme du commun à l'ouvrage*, préface de J. Berne, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1991.  
 -*Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, t. III, 1995.
- GODIN, P., *Asphyxiante santé. Réévaluations esthétiques de la maladie*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- JOUANNAIS, J.-Y., *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts, 2003.
- PICASSO, P., *Propos sur l'art*, éd. M.-L. Bernadac et A. Michael, Paris, Gallimard, 1998.
- POPPER, F., *Art, Action and Participation*, New York, New York U. P., 1975
- SCHARBACH, H., « Expression plastique et fantasmes », in *Littérature, médecine, société*, revue de l'université de Nantes, n° 5 (« Fantasmes, folie »), Nantes, 1983, pp. 239-251.
- SIVRY S. de, BECCARIA, L. et MEYER, P., *L'art et la folie*, préface de R. Misrahi, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.
- STAROBINSKI, J., « Préface », in H. Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. M. Weber, Paris, Gallimard, 1984., pp. VII-XVI.
- THÉVOZ, M., « Il n'y a pas d'art psychopathologique », in R. Jaccard, *La folie*, Paris, P. U. F., 1979, pp. 119-122, repris dans M. Thévoz, *Art, folie, graffiti, L. S. D., etc.*, Lausanne, Éditions de l'Aire, s. d. [1985], pp. 19-30.  
 -« Freud et l'art », in R. Jaccard, *Freud*, Paris, P. U. F., 1983, pp. 113-120, repris dans M. Thévoz, *Art, folie, graffiti, L. S. D., etc., op. cit.*, pp. 9-18.
- THILMANY, R., *Critériologie de l'art naïf*, Paris, Max Fourny, 1984.
- VOGT, W., « Die Schizophrenie der Kunst. Eine Rede », in W. Kudsus (éd.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Munich et Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag et M. Niemeyer, 1977, pp. 164-175.

## 2. 5. 4. 2. Histoire de l'art : travaux cités

### 2. 5. 4. 2. 1. Études portant spécifiquement sur l'art du XIX<sup>e</sup> siècle

- ABOUDRAR, B.-N., *Voir les fous, La représentation des malades mentaux aux origines de la psychiatrie moderne*, préface de H. Damisch, Paris, P. U. F., 1999.
- ASTRUC, R., « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », in R. Wintermeyer et M. Kauffmann (éds.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, pp. 129-136.
- BONAFOUX, *Van Gogh. Le soleil en face*, Paris, Gallimard, 1987, rééd. 2009.
- BONNAT, J.-L., « Qu'est-ce qu'une œuvre : création et "acte fou" chez Vincent Van Gogh », in *Romantisme*, vol. XX, n° 67 (« Avatars de l'artiste »), 1990, pp. 17-29.
- BORDINI, S., « Sans frontières. La peinture des Panoramas entre vision et participation », in P. Tortonese et D. Pesenti-Compagnoni (éds.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- BURATTI-HASAN, S. et VITACCA, S., *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse, la danse dans l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Musée Fesch-Ville d'Ajaccio et Silvana Editoriale, 2016.
- CABANNE, P., *Monsieur Degas*, Paris, J.-C. Lattès, 1989.
- CABOT-PERRY, L., « Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909 », in *The American Magazine of Art*, vol. XVIII, n° 3, mars 1927.
- CHEMINAUD, J., *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Université de Paris-IV, 2012.
- « Une figure physiologique de la singularité : l'artiste dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in R. Wintermeyer et M. Kauffmann (éds.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, pp. 169-180.
- CLARK, T. J., *The Painting of Modern Life*, Princeton (New Jersey), Princeton U. P., 1984.
- EIDENBENZ, C., « Gestuelle du déséquilibre. L'hystérie et ses corps "à rebours" autour de 1900 », communication au colloque « Redéfinir le symbolisme européen », Paris, Musée d'Orsay, 14 avril 2012, inédit.
- FOUCAULT, M., *La peinture de Manet* (éd. M. Saison), conférence de 1971, suivi de « Michel



- Foucault, un regard » (colloque de 2001), Paris, Seuil, 2004.
- GORDON, R. B., « Le café-conc' et l'hystérie », in *Romantisme*, vol. XIX, n. 64, 1989, pp. 53-67.
- « Les pathologies de la vue et du mouvement dans les films de Méliès », in *Georges Méliès. L'illusionniste fin de siècle ?*, colloque de Cerisy, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, pp. 263-283.
- De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2001), trad. par l'auteure, Rennes, P. U. R., 2013.
- « Le darwinisme et la psychologie du goût esthétique », in J.-L. Cabanès *et alii*, *Psychologies fin de siècle*, numéro des *Cahiers du RITM*, Nanterre, 2007, pp. 283-299.
- HAMON, P., « Images à lire et images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle. 1850-1880 », in S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- JOYEUX-PRUNEL, B., « "Les bons vents viennent de l'étranger" : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. LII-2, 2005, pp. 113-147.
- LEBENSZTEJN, J.-C., *Chahut*, Paris, Hazan, 1989.
- MANNONI, L., *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.
- MORAN, C., « Posing for Whom ? Gustave Courbet's Self-Portraits and the Idea of an Audience », communication au colloque de la Society of Dix-Neuviémistes (SDN), Limerick (Irlande), 30 mars 2012, non publié.
- « Theatricality, Irony and Artifice in Gustave Courbet's Self-Portraits », in *Journal of Romance Studies*, vol. XIII, n° 2, Londres, septembre 2013, pp. 41-62.
- MOREL, P., et QUÉTEL, C., « Réflexions sur les représentations iconographiques de l'aliéné au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Littérature, médecine, société*, n° 6 (« Art et folie »), 1984, pp. 155-171.
- PRIEUR, J., « E. G. Robertson le fantasmagore », conférence donnée à Cambridge le 19 janvier 2015 dans le cadre du séminaire d'études dix-neuviémistes du Pr Nick White, non publiée.
- QUÉVRAIN, A.-M. et CHARCONNET-MÉLIÈS, M.-G., « Méliès et Freud : un avenir pour les marchands d'illusions », in *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.
- SILVERMAN, D. L., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France : Politics, Psychology, and Style* (University of California Press, 1989), trad. D. Collins, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994.
- STRICKER, R., *Robert Schumann : le musicien et la folie*, Paris, Gallimard, 1984, rééd. 1995.
- TAUNAY, C., « Les Incohérents », in G. Gengembre, Y. Leclercq et F. Naugrette, *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, P. U. de Rouen et du Havre, 2012, pp. 213-224.
- THÉVOZ, M., *L'académisme et ses fantasmes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, Minuit, 1980.

VITACCA, S., « La métamorphose de la Bacchante dans l'art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : du mythe antique à la "ménade parisienne" », actes de la sixième séance de L'Atelier du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, S. E. R. D., publication en ligne sur le site de la S.E.R.D. : <https://serd.hypotheses.org/latelier-du-xixe-siecle>), non paginé.

2. 5. 4. 2. 2. *Études portant sur l'art d'autres siècles, et études transversales couvrant plusieurs siècles*

- L'Arc*, n° 25, « Expressionnisme », 1964, rééd. en fac-similé, Paris, Duponchelle, 1990.
- BECKETT, S., *Proust, & Three Dialogues [with Georges Duthuit]*, Londres, Calder & Boyars, 1965.
- Le monde et le pantalon*, suivi de : *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, plusieurs rééditions.
- BRENOT, P., *Le génie et la folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Plon, 1997, rééd. augmentée Paris, Odile Jacob, 2007.
- CHEVRIER, J.-F., *L'hallucination artistique de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012.
- CLAIR, J. (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition de Paris et Berlin, Paris, Réunion des musées nationaux et Gallimard, 2005.
- CLOUZOT, H. et FOLLOT, C., *Histoire du papier peint en France du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Charles Moreau, 1935.
- COLL., *Sous influences. Artistes et psychotropes*, catalogue d'exposition, Paris, La Maison rouge, 2013.
- COQUET, M., « Picasso ou l'enfance en boucle », in *Gradhiva*, n° 9 (« Arts de l'enfance, enfance de l'art », éd. D. Fabre), 2009, pp. 82-101.
- DAGEN, P., *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français* (1998), Paris, Flammarion, rééd. 2010.
- DAMISCH, H., « L'alphabet des masques », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21, printemps 1980, pp. 123-131.

- DESSONS, G., *Rembrandt. L'odeur de la peinture*, Paris, Laurence Teper, 2006.
- DIBBETS, J., et MICHAUD, F. (éds.), *La boîte de Pandore. Une autre photographie*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2016.
- FRIEDMAN, K., SMITH, O. et SAWCHYN, L., *The FluxusPerformanceWorkbook*, supplément à *Performance Research*, vol. VII, n° 3 (« On Fluxus »), sept. 2002.
- GOMBRICH, E., « Un art pour l'éternité : Égypte, Mésopotamie, Crète », in *Histoire de l'art*, trad. J. Combe et C. Lauriol, nouvelle édition Paris, Flammarion, 1990, pp. 31-45.
- HUGONOT, M.-C., *La peinture naïve en France, un art vivant*, Paris, Sous le Vent, 1981.
- HULAK, F., « Fulmen Cotton : d'un cas d'école à l'archéologie du sinthome », in *La mesure des irréguliers*, Nice, Z'Éditions, 1990, pp. 53-69.
- JAMMES, A., « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar », in *Gazette des Beaux-Arts*, n° de décembre 1979, pp. 215-220.
- LE BRUN, A., *Sade. Attaquer le soleil*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2014.
- LEBEL, J.-J., *Soulèvements. Jean-Jacques Lebel*, entretiens avec Jean de Loisy, Lyon et Paris, Fage et La Maison Rouge, 2009.
- LIECHTENSTEIN, J. et GROULIER, J.-F., « "L'art dégénéré" ou la logique des exclusions », in *Traverses*, 1992, n° 3.
- LISTA, G. (éd.), *Marinetti et le futurisme. Études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.
- LOVATT, A., « In Pursuit of the Neutral : Agnes Martin's Shimmering Line », in T. Bell et F. Morris (éds.), *Agnes Martin*, catalogue d'exposition, Londres, Tate, 2015, pp. 98-106.
- MALRAUX, A., *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.
- PALMIER, J.-M. (éd.), *L'art dégénéré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*, Paris, Jacques Bertoin, 1992, pp. 99-113.
- PERNOUD, E., *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.
- « De l'art enfantin à l'art puéril. L'enfance de l'art : mythe et démystification », séminaire Arts et société organisé par L. Bertrand Dorléac au Centre d'histoire de Sciences Po, séance du 15 avril 2005, disponible sur le site du séminaire (<http://www.artsetsocietes.org/f/f-pernoud.html>), non paginé.
- PRINZHORN, H., *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile* (1922, 1923 et 1968 pour l'édition définitive), éd. et trad. M. Weber (en collaboration avec A. Brousse pour la traduction), préface de J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1984.
- RESTANY, P., *Nouveau Réalisme, 1960-1990*, Paris, La Différence, 1990 et 2007.
- ROSENBERG, H., *La tradition du nouveau*, trad. A. Marchand, Paris, Minuit, 1962.
- THÉVOZ, M., *Le langage de la rupture*, Paris, P. U. F., 1978.
- Écrits bruts*, Paris, P. U. F., 1979.
- « Dubuffet collectionneur d'art brut », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers*, Nice,

Z'éditions, 1990, pp. 17-22.

THIBAUT-POMERANTZ, C., *Papiers peints*, Paris, Flammarion, 2009.

VERMEERSCH, P., « L'art brut c'est l'art brut. De tautologie en topologie », in F. Hulak (éd.), *La mesure des irréguliers*, Nice, Z'éditions, 1990, pp. 175-180.

VILLEGLÉ, J., *La traversée. Urbi & Orbi*, Paris, Luna-Park Transédition.

-« Des réalités collectives », in *grâmmes. Revue du groupe Ultra-Lettriste*, n° 2, Paris, 1958, repris in *1960. Les nouveaux réalistes*, catalogue d'exposition, Paris, M. A. M. de la ville de Paris, 1986, pp. 259-60, puis dans *La traversée. Urbi & orbi, op. cit.*, pp. 47-54.

## 2. 6. Usuels cités

ARON, P., SAINT-JACQUES, D. et VIALA, A., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P. U. F., 2002, rééd. augmentée 2010.

BAILLY, A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1965 (28<sup>e</sup> édition).

BERTHIER, P. et JARRETY, M. (éds.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, P. U. F., 2006.

BLOCH, O. et WARTBURG, W. von, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Paris, P. U. F., 1932. Rééd. Nancy, édition du laboratoire A. T. I. L. F., disponible en ligne sur le site du laboratoire (<https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/>), plusieurs volumes.

CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.

COLL. *Trésor de la langue française*, version électronique, dictionnaire disponible en ligne (<http://atilf.atilf.fr/>), non paginé.

COLL., *Encyclopédie médicale Quillet. Nouvelle encyclopédie pratique de médecine et d'hygiène*, éditions Quillet, Paris, 1971

COLL., *Grand Larousse de la langue française* en sept volumes, Paris, Larousse, éd. de 1989.

ELLENBERGER, H. (éd.), *Précis pratique de psychiatrie*, Paris, EDISEM, Maloigne, 1981.

- Encyclopaedia universalis*, Paris, édition électronique.
- EY, H., *Manuel de psychiatrie*, Paris, Masson, 1960, 6<sup>e</sup> éd. Elsevier-Masson, 2010.
- GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, rééd. revue Hachette, 2000.
- GODEFROY, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1888.
- GREIMAS, A.-J. (éd.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Paris, Hachette, 1993.
- LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P. U. F., 4<sup>e</sup> éd., 1973.
- LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la langue française* (Paris, Hachette, 1863-1877), version électronique, non paginée.
- MORIER, H., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, P. U. F., 1961, 5<sup>e</sup> éd., 1989.
- MORIZOT, J. et POUIVET, R. (éds.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Oxford English Dictionary*, éd. en ligne, [www.oed.com](http://www.oed.com).
- POSTEL, J. et QUÉTEL, C. (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, 1983, rééd. Dunod, 1993 et 2002.
- REY, A. (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris et Montréal, 1992.
- REY, A. (éd.), *Grand Robert de la langue française*, Paris et Montréal, 2001.
- THUILLIER, J. (éd.), *La folie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 1996.

# Table des matières

Remerciements.....	9
Abréviations.....	13
Introduction.....	15
I. Illisibilité et lisibilité : le problème de la folie en poésie.....	16
I. A. Illisibilité et folie.....	16
I. B. Histoire, folie et discours .....	18
I. C. Une « poétique » de la folie .....	22
II. Questions de méthode : littérature, folie et histoire des discours.....	26
II. A. Folie et littérature au XIX <sup>e</sup> siècle .....	26
II. B. Lire la folie en littérature .....	30
II. B. 1. La folie, construction historique, et la littérature.....	30
II. B. 2. Méthodes : penser les rapports entre folie et littérature.....	31
II. B. 2. a. Folie et littérature : diversité des approches .....	31
II. B. 2. b. Étudier la folie dans la poésie du dernier tiers du XIX <sup>e</sup> siècle .....	38
III. Corpus : Laforgue et Rimbaud au miroir de la folie.....	41
III. A. Rimbaud au-delà de la frénésie .....	43
III. A. 1. « Mythe de Rimbaud » et mythes de la folie .....	43
III. A. 2. La folie, machine de guerre contre le Parnasse.....	45
III. A. 3. De l'irrationnel : le réel et le rationnel .....	47
III. A. 4. Folie raisonnée : un « nouveau paradigme ».....	50
III. B. Laforgue : folie cosmique, folie du sujet, folie du langage.....	51
III. B. 1. « Et la terre roule en démence » : un cosmos insensé .....	51
III. B. 2. « Prophète n'est plus un métier » : de la folie enthousiaste à la folie pierrotique...	54
III. C. Études sur Rimbaud, Laforgue et la folie.....	56
IV. Structure.....	62

Chapitre 1. Clinique et critique : la folie comme prisme de lecture du texte poétique dans le second XIX<sup>e</sup> siècle ..... 65

Le poète fou : avatars d'un lieu commun..... 66

I. Situation historique : l'avant-garde comme aliénation, du romantisme au décadentisme ..... 77

I. A. Littérature et folie dans la réception du romantisme ..... 79

I. B. Littérature et folie à l'ère de la médecine organiciste..... 82

I. B. 1. « Il n'y a pas à critiquer » : la réduction de la poésie à la maladie ..... 85

I. B. 2. « Une grave épidémie... » : la poésie comme contagion et danger social ..... 90

II. La pathologisation de l'illisible..... 97

II. A. La déviance médicalisée : du corps au corps du texte..... 97

II. B. L'imputation : du corps du texte au corps du poète ..... 99

II. C. La poésie moderne comme usage pathologique de la langue..... 104

II. C. 1. Un désassemblage formel : altération du mètre, illisible et effondrement ..... 106

II. C. 1. a. L'attaque de la forme et sa violence : une poésie « détraquée » ..... 108

II. C. 1. b. Versification « dérégulée », écriture insensée ..... 114

II. C. 2. Une altération du régime de la mimésis : la mise à mal de la représentation..... 119

II. C. 2. a. « De la poésie de bocal » ..... 120

II. C. 2. b. Défigurer le tableau : l'image en défaut et l'image en excès ..... 125

II. C. 2. c. L'image annulée ..... 133

II. C. 2. d. Le disparate et le non-figuratif ..... 138

II. C. 3. Vers une « poésie qui ne dise rien » : la mise à mal de la discursivité..... 146

II. C. 3. a. Recul du rhétorique et mésaventures du discours..... 147

II. C. 3. b. Laforgue : le discours grevé par le « rien » ..... 150

II. C. 3. c. Une poétique du non-discours ..... 158

Folie, rire et disparition..... 171

Chapitre 2. La poésie aux prises avec le discours psychiatrique : réception, ironie, subversion .... 177

Interpellations et contre-interpellations, lectures et contre-lectures ..... 178

I. La déconstruction ironique ..... 188

II. De l'ironisation à la revendication ..... 192

II. A. Revendiquer la folie comme valeur artistique et existentielle ..... 195

II. A. 1. Valorisations de la folie dans le métadiscours sur la littérature ..... 196

II. A. 2. Transformations de la folie littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle : du grotesque au clinique.... 200

II. A. 3. Laforgue : la maladie revendiquée, ou « qui de nous n'est pas un peu névrosiaque ? » ..... 208

II. A. 3. a. Le poème et les nerfs .....	208
II. A. 3. b. Laforgue critique littéraire : écriture, hystérie, souffrance.....	216
II. B. Revendiquer la double place du fou et du médecin.....	230
II. B. 1. « Divagations » : Mallarmé et Laforgue.....	233
II. B. 2. « Délires » : Rimbaud et Verlaine .....	241
III. Le discours médical comme machine à produire le texte : le paradigme médico-narratif du récit de crise .....	250
III. A. Laforgue et la « dernière crise » des « Préludes autobiographiques ».....	254
III. B. Une saison en enfer : perversion du récit de crise et démantèlement du récit .....	258
III. B. 1. Cycles des fièvres et cycles de la manie .....	259
III. B. 2. Mésaventures du récit.....	262
III. B. 3. Les brouillons de « Délires, II » : « alchimie » et entropie .....	279
« Œuvre » et « chanson » : de l'œuvre à l'absence d'œuvre .....	291
Chapitre 3. De la folie comme disqualification à la folie comme événement .....	299
I. Le problème de l'illisible.....	300
II. La folie : de la biffure à la lecture .....	308
Chapitre 4. Folie et sujet : aliénations, hallucinations et méthode.....	323
I. Les fissures du moi : folie, dédoublements, dissolution.....	323
I. A. Laforgue : poésie et déconstruction nominaliste du « moi » .....	330
I. B. Rimbaud « aliéné » .....	341
I. B. 1. « Ma vraie personne (...) est en délire » : vacillements de l'identité .....	341
I. B. 2. L'aliénation comme surgissement de l'autre : une esthétique « somnambule ».....	348
II. D'une folie expérimentale : <i>système, élans et désastres</i> .....	358
II. A. Folie et méthode : techniques de création et folie artificielle.....	363
II. A. 1. La question des stupéfiants : lyrisme sous influence .....	370
II. A. 1. a. Remarques de méthode.....	371
II. A. 1. b. La drogue et le poème – l'inoculation de la folie.....	375
II. A. 2. Les images : visions, rêves, hallucinations et illuminations.....	392
II. A. 2. a. Laboratoires de la production poétique .....	393
II. A. 2. b. Visions et rêves : hallucinations, « illuminations ».....	403
II. A. 2. c. Rimbaud halluciné : le poète artificier et montreur d'ombres.....	414
II. B. Folie et théâtralité : « faire » le fou .....	424
II. B. 1. « Sourires hystériques » : le masque et le rictus.....	424



II. B. 2. La gesticulation, entre chorée hystérique et effervescence maniaque.....	432
II. B. 3. La possession : enthousiasme pythique ou pitrerie ?.....	439
II. C. Folie et risque .....	450
II. C. 1. Imbécilités .....	452
II. C. 2. Effarement et effondrement.....	456
II. C. 3. Qu'est-ce qu'être « maître en fantasmagories » ? .....	458
II. C. 4. La nuit et le tourbillon .....	462
Le moi et le sujet.....	466
Chapitre 5. Folie, écrit et écriture : du sens et du non-sens .....	475
La poésie, aventure du sujet aux marges de l'identité et de la langue .....	476
I. Folie, langue, mots.....	481
I. A. Les amarres de la langue : « Le bateau ivre ».....	482
I. B. D'une hallucination « des mots ».....	495
II. Écrire le délire .....	502
II. A. Discours maniaque et discontinuité.....	503
II. A. 1. Laforgue : une écriture de la dérive maniaque .....	504
II. A. 1. a. « À huit heures et demie (...) commença le délire » .....	505
II. A. 1. b. <i>Pierrot fumiste</i> de Laforgue : Pierrot maniaque .....	511
II. A. 2. Rimbaud et les bifurcations du discours.....	519
II. B. Écriture hystérique et monologue.....	526
II. B. 1. De la manie à l'hystérie : Laforgue et la « logique insensée » du poème monologué .....	527
II. B. 2. Rimbaud et le monologue hystérique .....	535
II. B. 2. a. Le genre « Délire » et la poésie comme numéro .....	536
II. B. 2. b. Délirer, monologuer : la forme-monologue et l'hystérie.....	539
II. B. 2. c. Folie et bavardage .....	544
III. La folie, parole sans intériorité .....	547
III. A. Dans Paris : collage et folie de la parole .....	548
III. B. « Mais les cris publics reprennent... » : Laforgue et le poème-« folle affiche ».....	552
III. C. Le blanc du poème .....	565
IV. La lune et la folie : l'éclipse du sens.....	570
IV. A. Soleil, lune et écriture de l'insensé .....	570
IV. B. La lune et la remontée de l'écriture vers le non-sens.....	583
IV. C. Non-sens et psychose chez Laforgue .....	594
IV. C. 1. Du non-sens à l'insensé.....	595

IV. C. 2. « Dire n’importe quoi » (Lacan), écrire le « non-sens » (Laforgue) de la langue	599
Folie, rire, ironie .....	607
Chapitre 6. Une poétique politique de la folie .....	611
La poésie comme geste politique et la place de la folie.....	611
Politique de la poésie .....	611
I. Aliénation mentale et aliénation sociale. « ... Félines Ophélie / Orphelines en folie » .....	617
I. A. La folie rôde, la rage traîne dehors : de la folie de l’individu à la folie de la société.....	618
I. B. Femmes et folie.....	625
I. B. 1. Femmes rendues folles (I) : les noyées .....	626
I. B. 2. Femmes rendues folles (II) : les hystériques.....	632
I. B. 2. a. Hystérie et « féminité » au XIX <sup>e</sup> siècle.....	632
I. B. 2. b. Hystérie et poésie : bribes d’hystéries adolescentes .....	640
I. B. 3. Les devenirs féminins du sujet lyrique et la place de la folie .....	647
I. B. 3. a. Le premier des « Délires » et la question hystérique .....	648
I. B. 3. b. Rimbaud, d’un(e) autre à l’autre .....	654
I. B. 3. c. Laforgue et le féminin : « soyons lui, elle et l’autre » .....	658
II. Folie et primitivisme : asphyxiante culture .....	678
La poésie comme activité anti-économique et anti-culturelle .....	678
II. A. Art vernaculaire et images pauvres : les « sujets naïfs de la tapisserie » .....	682
II. B. Art naïf ou art brut ? De l’infra-culturel à l’anti-culturel .....	691
II. B. 1. « Oublier mon cerveau » : la poésie comme table rase .....	693
II. B. 2. La fonction de l’idiot, personnage poétique (I). Esthétique et éthique de l’idiotie	709
II. B. 2. a. Faire l’idiot .....	710
II. B. 2. b. L’idiotie et la neutralisation de l’image.....	715
II. B. 2. c. Le poète idiot et l’appréhension de l’événement : des « yeux sans paupières »	724
III. De l’idiotie à la fureur : figures d’une politique de la folie .....	730
III. A. La fonction de l’idiot, personnage poétique (II). Politique de l’idiot : une machine de guerre .....	731
III. B. Folie et destruction : les figures de la fureur.....	740
III. B. 1. Mélancolie et annihilation : du cosmos au chaos.....	742
III. B. 1. a. Le poème et le chaos : « tourbillons de feu furieux » .....	743
III. B. 1. b. <i>Quelque chose noir</i> : Laforgue et la mélancolie cruelle.....	748
III. B. 2. Fureurs « raisonnées » : le massacre comme quête.....	754
III. B. 3. Le furieux et la férocité : « j’attends de devenir un très méchant fou ».....	758

IV. Folie, poésie et révolution.....	765
IV. A. Maladie mentale et insurrection politique .....	771
IV. A. 1. La folie comme désordre et les figures de la marge : fous, « enfants gêneurs » et « forçats intraitables ».....	773
IV. A. 2. L'insurrection politique comme maladie mentale ? .....	782
IV. B. Rimbaud antipsychiatre : poésie, surrection et insurrection .....	788
IV. C. La folie, l'insurrection et les corps.....	796
IV. C. 1. Laforgue : folie et désorganisation.....	799
IV. C. 2. Rimbaud : cruauté et révolution.....	804
IV. C. 2. a. Le chahut des corps bouleversés : « Mes petites amoureuses ».....	804
IV. C. 2. b. Le Music-Hall de l'anarchie : « Parade » .....	813
 Conclusion .....	 817
 Bibliographie.....	 841







## Rimbaud, Laforgue. Une poétique de la folie

Cette thèse examine l'œuvre poétique de Rimbaud et de Laforgue du point de vue de la catégorie de « folie ». La notion de folie a très souvent été mobilisée dans la première réception de tout un pan de la poésie écrite dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, pour étiqueter des textes considérés comme illisibles. À tel point qu'avec ses corollaires d'époques (manie, névrose, dégénérescence, hystérie), elle est devenue un véritable paradigme de lecture du texte poétique. La folie est envisagée ici non pas seulement dans sa définition médicale, mais aussi comme objet hybride, construit par une multiplicité de discours et de pratiques. On commence par une archéologie de ce discours médicalisant qui pathologise la poésie, pour montrer ensuite que la « folie » constitue bien une catégorie valide pour l'appréhension de la poésie rimbaldienne et laforguienne, mais qu'elle nécessite pour cela une théorisation nouvelle, indépendante de toute considération biographique ou psychologique. Part essentielle de l'écriture, la folie chez Laforgue, Rimbaud et leurs contemporains n'est plus la folie romantique – qui s'articulait aux catégories du grotesque ou du magisme inspiré. La folie poétique se fait méthode, « raisonné dérèglement » selon la formule paradoxale de Rimbaud, et traverse, en tant qu'expérience-limite, tout le trajet lyrique. En même temps, elle devient immanente aux corps, et au corps du texte. La folie romantique s'est immanentisée et textualisée. Poétique de la folie désigne ici un fait littéral, la manière dont le texte se trouve altéré par la folie, et réciproquement la manière dont en tant que poème ce même texte reconfigure la langue et la lecture, devenant par là un autre nom de la « folie » comme intempestivité, invention de catégories nouvelles, illisible devenant lisible. La folie ne désigne plus alors une pathologie, mais la force d'évènement de l'écriture même. Chez Laforgue et Rimbaud, cette dimension de bouleversement se déploie particulièrement dans trois champs : comme expérience radicale, la folie opère une altération et une *aliénation* du sujet ; comme effet rhétorique, elle entraîne un trouble généralisé de la syntaxe et du sens ; en tant que contre-discours et résistance à l'ordre établi (hystérie, idiotie, fureur) enfin, elle possède en elle-même une dimension politique, par laquelle elle s'articule à l'histoire comme événementialité.

Mots-clés : Arthur Rimbaud ; Jules Laforgue ; Folie ; Poétique ; Aliénisme ; Histoire de la médecine ; Genres littéraires ; Théorie de la lecture ; Études de genre ; Hystérie ; Idiotie.

## Rimbaud, Laforgue: A Poetics of Madness

This dissertation looks at the poetic works of Rimbaud and Laforgue from the point of view of “madness”. The category served as a label that was often applied by contemporary readers, including medics, to a corpus of poetry they considered to be illegible. Madness and its then quasi synonyms – mania, neurosis, degeneracy or hysteria – thus became no less than a general paradigm for reading poetry. We conceive of madness here not as a mere medical concept, but as a hybrid object, one that is constructed through multiple discourses and practices. The thesis first takes an archaeological look at this medicalisation of the reception of poetry. It then moves on to show that the category of “madness” can indeed be valid when it comes to understanding the lyric of Rimbaud and Laforgue, but needs new theorisation as a concept. Madness should no longer be considered as a biographical or even psychological category, but as pertaining to the text itself. A crucial part of the act of writing both for Rimbaud and for Laforgue, madness at the Fin de siècle had moved away from its definition in French romanticism, which saw it primarily as akin to the category of the grotesque or that of transcendent inspiration. Madness became a paradoxical method for poetry, according to the rimbaldian phrase “raisonné dérèglement” (“reasoned derangement”). As a limit-experience, madness proves to be at the core of a new poetic practice, while becoming immanent to the bodies as well as to the body of the text. Talking about a “poetics of madness,” we therefore conceive of madness as being primarily textual or literal. The poetic text is altered and displaced by madness, and conversely the text itself qua poem transforms the language it is written in and the categories of reading that are applied to it. In that sense, the text is necessarily mad in its essential untimeliness, since it invents the categories in which it can become legible. Madness thus no longer refers to a form of pathology, but rather designates poetic writing itself as a force and an event. Such a disruptive force is studied more particularly in three domains. As a radical experience, madness alters and literally alienates the subject. As a rhetorical effect, it brings about a major trouble within syntax and meaning. As a counter-discourse, finally, and a resistance to social order (in the cases of hysteria, idiocy, or fury), madness has an immediate political dimension to it, which connects it to history qua eventuality.

Keywords: Arthur Rimbaud; Jules Laforgue; Madness; Poetics; Psychiatry; History of Medicine; Literary Theory; Theory of Reading; Gender Studies; Hysteria; Idiocy.

Université Paris III – École doctorale 120  
Maison de la Recherche de l'Université Paris III  
4, rue des Irlandais  
75005 Paris