

## LES «POINTS D'IRONIE» DANS *UNE SAISON EN ENFER*

Le cas est connu : pour Isabelle Rimbaud et Paternine Berrichon *Une saison en enfer* témoignait d'une conversion. Plus encore, c'est à *Une saison en enfer* que Claudel, d'après son propre témoignage, doit son retour à la foi ; Jacques Rivière, plus prudent, la tient pour une «merveilleuse introduction au christianisme» – efficacité d'un texte littéraire si souvent recherchée par les auteurs et pourtant si rare. En revanche René Étiemble est péremptoire : «Pour nous, la question est résolue. La *Saison* n'est sûrement pas une ébauche de conversion, même «suspendue». Ce n'est pas non plus le «regret d'une conversion manquée»<sup>1</sup>. Que penser alors de cette «influence séminale» sur Claudel ? Serait-elle «à mettre au compte des pires aberrations, des plus grossiers contresens de l'histoire littéraire» comme se le demande Pierre Brunel<sup>2</sup> ? Sa réponse : «parce qu'il est antichrétien, il reste chrétien»<sup>3</sup>, séduit par sa formulation paradoxale, mais elle laisse quand même insatisfait.

À mon avis, le Rimbaud d'*Une saison en enfer* n'est ni chrétien ni antichrétien. Toutes ces formules antithétiques pèchent par leur dualisme – elles restent prisonnières des catégories abolies par Rimbaud.

Le dualisme idéologique de la critique se reflète dans sa terminologie, dans les concepts rhétoriques qu'elle utilise pour expliquer le phénomène. Je pense surtout au concept de *parodie*. Le terme est, avec quelques réserves, valable pour la période de 1871<sup>4</sup>, pour quelques *Illuminations*, telles que *Dévotion* ou *Démocratie* et pour les *Proses évangéliques*. Bref, le concept est pertinent pour une certaine étape de l'évolution de l'œuvre de Rimbaud, étape où il reste toujours fixé sur un

modèle poétique précis, qu'il n'imité plus comme au début de sa carrière, mais qu'il dévalorise, qu'il détruit même en le ridiculisant. Mais on comprend mal comment un Claudel ou un Rivière se méprendrait sur le sens d'une parodie authentique<sup>5</sup>. Personne ne confondrait *Dévotion* avec une vraie prière ou *Démocratie* (même sans guillemets) avec l'opinion personnelle de Rimbaud. L'«aberration» d'un Claudel, qui savait pourtant lire, doit trouver sa justification dans la structure du texte rimbaldien et pas seulement dans un parti pris de lecteur.

Pour expliquer en quoi Rimbaud dépasse la (simple et même double) parodie, il faut d'abord définir ses éléments constitutifs: le texte parodié (le modèle) est ridiculisé à travers une «imitation burlesque» (*Petit Robert*). Le but de l'acte communicatif est la dévalorisation du modèle (de son auteur, de son idéologie), la parodie vise le texte (son auteur, son idéologie). *Chant de guerre parisien* vise le *Chant de guerre circassien* de Coppée, *Accroupissements* vise le genre des *Élévations*. Or, les textes auxquels *Une saison en enfer* fait allusion ne sont pas visés eux-mêmes mais ils sont mentionnés, cités: «la dérision [est] remplacée par une ironique distanciation critique»<sup>6</sup>. Le début de *Mauvais Sang* ne parodie pas Michelet ou Chateaubriand mais utilise un écho de leurs textes pour documenter l'histoire et l'autocritique du sujet parlant.

À la base de ce changement d'attitude en face des pré-textes il y a un changement profond du statut du sujet qui parle. Pour pouvoir ridiculiser quelque chose, on a besoin d'une norme (esthétique, idéologique, etc.) stable et différente de celle qu'on critique (parodie = contre-chant). Ainsi Rimbaud, dans une première phase, parodie à partir d'un contre-modèle positif: la poésie parnassienne, «horriblement fadasse» et «subjective» est ridiculisée sous la perspective de la nouvelle poésie «objective»; l'Évangile est attaqué dans les *Proses évangéliques* sur la base d'un «contre-Évangile» (Brunel) inspiré par l'illuminisme social du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, à l'époque d'*Une saison en enfer* ce sujet sûr de lui-même, parce que sûr d'une vision du monde empruntée, n'existe plus. Cette base solide, *grosso modo* socialiste, s'est effritée aussi vite que l'ancienne, la chrétienne: «Noël sur la terre est frappé de

dérision en même temps que l'autre Noël»<sup>7</sup>. Je suis d'accord avec cette phrase de Pierre Brunel sauf pour la «dérision». Rimbaud cite et le Noël chrétien et le Noël laïque, il ne s'en moque plus, au contraire, il le mentionne avec la nostalgie du désillusionné qui regrette la perte de deux idéaux à la fois.

Depuis l'époque «parodique» du plus jeune Rimbaud, la situation est, à mon avis, complètement changée. La nouvelle perte d'une illusion (cette fois l'illusion progressiste liée au socialisme) n'est pas suivie d'une reduplication de la parodie qui se dirigerait contre l'idéologie chrétienne et socialiste. Ainsi, je ne crois pas que le concept de *double parodie* puisse résoudre le problème bien qu'il essaie de remédier au point faible du concept de *parodie*. Le fait que Rimbaud se contredise sans cesse, souvent au sein d'une même phrase, témoigne d'un développement qui dépasse le stade de la parodie : Rimbaud a perdu la naïveté de croire à une base idéologique solide et pour ainsi dire vraie et en même temps il a dépassé le stade de la simple négation ridiculisante, fût-ce la négation du christianisme ou du socialisme. Il est fasciné, c'est-à-dire attiré et rebuté en même temps par tous deux, toujours attiré par l'utopie (la charité, le bonheur) et toujours rebuté par l'usage idéologique de l'utopie et par ses réalisations. Rimbaud regrette sincèrement sans y croire la «croix consolatrice» et déteste en même temps sa fonction purement consolatrice. Il a dépassé l'adolescence, âge parodique par excellence, il est entré dans l'âge adulte de l'«ironie féroce».

Je résume : à la différence de la parodie, les pré-textes, dans un texte ironique, ne sont plus visés à des fins de dévalorisation mais cités. La citation permet une attitude polyvalente envers l'énoncé cité ; elle n'est pas seulement et exclusivement négative, mais distanciée et réflexive. Dans aucune des expressions, même pas dans «suis-je bête !», on ne peut être sûr d'entendre parler l'auteur Rimbaud. En revanche les textes d'*Une saison en enfer* nous renvoient l'écho de plusieurs états de conscience du locuteur. Ce sujet parlant a perdu son unicité et l'assurance idéologique qui lui permettrait de décider une fois pour toutes de la vérité.

Bref, dans *Une saison en enfer* Rimbaud parle sur le mode ironique. L'ironie est un concept utilisé çà et là par la critique, mais qui n'est pas mis systématiquement à profit pour saisir le changement qualificatif dans l'écriture d'*Une saison en enfer*.

Quelle ironie ? Sans vouloir ni pouvoir résumer ici toute l'histoire de la théorie de l'ironie je me limiterai à ceci : à la différence de la communication normale (y compris la parodie), qui prévoit deux termes communicatifs, un émetteur et un récepteur, l'ironie prévoit trois instances : le locuteur et deux destinataires (au moins virtuels), dont l'un perçoit l'ironie d'une proposition ironique et dont l'autre ne la perçoit pas. Le premier est un auditeur ou un lecteur complice, qui partage les croyances du locuteur, le second, la victime, ne partage pas les mêmes «vérités» ou tient, malgré tout, aux «vérités» sur lesquelles l'ironiste exerce sa verve. Dans le cas de l'auto-ironie, où l'auteur est son premier lecteur, cet auteur-lecteur, aussi bien que tout lecteur externe, peut être un destinataire à la fois complice et victime de sa propre ironie.

Cette forme moderne, auto-ironique de l'ironie (qui prend sa source dans le romantisme) se distingue de la conception classique de l'ironie. En dépit de ce que disent presque tous les précis de rhétorique, l'ironie ne sert pas toujours à dire le contraire de ce qu'on a dit<sup>8</sup>. «Mais je ne beurre pas ma chevelure» : cette proposition ironique n'est pas une antiphrase. Rimbaud ne dit pas A pour laisser entendre *non-A*, le responsable de A et celui de *non-A* étant identiques. Avec cette phrase le locuteur exprime quelque chose à propos de l'énoncé et non au moyen de celui-ci. L'expression n'est pas employée pour désigner les usages «capillaires» du locuteur. La phrase de Rimbaud est en quelque sorte un écho restrictif d'une phrase hypothétique mise dans la bouche de quelqu'un qui aurait couronné le portrait du Gaulois, esquissé dans les deux premières phrases de *Mauvais Sang*, par ce trait supplémentaire du sauvage tiré de Chateaubriand. Pour Sperber et Wilson<sup>9</sup>, «un discours ironique consiste toujours à faire dire, par quelqu'un d'autre que le locuteur, des choses évidemment absurdes, à faire donc entendre une voix qui n'est pas celle du locuteur et qui soutient l'insoutenable. [...] 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 n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde»<sup>10</sup>.

Cette conception moderne de l'ironie se distingue de l'ironie socratique : Socrate connaissait (ou croyait connaître) la vérité ; en interrogeant il feignait seulement l'ignorance. Les

auteurs modernes, et Rimbaud le premier, ne feignent plus l'ignorance ; en ironisant sur eux-mêmes ils savent qu'ils ne connaîtront jamais la vérité. Si Rimbaud fait dire à son locuteur «De profundis Domine» et aussitôt après «suis-je bête !», aucune des deux propositions n'est sincère, dans le sens où elle exprimerait l'opinion authentique de Rimbaud lui-même. Mais c'est quand même «du Rimbaud» dans toutes les deux. Rimbaud ne parodie pas le texte religieux, il le cite, et il le cite comme un écho de sa propre voix de croyant, puis, avec «suis-je bête !», il se cite comme son propre critique irréligieux. (Il est évident qu'il ne se croit pas vraiment «bête» ; depuis Socrate c'est une chose convenue que la conscience de sa propre ignorance est le comble de la sagesse.)

Dans *Une saison en enfer*, le procédé qui consiste à parler ironiquement, à parler vrai et faux en même temps, est mis en abyme à plusieurs niveaux. D'abord au niveau de l'œuvre entière : *Une saison en enfer* cite les descentes aux enfers païennes et chrétienne, le locuteur se distancie de ces modèles littéraires et en même temps il parcourt pour de bon un trajet expiatoire. Dans *Délires* / le locuteur ne parodie pas la parabole des vierges folles <sup>11</sup>, la cible de la critique n'est pas la signification exégétique de cette parabole, mais il l'utilise pour représenter des voix qui parlent de lui-même dans un contexte satanique. Dans *Alchimie du verbe* il fait, d'un côté, ses comptes avec sa poésie de 1872, en répudiant «la vieilleries poétique», et en même temps il est assez fier de pouvoir citer des poèmes qu'il a retravaillés pour l'occasion.

Ce texte, construit sur le mode ironique, témoigne de la désagrégation de l'unicité du sujet parlant. L'auteur se cache derrière un locuteur, qui lui, fait parler plusieurs énonciateurs ou plusieurs sujets de conscience <sup>12</sup>. Le sujet du texte a atteint un degré de complexité et de «décentrement» <sup>13</sup> qui dépasse le «Je est un autre» vers un *je sont des autres*.

Cette forme d'ironie fondée sur un seul sujet décentré, qui compose son texte de citations et d'échos, ne correspond pas à la «polyphonie» de Bakhtine, bien qu'elle la rappelle. Chez Bakhtine les voix appartiennent à des sujets intacts, identifiables et différents, qui entrent en dialogue. Le carnaval qui prête (momentanément) une voix à un monde à l'envers, au contre-chant (par-odie), correspond plutôt à l'étape de la parodie, et non au stade de l'ironie qui se distancie en même temps

du *pour* et du *contre*. Rimbaud comme locuteur ne se cache pas derrière des masques différents et leurs voix, si ce n'est derrière les «masques nus» de Pirandello derrière lesquels il n'y a plus de sujets identifiables.

Comment saisir l'ironie ? Grevisse (*Le Bon Usage*, paragraphe 1059) mentionne la proposition du grammairien Alcanter de Brahm (1868-1942) d'introduire un point d'ironie à la suite de Rousseau, qui regrettait déjà le manque d'un «signe écrit» marquant l'ironie <sup>14</sup>.

On voit facilement qu'un *point d'ironie* conviendrait bien à l'ironie socratique, où la victime a seulement la fonction de catalyseur didactique, tandis qu'elle irait contre le sens même de l'ironie moderne, selon laquelle l'ambiguïté est constitutive. Si l'ambiguïté était levée par le moyen d'un point d'ironie, cette ironie tomberait à plat. En parlant de points d'ironie je pense plutôt à des substituts ambigus.

Si l'on comprend *Une saison en enfer* comme un texte ironique dans le sens expliqué, tous les signes d'oralité, qui renvoient d'une façon ou d'une autre à une voix ou – plus difficiles à déceler – à l'écho d'une voix, seraient à considérer comme des signes d'ironie. La communication orale connaît toutes sortes de signes d'ironie qui marquent le fait qu'il ne s'agit pas de la voix propre du locuteur (intonation, clin d'œil, *tongue in cheek*, etc.), mais d'une voix rapportée. Cette conception orale ou plutôt *vocale* de l'ironie nous fait chercher les indices de l'ironie du côté des signes d'oralité dans le texte écrit. Une bonne partie de ces points d'ironie, signes d'oralité, prennent une forme typographique :

– Les guillemets : si les guillemets ouverts et jamais fermés d'*Une saison en enfer* ne sont pas une simple faute typographique, on pourrait y voir le signe traditionnel d'une voix autre que celle de l'auteur ou même du locuteur. Le fait que les guillemets ne sont pas fermés pourrait être l'indice qu'il ne s'agit pas d'une seule citation se référant à un seul sujet, mais d'une citation généralisée, de voix hétérogènes.

– Les points d'exclamation (surtout quand ils sont réitérés) sont des signes d'intonation qui renvoient traditionnellement à une voix. De plus le point d'exclamation est conventionna-

lisé comme signe graphique de la remarque *sic*, qu'on «met entre parenthèses à la suite d'une expression ou d'une phrase citée pour souligner qu'on cite textuellement, si étranges que paraissent les termes» (*Petit Robert*). Très souvent le point d'exclamation est lié à ou remplacé par un «ô» d'exclamation, d'admiration ou de regret, qui renvoie à un état dépassé: «Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur [...]» (*Délires II*). Rimbaud se cite lui-même, il fait écho de son état d'âme d'alors.

– Les tirets ou les alinéas marquent très souvent un changement de voix, par l'arrêt brutal de la ligne d'intonation. Ainsi, avec l'aide parfois de points de suspension, sont mises à distance deux voix opposées qui se contredisent dans le cours de deux phrases consécutives: «[...] Marie ! Sainte-Vierge ! ... – Horreur de ma bêtise.» (*Nuit de l'enfer*); «– Et dire que je tiens la vérité [...] je suis prêt pour la perfection... Orgueil.» (*ibid.*); «La charité est cette clef. – Cette inspiration prouve que j'ai rêvé !» ([Prologue]). Parfois une simple virgule suffit pour marquer la différence des échos dans une même voix: «*De profundis Domine*, suis-je bête !» (*Mauvais Sang*).

– Un des points d'ironie d'*Une saison en enfer* qui saute le plus aux yeux est l'effet d'écho: le lecteur est en face d'un signe iconique, qui par la réduplication mécanique d'un mot ou de toute une phrase, rend visible la distanciation de la voix d'origine par son écho, lequel détermine le mot ou la phrase comme appartenant à un temps passé et à un sujet autre. Très souvent l'effet d'écho est combiné avec un «Ô !» introductif et un point d'exclamation à la fin<sup>15</sup>. Je ne cite que deux exemples, particulièrement significatifs, l'un dans la lettre expédiée en mai 1873 à Delahaye: «C'est bête et innocent. Ô innocence ! innocence; innocence, innoc ..., fléau !» et l'autre dans *Mauvais Sang*: «Hélas ! l'Évangile a passé ! l'Évangile ! l'Évangile.»

Mais il y a aussi des cas d'ironie moins évidents, indépendants de toute typographie, non pas des points d'ironie, mais où l'écho d'une autre voix est quand même sensible: toute forme de changement ou d'interruption heurtée de l'argumentation ou de la narration, qui fait douter le lecteur de la cohé-

rence du locuteur. Le même effet est atteint par des phrases apodictiques qui sont en nette contradiction avec ce qu'on croit normalement : «La richesse a toujours été bien public.» (*Mauvais Sang*) : derrière cette constatation on entend d'autres maximes, telles que le droit sacré de la propriété dans la société bourgeoise ; «la nature n'est qu'un spectacle de bonté» (*Mauvais Sang*) : on voit la nature comme spectacle d'horreurs, comme théâtre de la lutte pour la vie, l'idée d'une nature qu'il faudrait domestiquer et apprivoiser ; dans «l'art est une sottise» (Brouillon d'*Alchimie du verbe*), on entend l'écho de la théorie romantique de l'art, prêtant à l'artiste la place suprême dans la hiérarchie sociale laïque et considérant les artistes comme les phares de l'humanité. Dans tous ces cas Rimbaud ne dit ni vrai ni faux, il n'exprime ni sa propre opinion ni le contraire, mais il fait résonner l'écho du sens commun, des théories scientifiques admises, l'écho des idéologies contradictoires, dont il se distancie pour faire réfléchir.

Je m'interromps tout en étant sûr que ma liste n'est pas complète et qu'on peut trouver encore d'autres *points d'ironie* plus cachés, bien que Rimbaud se soit donné beaucoup de peine pour consteller son texte d'une quantité exceptionnelle de ces signes typographiques que j'ai mentionnés. J'espère avoir contribué à faire apprécier l'ironie rimbaldienne et avoir indiqué la bonne piste. Je finirai sur l'écho d'une célèbre phrase finale de Rimbaud : Cherchez l'ironie !<sup>16</sup>

#### NOTES

1. Étiemble et Yassu Gaucière, *Rimbaud*, Gallimard (1936), 2<sup>e</sup> éd., 1950, p. 67.

2. *Une saison en enfer*, éd. critique par Pierre Brunel, José Corti, 1987, p. 18.

3. *Loc. cit.* On pourrait dire la même chose de la formule de René Char : «la diction précède d'un adieu la contradiction» («Arthur Rimbaud» [1956], *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 733 ; cité d'après Brunel).

4. Mais je le tiens déjà pour trop limité pour bien apprécier les poèmes insérés dans les lettres «du voyant», qui sont beaucoup plus qu'une parodie ; voir St. Murphy et H.H. Wetzel.

5. Pierre Brunel (Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, éd. Brunel, p. 18) se rend compte que le concept de parodie n'est plus tout à fait pertinent pour *Une saison en enfer*. «Pourtant, si *Une saison en enfer* n'était qu'une contre-Bible, l'émotion s'évaporerait vite.»

6. Linda Hutcheon, «Ironie et parodie : stratégie et structure», *Poétique*, 9, 1978, p. 467-477 ; ici p. 468. En parlant d'une parodie «sérieuse», «moderne», L. Hutcheon nivelle les différences entre parodie et ironie.

7. *Une saison en enfer*, éd. Brunel, p. 77.

8. *Petit Robert* : «Manière de se moquer (de qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. [...] Figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase.»

9. Dan Sperber et Deirdre Wilson, «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 9, 1978, p. 399-412. «Deux promeneurs sont pris sous une averse. L'un dit à l'autre : «Ce temps est splendide.» Et l'autre répond : «Oui, il me semble avoir senti quelques gouttes de pluie.» Les locuteurs se dissocient de leurs énoncés pour manque de vérité (en réalité il pleut) ou pour manque de pertinence (il n'y a pas seulement quelques gouttes, mais il pleut à verse). Par l'ironie les locuteurs veulent exprimer quelque chose à propos de leur énoncé et non au moyen de lui. L'expression n'est pas employée pour désigner un état météorologique, mais elle est seulement mentionnée, elle est en quelque sorte un écho d'une expression précédente, plus ou moins lointaine. «Ce temps est splendide» pourrait être l'écho à des prévisions météorologiques ou simplement à une attente proférée d'un temps splendide avant le départ, ou l'écho très lointain du fait que les promeneurs ont rêvé tout l'hiver de leurs promenades d'été.»

10. Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Minuit, 1984, p. 210-211.

11. Comme le pense Brunel (son éd., p. 57).

12. P. Brunel sent bien la difficulté : tandis que dans *Rimbaud. Projets et réalisations* (Genève, Slatkine, 1983, p.e. p. 180) il appelle le sujet d'*Une saison*

en enfer tout bonnement «Rimbaud», il utilise le terme *locuteur* dans son édition d'*Une saison en enfer*.

13. «Décentrement du sujet» (R. Barthes, cité dans l'éd. Brunel, p. 56).

14. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Charles Porset, reprint Bordeaux, Ducros, 1970, p. 67-69 : «or dans une langue accentuée ce sont les sons, les accens, les inflexions de toute espèce qui font la plus grande énergie du langage ; et rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est. Les moyens qu'on prend pour suppléer à celui-là étendent, allongent la langue écrite, et passant des livres dans le discours énervent la parole même.» Cette phrase est pourvue d'une note de Rousseau : «Le meilleur de ces moyens et qui n'auroit pas ce défaut, seroit la ponctuation ; si on l'eut laissée moins imparfaite. Pourquoi par exemple n'avons nous pas de point vocatif ? Le point interrogeant que nous avons étoit beaucoup moins nécessaire ; [...] Mais comment distinguer par écrit un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle ? [...] La même équivoque se trouve dans l'ironie quand l'accent ne la fait pas sentir.» Cette remarque se réfère d'après le commentaire de l'édition citée à Duclos, *Commentaire sur la Grammaire de Port-Royal*, 1754, annexé à Arnaud-Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée* (dite Grammaire de Port-Royal, 1660, éd. revue 1680, p. 407 : «mais combien avons-nous de mouvements de l'âme, et par conséquent d'inflexions oratoires, qui n'ont point de signes écrits, et que, l'intelligence et le sentiment peuvent seuls faire saisir ! Telles sont les inflexions qui marquent la colère, le mépris, l'ironie, etc.»).

15. Déjà, aux marges de *Chant de guerre parisien*, Rimbaud avait noté : «Ô quelles rimes ! ô quelles rimes !» Il s'en moque tout en étant fier de sa virtuosité !

16. Je voudrais mentionner deux articles qui, malheureusement, ne m'ont été accessibles qu'après ma conférence et qui touchent le même problème : Olivier Bivort, «Le tiret dans les *Illuminations*», et André Guyaux, «Mystères et clartés du guillemet rimbaldien», tous deux dans *Parade sauvage*, n° 8, septembre 1991.