



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 5, Mai 2026
Figures de poètes
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.21245>

Rimbaud. L'inconnu en ses intensités

Rimbaud. The unknown in its intensities

Laurent Mourey

Vincent Vivès, *Arthur Rimbaud. Éthique du temps de l'immaturité*, Paris :
Septentrion, coll. « Littératures », 2024, 128 p., EAN 9782757441916.



Pour citer cet article

Laurent Mourey, « Rimbaud. L'inconnu en ses intensités », Acta fabula, vol. 27, n° 5, « Figures de poètes », Mai 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document21245.php>, article mis en ligne le 24 Avril 2026, consulté le 17 Juin 2026, DOI : 10.58282/acta.21245

Laurent Mourey, « Rimbaud. L'inconnu en ses intensités »

Résumé - En s'intéressant à un « temps de l'immaturation » et en adoptant une forme d'écriture fragmentaire, l'essai de Vincent Vivès explore et questionne la poésie de Rimbaud comme un acte à la fois éthique et critique. L'essai se consacre principalement à l'intensité du poème rimbaldien et à sa capacité à contester et transformer les modes de signifier, les représentations et le sujet poétique. Il tente en outre, sous l'angle de la désaliénation, une écoute d'une expérience singulière du langage en relevant son rapport au « musical ».

Mots-clés - critique, éthique, expérience, forme, modernité, modes de signifier, parodie, poésie et musique, sens

Laurent Mourey, « Rimbaud. The unknown in its intensities »

Summary - By interesting on a "time of immaturity, and by using a form of fragmentary writing," Vincent Vivès's essay explores and questions Rimbaud's poetry as an ethical and critical act. The essay is mainly devoted to the intensity of Rimbaud's poem and its capacity to challenge and transform modes of meaning, representations and the poetic subject. Furthermore, from the perspective of disalienation, it tries to listen to a singular experience of language by examining its relationship to the "musical".

Keywords - critical, ethics, experience, form, meaning, modernity, parody, poetry and music, ways of meaning

Rimbaud. L'inconnu en ses intensités

Rimbaud. The unknown in its intensities

Laurent Mourey

La quatrième de couverture du livre de Vincent Vivès pose la question, à partir de la lettre dite « du Voyant » de Rimbaud : « Qu'est-ce donc qu'être *en avant* ? » S'interroger ainsi pourrait être une manière de dire que cette poésie — mais aussi la poésie, sur laquelle Rimbaud donne la possibilité de construire un point d'optique — est essentiellement, crucialement la question d'un rythme permettant certes d'arriver à l'inconnu, mais aussi d'œuvrer à des « inventions d'inconnu » comme autant de possibilités d'« évasion [...] de la poésie hors du "poétique" », ainsi que l'a pensé Emmanuel Hocquart, au titre de ce qui serait « *la démarche poétique*¹ » par excellence.

C'est ainsi qu'au départ, l'essai interroge l'adéquation de son propre discours avec une œuvre qui n'est pas tant un objet de pensée qu'un lieu d'invention d'écoute et de pensée. *Arthur Rimbaud Éthique du temps de l'immaturité* est un essai au sens fort : celui de retrouver le mouvement de l'œuvre, de se situer en lui. Pour cela se pose d'abord la question de sa forme.

Des formes nouvelles

En six parties encadrées d'une introduction et d'une conclusion postulant respectivement que « la poésie rimbaldienne dévoile que quelque chose peut être vécu en dehors des formes préétablies de la représentation » (p. 14) et que « l'informe [...] n'est pas absence de forme, mais perpétuelle déformation, reprise de la forme par l'énergie » (p. 115), l'essai développe une pensée qui procède par fragments tous amorcés par un titre — ou plutôt un angle d'attaque. Une manière forte de multiplier les entrées dans l'œuvre, non en juxtaposant mais en filant une suite procédant par bonds et rebonds, sans que le fil échappe. Significativement, le premier fragment emprunte à Mallarmé — « *Surgi de la croupe et du bond* » (p. 13) : le sylphe mallarméen est un peu ici l'esprit et l'éthique de l'immaturité rimbaldienne dont se saisit l'essayiste, mais il est aussi représentatif de l'interruption (« Le col

¹ Emmanuel Hocquart, *Un Privé à Tanger*, Paris : P.O.L., 1987, cité par Vincent Vivès en exergue de l'essai.

ignoré s'interrompt », v. 4 du poème de Mallarmé), mode paratactique par lequel la pensée se relance aussi par rebonds, selon une écriture par fragments définis comme autant de « propositions » ; la citation établit la pensée comme une énergie ouvrant sur des formes nouvelles d'écriture dont procède une lecture participative et créatrice : « Il appartiendra à chacun de faire des bonds dans la parataxe générale des propositions présentées dans les pages qui suivent. » (p. 13). Une manière aussi peut-être d'affirmer une rythmicité de la pensée, une modernité de ses modes de signifier pour lesquelles Rimbaud, Mallarmé sont des initiateurs.

Plus loin dans le livre, Vincent Vivès, affirmant une omniprésence de la musique chez Rimbaud, relève le « coup d'archet », lancé comme l'effectuation d'un phrasé musical, « vitesse et rythme contre concept » (p. 109), rejoignant en cela la critique du concept et la mise en avant du son par Yves Bonnefoy, par opposition aux « événements de surface² ». L'essai se fonde à cet égard sur l'élan de la démarche rimbaldienne qu'il déploie au fil des fragments, pour s'orienter vers le mouvement d'« assomption des processus primaires, de la sauvagerie » (p. 109) qui est le propre d'une poésie contre la poésie, un « contre » qui est la condition d'une découverte et d'une invention de soi. En somme, ce qui se joue dans le « musical », plus que dans la référence aux œuvres musicales (chez Baudelaire) est la « libération » (p. 110) — des énergies, des intensités, du sujet dans une *éthique d'un temps de l'immaturité*.

L'essai de Vincent Vivès se démarque par une démarche qui tente ainsi de se situer au plus près de la pensée dans sa surrection et ses intensités, démarche qui atteste d'un contact, d'une relation à l'œuvre, dans ses fulgurances, comme la « logique bien imprévue », la « phrase musicale » de « Guerre » dans *Illuminations* (p. 110). Si dans un premier paragraphe l'essayiste déclare que le choix d'une « forme partiellement fragmentaire » sera adopté, c'est non seulement pour « se tenir à distance des formes de *continuum* » que la poétique rimbaldienne d'une certaine façon vient bouleverser, mais c'est aussi pour entraîner le lecteur vers un point critique que Rimbaud fait atteindre. La critique est une éthique de la relation³ : il s'agit en somme d'interroger les conditions du sens, d'orienter vers un sens du sens, de tenter — d'« essayer » — de penser *avec* Rimbaud, *vers* Rimbaud. Ce n'est pas qu'il s'agisse de fragmenter la pensée : le *continuum* est « tenu à distance », tout comme la forme est « partiellement fragmentaire. » Mais il s'agit d'opérer, avec un « temps — rimbaldien — d'immaturité », une critique de la critique qui ferait émerger une « éthique ». Donc tenter une percée vers Rimbaud permettant de parler depuis Rimbaud. De fait, tout a lieu depuis la relation, l'œuvre comme relation, en construisant un rapport qui chemine avec de nombreuses lectures,

² Voir Yves Bonnefoy, au sujet des exégèses sur Rimbaud, *Notre Besoin de Rimbaud*, Paris : Seuil, 2008, p. 29. Cité par Vincent Vivès, p. 20.

³ Voir Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, t. 2 : *La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1970.

comme le montre une bibliographie donnant entre autres une grande place à Agamben, Bataille, Blanchot, Deleuze, Gleize...

Ce temps rimbaldien est le temps de son œuvre avec laquelle se crée une contemporanéité évidemment située. Comment appréhender depuis Rimbaud cette immaturité fondatrice ? Comment cheminer au large d'une œuvre mettant en échec les « formes de *continuum* qui construisent les conditions fausses d'interprétation du monde dont la littérature a la charge » (p. 13) ? Un enseignement — si ce terme peut être adéquat — est tiré de Rimbaud, qui nous fait atteindre un point critique. C'est ce par quoi, me semble-t-il, l'essai de Vincent Vivès est animé. À partir de ce point est posé le problème de l'approche d'une poésie qui ne se résout pas au « poétique », à l'existant de la poésie dont il y a à se libérer (à « s'évader », dirait Emmanuel Hocquard) ; l'essai, du côté de la tentative justement, se présente davantage comme geste critique et acte critique débordant la notion d'œuvre elle-même comme une stase à toujours contester et renverser : « Rimbaud n'aura jamais cherché à faire œuvre, mais à œuvrer pour le déferlement, la déflagration d'une énergie renouvelable : de telle sorte qu'advienne depuis lui, et depuis d'autres encore, à venir, le déversement en cascade d'une action émancipatrice sur une autre. » (p. 14) Depuis ce lieu mouvant d'une œuvre se débordant et se dépassant, depuis ce *distancement* libérateur — ou rêvé tel — le critique lecteur et écrivain sa lecture ne peut qu'interroger la forme de sa propre démarche, la forme de vie de sa pensée par rapport à la forme de langage que prend sa pensée. À cet égard est directrice la déclaration de Wittgenstein, de la *Conférence sur l'éthique* (1929), citée p. 65, « Donner du front contre les bornes du langage, c'est là l'éthique ».

Immaturité, intensités

La thèse du livre est en pleine cohérence avec sa composition. L'éthique de l'immaturité dont il est question au fil de l'essai se définit d'abord par rapport à la révolte et à une insoumission radicale dont le propre est de mettre en crise toutes les assises ontologiques. Que rien ne demeure à sa place est en somme un *credo* qui pousse à jouer le poème contre la poésie, la poésie contre le poétique, le mouvement contre toute stase et assise. En cela, « Les Assis » est emblématique d'une œuvre s'attaquant aux « Sièges » (que l'on pense à la Commune, au Rimbaud communaliste dont il est question dans le livre), aux positions établies et aux répressions des énergies, « Assis » faisant signe à « Rassis », la répétition et le croupissement étant les pires menaces pour la pensée et pour la vie, pour l'écriture dans sa potentialité de transformation de la vie. C'est dire que la poésie comme « œuvre-vie » (Alain Borer) s'entend aussi comme renversement des pouvoirs, ce qui organise un lien fort entre poésie et politique. Mais Vincent Vivès tient d'une main

forte au cours de son essai cette dialectique (ou tension, voire conflit) de la volonté de « changer le monde » et « dans le même temps [du constat] que rien n'arrive » (p. 14). Il orchestre le combat continué et l'œuvre toujours au bord du *désœuvrement*, de l'écroulement, non que la destruction soit souhaitée mais qu'une énergie singulière porte toujours à partir, recommencer, « ne jamais cesser de procéder à des départs », mais aussi à « revenir », à Charleville par exemple. Un orphisme s'en dégage, dont *Une saison en enfer* est l'aventure au titre d'une « *catabase catastrophe* » (p. 20) et d'une étreinte de « l'absence d'objet » et de la négativité. La décision qui s'ensuit est le déchirement d'Orphée pour le « délire » et « l'ivresse » (p. 21) : intensités et immaturité croissante au fil de l'œuvre — ou révolte, qui est toujours un retour contre et sur soi, contre le monde tel qu'il est. Vincent Vivès parle bien d'une « naïveté désespérée » (p. 14).

Je mentionne « Les Assis » parce que le poème renvoie à cette « ardente patience » d'un « temps de l'immaturité » qui prend la voie de la satire, de la « parodie » — dont il est largement question dans l'essai — et rejette toutes les assignations : « – Oh ! ne les faites pas lever ! C'est le naufrage... » Vincent Vivès donne pour son propos une centralité au « Bateau ivre » au titre d'un échec créateur, ou d'une contre-morale de l'esthétique (contre Victor Cousin), c'est-à-dire de l'« exigence d'une pensée qui refuse de se maintenir dans la réussite (où la belle forme s'ajuste au bon ou au bien) » (p. 16) et d'une « littérature, comme la pensée, [qui] n'est expérience que d'elle-même et pour elle-même » selon la formule de Blanchot (citée *Idem*) : un absolu littéraire contre toute instrumentalisation et comme *summum* de l'expérience et de la vie précisément parce que cet absolu est l'expérience et l'essai continué, recommencé d'une vie en langage. C'est dire que la transformation de la vie est intérieure à cette expérience, ou encore que cette transformation est prise en charge par la littérature qui en est l'éthique : éthique d'une vie nouvelle et recommencée, *éthique d'un temps de l'immaturité* confiée à l'enfant — *infans* — qui redouble le sujet locuteur du « Bateau ivre » selon un mode mineur — au sens de Deleuze et Guattari d'une « littérature mineure » par une écriture comme « ligne de fuite⁴ ». C'est à ce titre que Vincent Vivès écrit que « c'est à l'*in-fans* de trouver une expérience d'un temps de l'immaturité qui le met à distance de la maîtrise du langage, des concepts et de ses réalisations » (*id.*). Tel est donc ce temps critique du poème, critique des représentations, critique du langage ou encore langage qui emporte l'expérience, la poésie dans son mouvement critique : la flache pour l'océan quand c'est dans « le Poème/De la Mer » que s'accomplissent les métamorphoses et les visions, « les cieux crevant en éclairs, et les trombes ». Les premières pages de l'essai aboutissent ainsi à une éthique de la défiguration, du « *grand ciel* » en « *petite flaque* », un tournant critique encore du théologico-

⁴ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.

politique. Vivès ajoute : « miroir du ciel vide invitant à dégonfler les outres transcendantes ».

Mouvement, désaliénation : le musical

Il s'agit pour l'essentiel de cerner, voire de saisir, le mouvement rimbaldien, qui opère à rebours du temps de la maturité, à rebours des constructions culturelles qui organisent l'aliénation. On dira ainsi que c'est l'enfant qui juge : « Les Poètes de sept ans » où perce l'insurrection contre le « livre du devoir » que ferme « la Mère » au premier vers, est sans doute décisif. De même que la lutte des énergies contre le religieux, une religion de l'« éternel voleur des énergies » (« Les Premières Communions ») : « Lawrence Watson a montré que le Christ est chez Rimbaud [...] un voleur des énergies. » (p. 23) L'immaturité est l'apprentissage d'un combat des énergies que Vincent Vivès lit dans la « Force » rimbaldienne (déjà relevée par Verlaine qui faisait état d'une « Force splendide »), à partir du « Bateau ivre » et d'*Une saison en enfer* : « La morale est la faiblesse de la cervelle. » (cité p. 24) Et le *tour de force* est dans l'opposition de la force à la morale qui passe « par-delà la morale : hypermorale » (p. 23-24). Sur le plan d'un continu entre l'éthique du poème, de l'immaturité construite par le poème et de cet « usage insurrectionnel des intensités », comme l'énonce le titre du premier chapitre, se joue, me semble-t-il, la question de la valeur, question qui se pose à partir du poème.

Dans des pages qui rapprochent à ce titre Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud et Verlaine, il est bien question d'une déchirure du « contrat » symbolique (p. 66) — à partir de quoi sont dégagés des lieux communs entre Rimbaud et Mallarmé, ce qui relance le débat de l'opposition souvent avancée entre les deux : « Aux portelumières romantiques succède une génération diabolique qui rompt le contrat que les poètes avaient avec la transcendance, ruinant par ce fait le statut d'une littérature fondée sur sa sainte trinité : Dieu, la transparence communicationnelle du langage et la permanence de l'individuation. » (p. 67) Le lampadophore mallarméen diffuse une lueur dans l'obscur ou une clarté de trop d'éclat qui relève du « recel » (*ibid.*), lu dans la syllepse du poème « Sainte », « À la fenêtre recelant ». Rimbaud est lu du côté de la « réserve », « donnant et retenant » en un geste « herméneutique et hermétique » (*ibid.*). Il est situé ainsi du côté d'une « littérature critique » *a contrario* du sens établi, d'un contrat pourrions-nous dire métaphysique qui assure la transparence du symbole. Dans cette optique est réservée une musicalité du poème. En définitive, les pages consacrées à la musique rimbaldienne et à la musique chez et à partir de Rimbaud renvoient à une musique du sens, ou au sens comme musique, c'est-à-dire « réserve », don et retrait, voire cri et silence. Une confrontation avec Mallarmé est esquissée, au titre d'une poésie-musique mutique

« qui reprend son bien à la musique la plus concrète (la *musica instrumentalis et humanis*), c'est-à-dire sa puissance de signifiante hors concept, dans le timbre et le rythme. » (p. 71) La signifiante ou le signifiant héraclitéen renvoie à la création de valeur dont la lecture est la recherche et où le sens est la réserve infinie. Une confrontation est ensuite menée avec Lautréamont et la haine de Maldoror pour « les séductions fallacieusement transcendantes de la lyre et les mensonges du prédicat. » (p. 72) Le passage au crible du langage, ou des illusions d'un sens transparent et transcendantal, se joue dans la « musique » : tout est question d'oreille, celle que l'on prête au poème, à l'action qu'il exerce sur le langage et qui constitue son ton ou son accent, d'où l'attention qu'il y a à porter à ce qui n'est pas tant de l'ordre de la musique que du musical.

La musique ainsi posée comme « réserve », « traduction » différée (p. 67 et 73), n'a rien de simple. Dans une conceptualisation qui s'inscrit dans la pensée de Derrida, Vincent Vivès expose que la réserve rimbaldienne, « c'est bien jouer [...] et déjouer la loi du *sum-bolôn* [...]. De fait, le symbole suit le régime de la *différance*. » (p. 73) Si la poésie de Rimbaud est de l'âge d'une poésie critique, la critique est aussi celle du rapport entre musique et poésie puisque, *in fine*, « ce qui importe est sans doute le musical plus que la musique en tant que mouvement historiquement fixé par des œuvres répertoriées » (p. 109), ce qui prévient au passage contre les rapprochements entre morceaux de musique ou pièces musicales et poèmes qui effaceraient les spécificités. Une musique sans la musique que révèle « le musical » pourrions-nous dire encore, dans la mesure où tout s'opère dans le langage, selon la valeur, sa création par le poème qui organise une « sémantique sans sémiotique », pour reprendre la formule de Benveniste sur l'œuvre d'art⁵. Est importante, au départ, la référence à Verlaine. Il s'agit, selon « L'Art poétique » verlainien de « ne point aller choisir ses mots "sans quelque méprise" » (p. 70) Aussi, chez Rimbaud le musical renvoie au langage comme critique du langage ; la « méprise » verlainienne se mue dans une « musique rimbaldienne » qui ne se retrouve pas tant dans une référentialité musicale que dans « des moments clés où le langage poétique se charge plus densément qu'ailleurs d'une puissance métapoétique » (p. 109). Vincent Vivès définit ainsi le musical par cette densité, poursuivie en « mouvements », « secousses », « rythmes », « intensités, dans le cadre d'une poétique fondée sur l'antéprédication » (*ibid.*). Le musical est le mot par lequel est dit le débordement du langage par lui-même, un sens du sens réinvestissant les intensités et les visions de *l'in-fans*, « la circulation des sèves inouïes » du « Bateau ivre ».

Mais l'on peut y voir une rythmicité du langage qui déborde le sens des mots, crée de la valeur et de la résonance, une rythmicité par la prosodie, mais encore par des

⁵ Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 65.

rappports qui pluralisent le sens et sont autant constitutives de la corporalité du langage, du corps-langage rimbaldien. D'aucuns y voient une obscénité, mais c'est l'interprétation qui peut être obscène, non le mode de signifier. Que faire avec la poésie de Rimbaud si l'on s'en tient à une approche morale sans égard au *faire entendre* du poème qui secoue les assises du sens, détourne et retourne les sens possibles et s'invente comme « parodie » intégrale ? La « parodie » est, dans la perspective de Vincent Vivès, le propre de la poésie critique de Rimbaud, son mouvement, qui est celui d'une remise en jeu du sens : « les traversées plus que les états, les migrants plus que les culs assis, l'oscillation des mots plus que la stabilité du concept » (p. 75). Aussi ce « temps de l'immaturation » se constitue-t-il en parodie, définie avec Agamben, en *chant à côté*, contre-chant d'un Rimbaud qui est « en rupture du lien naturel entre la musique et le chant » et « dans la négation des matériaux (stylistiques et/ou conceptuels) qu'il réélabore » (p. 84). Cette parodie, qui est para-chant (*para ten oden*), est aussi liée à une « iconoclastie » : « *Une saison en enfer* ne cesse de répéter l'impossibilité qu'il y a à réduire l'expérience par un concept, quand le concept a pris en charge en son sein le contenu idéologique des adultes, des bourgeois, des adversaires. » (p. 53) Tel est en somme le sens de l'éthique (*du temps de l'immaturation*) d'une modernité que seule la poésie de Rimbaud construit. Une modernité qui tient au langage.

À cet égard, l'ancrage du propos dans les déclarations de *la lettre du Voyant*, dans leur musicalité, ou leur mise en musique du langage, établit une continuité forte entre « je lance un coup d'archet : la Symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène » et le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » (voir les p. 58-59). S'il est vrai que cette dernière citation se démarque par son tour sylleptique, *les sens se saisissent du sens* et le pluralisent ; et l'oxymore du « raisonné dérèglement » vient troubler les assises du couple rationnel-irrationnel pour une maîtrise qui défait les dualismes (en cela il ne s'agit plus d'un oxymore). Le sens se fait de « la part non cognitive, enfin dévoilée, de la connaissance » (p. 59), et vers l'inconnu. D'où une « pollinisation » (p. 18) qui fonde à trouver *du sens* et non *le sens*, en lien avec le fameux « ça ne veut pas rien dire » de la lettre du voyant à Georges Izambard, à propos du poème « Le Cœur supplicié », qui « ne veut pas dire "ça veut dire quelque chose" », mais plutôt « ça veut dire » (p. 19).

Il faut aussi noter que ce « désordre raisonné » (p. 58) renvoie au musical par la force, l'*energeia* — qu'il y a, avec Humboldt, à mettre en avant en le distinguant de l'*ergon* (le produit, le fini). D'où l'idée du poème comme « coup d'archet » lancé, et toujours en train de signifier, de faire signe pour chaque acte de lecture. Vincent Vivès rappelle cette dynamique en tant que « vitesse, rythme contre concept. Effets de vigueur contre arrêt du sens. » (p. 109) Tout renvoie au sens d'une « énergie

pulsionnelle » (*ibid.*) dans et par « une phrase musicale » d'« une autre langue » du côté de « l'imprévisibilité de la poésie » (p. 110). Et, fort de cette phrase de « Guerre » (*Illuminations*) : « C'est aussi simple qu'une phrase musicale » (cité p. 111), le musical est de l'ordre du « je-ne-sais-quoi » théorisé par Vladimir Jankélévitch, du « tour de main » qui invente sa manière propre, une exactitude qui ne se laissait pas prévoir : « la "tournure" est la manière intentionnelle des procédés ; et, comme le mouvement éthique rayonne la valeur, ainsi le geste "poétique" porte le sens⁶ ».

Le musical pose donc la question du sens, ou fait du sens une question. On trouve dans cet essai l'idée d'une poésie comme expérience qui tend à un dépassement de l'herméneutique vers ce que l'on pourrait peut-être nommer avec Benveniste encore une « interprétance ». Si, dans la langue est creusée une « autre langue » — « une langue à l'intérieur de sa langue » ou « parler dans *sa langue à soi* comme un étranger », disait Deleuze⁷ — la lecture de Rimbaud se confronte encore à son *intempestivité* : un temps de l'immatunité, un temps à contretemps, et une musicalité *en langue* de ce contretemps duquel l'œuvre se rapproche comme d'un absolu au fur et à mesure, jusqu'au risque de son écroulement.

Un temps de l'inconnu : le parodique

L'essai donne ainsi des éléments de la poétique, que l'on peut situer entre « l'isotopie musicale » et « l'isotopie d'une voyance retrouvée » (p. 110). Dans l'optique de cet « usage insurrectionnel des intensités » et de « l'inconnu devant », pour citer les titres de deux chapitres du livre, « Rimbaud provoque une poésie qui se cherche toujours, dans un lieu encore vide, toujours inconnu » (p. 45), il aborde l'expérimentation de « l'infantile », où entre du jeu, non tant comme ludisme que comme « parodie », selon l'idée d'une immaturité combattant la maturité. Dès lors, une « littérature adulte » est à déconstruire : « déliaison des figures, tropisme antéprédicatif (avec la musique), constellation de mots et de signes (typographiques) formant le dit des intensités » (p. 50). « Le Bateau ivre » n'est pas loin, « La circulation des sèves inouïes » encore. L'« immaturité des poètes de sept ans » (*ibid.*) est invoquée au titre d'une fuite en forme d'enfermement « hors du monde adulte », pour une libération de l'imagination vers « déjà le temps d'une illumination » (p. 51). Le *Recueil Demeny* est à cet égard véritablement inaugural d'une pratique passant par le pastiche. Mentionnons juste la « Vénus Anadyomène » dont « les reins portent deux mots gravés : *Clara Venus* » et « Belle hideusement

⁶ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, t. I : *La Manière et l'occasion*, Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1980, p. 51-52.

⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 11. Voir aussi Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993, en particulier l'ouverture du livre, « La Littérature et la vie », p. 11-17.

d'un ulcère à l'anus », la diction amoureuse et le discours sur l'amour tournés en (auto-)dérision dans « Roman » ou « Les Reparties de Nina ». Quelque chose d'autre s'énonce toujours en arrière du poème, par le mouvement de parodie, comme un à-côté de ce qui est dit.

Vincent Vivès décèle le lien entre la parodie — le parodique comme mouvement du langage chez Rimbaud — et un dynamitage opéré dans le contrat symbolique. La poésie est à présent non une *sym-bolique* mais une *dia-bolique*. Le démon de la voix poétique hante et désunit les signes de reconnaissance. Cette visée — « Le diabolique parodie le symbolique et le dénude » (p. 24) — permet un fil rouge jusqu'à *Une saison en enfer* — où « la parodie est portée au degré supérieur » (p. 22) — et *Illuminations*. La parole du *démon*, le *dia-bolique*, vient ainsi désunir en passant à travers (*dia-*), délier ce que le symbole lie en « signe de reconnaissance », selon le sens premier (Robert historique). C'est cette parole en « Délires », ou dans « Nuit de l'enfer » d'*Une saison en enfer*, qui vient même déjouer son propre lyrisme en opérant une parodie de la parodie. (Une « parodie auto-analytique » [p. 58] ou parodie au carré permettant d'aller toujours plus loin, selon la formule « Je est un autre ».) Ainsi de la transformation, du détournement peut-être de ses propres écrits, dans la réécriture (de mémoire parfois ou toujours) et l'autocommentaire parodique : « Dans "Délires, II", la chanson "Elle est retrouvée" [pour "Éternité"] devient, selon le commentaire qui l'introduit, "expression bouffonne et égarée" : la parodie parodiée a perdu son essence première. » (p. 23) Vincent Vivès introduit au geste d'une poétique en fait toujours en dépassement d'elle-même, un *rythme en avant*, pourrions-nous dire en paraphrasant la lettre du Voyant, et traversant ses propres aliénations. La marche est à cet égard emblématique d'une poétique qui signifie davantage qu'elle ne dit (« L'œuvre ne dit rien et signifie beaucoup », p. 20), d'un mouvement de dédoublement et de doublement de la parole par elle-même, ayant en somme une longueur d'avance sur elle-même et un pouvoir d'auscultation d'elle-même. Le dédoublement n'est pas seulement un regard sur soi, mais bien plutôt une écriture critique du sujet, un point critique où se glisse la voix du démon — une modalité du « je est un autre [...] on me pense » : « le *daimôn* la voix de l'autre qui me pense », lit-on, p. 20. Inhérente au mouvement de l'écriture chez Rimbaud, la parodie est en somme une propédeutique de l'inconnu.

Immaturité, modernité

La marche est le motif de la traversée du langage que l'on trouve formulé par cette poésie « en avant » de la lettre du Voyant. Aussi Vivès lit-il dans cette marche « la signature de la liberté » (p. 77), pris, avec « Ma Bohème » au sens disons littéral de « besoin de s'évader », puis au sens d'une modernité — le « moderne » étant en

somme l'actuel mais le *modo* de l'actuel, ce qui vient juste après et ainsi, l'« en avant » – figurant le distancement. Il en va ainsi d'une sorte de pulvérisation de la marche, que le critique désigne par des « places d'ébats », un refus « des lieux bornés et figés », par quoi se retrouve l'insubordination aux « lois de la représentation » (p. 78). D'où, dans les paragraphes qui suivent, des développements sur la mise en échec, qui est une « décision » (p. 78), de la notion de projet pour celle d'expérience, du sens de l'existence pour « l'indécidabilité du sens qu'est l'existence » (*ibid.*), partant de la réalisation d'un projet pour « un état inaccompli, immature » (p. 79). D'où aussi une dialectisation, une lecture par la dialectique comme mise en crise et en tension, du « postulat "Je est un autre" » : une transformation réciproque du moi et de l'autre qui défait les places et les autorités pour le devenir que nous lisons dans le fragment p. 79, « *Dialectique ?* », notamment dans : « l'altérité du moi conçue et spectaculairement menée au-devant dans le langage défait l'autorité et la solidité de l'autre ». Mais Rimbaud n'écrit pas « moi », la substantivation est celle de « je ». Peut-être ce « temps de l'immaturité » va-t-il contre ce moi, pour cesser de vivre et de se penser comme moi et pour réaliser un je comme altérité radicale, ligne de fuite hors des assignations identitaires. La « méthode » rimbaldienne défait sans doute les assises du *je* et du *moi*. Si l'œuvre est « le lieu même de l'appréhension de l'altérité et de la décision de l'ouverture ou du refus du laisser-faire de l'affectation », en retour elle est aussi un lieu d'affects, affections contre affectation, qui ne se résout pas en une image du moi, une représentation de soi. Tel est l'enjeu du rejet de cette poésie subjective, mais aussi celui d'une langue qui « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout », selon la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871. L'enjeu d'une modernité de Rimbaud.

La poésie de Rimbaud multiplie, par la « voyance » les situations, les affects du monde, les instances énonciatives, comme on le voit déjà par les trois poèmes envoyés à Paul Demeny, entre un « Chant de guerre parisien » en pleine Commune, des invectives à « Mes petites amoureuses » mettant en question l'histoire profonde de la poésie et de l'amour et l'élan satirique mêlant chrétienté et obscénité des « Accroupissements ». Ce serait là sa modernité. Rimbaud épouserait ce mouvement décrit ainsi par Gilles Deleuze : « Cesser de se penser comme un moi, pour se vivre comme un flux, un ensemble de flux, en relation avec d'autres flux, hors de soi et en soi⁸. » L'œuvre de Rimbaud est en cela un point d'observation du devenir par l'écriture. Vincent Vivès lit l'impératif, mode de la « liberté, et non exigence d'une adhésion ou d'une soumission » et « [adressé] à personne » (p. 78), « Il faut être absolument moderne », dans l'idée d'une « entrée dans un territoire bien difficilement cernable ». Je ne reviendrai pas sur le débat autour de la lecture de cette phrase d'« Adieu » d'*Une saison en enfer*⁹ dont l'isolement en un paragraphe

⁸ Gilles Deleuze, « Nietzsche et Saint-Paul, Lawrence et Jean de Patmos », *Critique et clinique*, op. cit., p. 68.

a pu favoriser la constitution d'un slogan. L'instance énonciative de cette phrase isolée, la situation de son locuteur ont été examinées, discutées¹⁰. Si, ainsi que l'a souligné Jean-Luc Steinmetz, la modernité pour Rimbaud « sans doute faisait moins de problème qu'elle ne le fait de nos jours¹¹ », « moderne » a une portée polémique, cela par rapport au monde tel qu'il va et quelle que soit la valeur, ironique ou impérative, que l'on donne à la phrase. Elle vaut dans *l'Éthique du temps de l'immaturation* pour une adhésion semble-t-il, liée au « champ de la marche qui fait irruption [à partir de "tenir le pas gagné]. Avancée dans la modernité, avancée métaphorique... » (p. 77) Aussi modernité et immaturité se combinent-ils dans la perspective d'une mise en demeure des lois de la représentation et de la décision d'une orientation radicale vers l'inconnu contre les assignations.

Les flux de la syntaxe de cette page d'« Adieu » sont lus dans le sens d'un déplacement, où se reconnaît la modernité de Rimbaud, celle des « influx de vigueur et de tendresse réelle ». Notons que « Ma Bohème » évoque le « vin de vigueur ». C'est bien selon ce fil conducteur d'une marche qui déplace, défait tout de sa place assignée, que Vincent Vivès relève le moderne chez Rimbaud, non « l'image », ni le « possible paysage topique », mais « l'agencement relationnel dans le corps du texte » (p. 77), qui pourrait bien avoir à voir encore avec « La circulation des sèves inouïes » du « Bateau ivre » et oriente vers une lecture des *Illuminations* omniprésente dans l'essai, ne serait-ce qu'au titre d'« images du monde qui ne sont pas du monde ». Le statut de l'image est de fait problématique, oscillant entre « stupéfiant concept » et « stupéfiant image » (Baudelaire), il donne à penser la « préséance » du langage « sur le moi », pour reprendre des termes de Walter Benjamin : l'image sera le *credo* surréaliste et si elle procède de l'association d'idées ou de pensée, peut-être s'entend-elle avant de se voir (par le murmure intérieur) ; ou alors elle se voit d'être entendue, parce qu'inouïe (« l'image inouïe », p. 79), pour se constituer en « *hapax legomenon* », selon la triple récusation de « la stabilité sémantique », de « l'ordre référentiel » et de « l'organisation en schéma logique représentationnel » (p. 80). Cette déstabilisation s'exerce d'abord de manière prépondérante sur le sujet par une entreprise de « défiguration » (p. 15) ; elle défait les « déterminismes qui m'agissent et m'agitent », les assignations du « je suis un autre » (p. 31) pour une disjonction du je « des conditions déterminatives et aliénantes dans lesquelles le moi est inscrit. » Et d'ajouter : « "Je est un autre" projette la poésie dans un espace nouveau : délié de l'unité du Moi, de l'unicité de

⁹ Voir l'article de Yann Frémy, « "Il faut être absolument moderne" (Rimbaud, *Une saison en enfer*) Littéralement et dans tous les sens », dans *La Modernité en art*, dir. Audrey Rieber et Baptiste Tochon-Danguy, Paris : Classiques Garnier, 2022, p. 173-192.

¹⁰ On lira Henri Meschonnic, « "Il faut être absolument moderne", un slogan en moins pour la modernité », *Modernité modernité*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1988, p. 123-128. Ainsi que Jean-Luc Steinmetz, « Rimbaud moderne ? », *Les Réseaux poétiques*, Paris : José Corti, 2001, p. 45-56.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

l'articulation entre Moi subjectif et Je énonciatif. » (p. 34) La lecture de « Je est un autre » (p. 31-34) aboutit à un « [retranchement] de l'être comme unité et unicité » (p. 33) en suivant l'articulation donnée par *Une saison en enfer* entre « "Je ne suis plus au monde", "Décidément nous sommes hors du monde", "Nous ne sommes plus au monde" » L'essai montre que cette déprise soumet la représentation à une « méthode » (p. 79) qui procède non tant à une « destruction du réel » ou à une évocation, comme l'aurait dit Hugo Friedrich, qu'à une altération ayant pour lieu cette « voyance » transformatrice et productrice de l'image, qui renvoie cette fois à « l'altérité du moi conçue et spectaculairement menée au-devant dans le langage » (p. 79). L'immaturité conduit à la modernité, l'éthique à la critique du monde comme il va, en direction de nouveaux modes de dire et de voir. C'est ainsi que l'essai de Vincent Vivès ouvre sur une historicité de Rimbaud, son rapport à son temps et les continuations que ce rapport a pu insuffler.

Force éthique, énergie créatrice

En parlant d'« une invention d'image » au sujet des *Illuminations*, Vincent Vivès en vient du coup à la question de la vision chez Rimbaud. Quel en est le mode ? *Arthur Rimbaud Éthique du temps de l'immaturité* aborde une question centrale, pour Rimbaud, mais aussi pour son historicité, ses continuations. L'image est de l'ordre de l'« opéra fabuleux », où se tient l'absolu littéraire, poétique rimbaldien ; l'écriture fait du fabuleux cette force énonciative désaliénante articulant le trop de réalité et le trop peu de réalité, entre une réalité aliénante et une réalité de l'expérience qui franchit l'aliénation par la réalisation du fabuleux. En tout cas, l'image est une forme de vie et c'est ce qui poussait Walter Benjamin au début de son essai sur le surréalisme à considérer *Une saison en enfer* comme « le premier document de ce mouvement, au titre d'« une certaine forme d'existence » enfin donnée et d'une « "vie littéraire" jusqu'aux limites extrêmes du possible¹² ». L'image, c'est ce que nous suggère le livre de Vincent Vivès, est tributaire de cette « autre langue — quelquefois aussi l'autre de la langue » (p. 80), langue de la voyance et du sens dans tous les sens, ce qui ressortit à l'« *hapax legomenon* » (*id.*) et en fait un événement intervenant dans le langage. Au début de l'essai « ça ne veut pas rien dire » est relié à « l'intensité » par opposition à « l'intentionnalité » (p. 23) Et tout, en définitive, fonctionne comme une politique du poème — au sens où le poème touche au commun, à la configuration du monde dans les mots — qui est « un lieu de résistance à la mise en sens, à l'ordonnancement et à la transcendance herméneutique », un « débordement du sens » (p. 81). La production d'image, le

¹² Walter Benjamin, « Le Surréalisme » [1929] trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Œuvres*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 2000, p. 114.

pouvoir imageant de Rimbaud est dans les modes de signifier de son écriture, dans l'*energeia* qui lui est propre. Partant dans sa manière de *faire et défaire le sens*.

Deleuze disait que le style, cette « autre langue », est une invention « de nouvelles forces ou de nouvelles armes¹³ ». Vincent Vivès donne l'idée avec Rimbaud d'un « Je virtuel » et critique, dont le temps est celui du devenir et « projeté dans l'inconnu » (p. 37). Il en va d'une « force qui (se) fait signe ». Et de citer « Mauvais sang », « Faiblesse ou force, te voilà, c'est la force ». L'intensité et l'énergie selon le devenir était déjà tout le sujet du livre qui a fait date de Yann Frémy¹⁴. L'essai sur le « temps de l'immaturation » rimbaldien revient sur le mouvement héraclitéen d'un langage qui signifie de manière quasi intransitive en ce sens que la force est une critique des assises du sens, le poème ne portant pas *un* ni *des*, mais *du* sens, du pluriel par du singulier, ainsi que le proposait déjà Arnaud Bernadet qui concluait sur une exigence propre à l'œuvre à partir du « Nous t'affirmons, méthode ! » : « Lire Rimbaud exige une méthode. À chaque lecteur ensuite d'inventer la sienne¹⁵. » L'image n'est bien sûr pas du côté de la production au sens du produit, mais d'une force du langage qui est une configuration de la vision « dans les interstices de la langue », pour citer Deleuze¹⁶. C'est bien aussi la force de l'essai sur ce *temps de l'immaturation* rimbaldien que d'orienter sa lecture vers la reconnaissance d'un *voir* dans un *écrire*, de deux actes reposant sur une recherche à-rebours, vers une immaturité non pas régressive mais désaliénante, opérant des percées dans les modes de représentation bel et bien aliénants, par rapport à quoi le romantisme est devenu pour Rimbaud insatisfaisant. Mais sans doute pour lui une grande part des contemporains, des poètes modernes, l'est-elle aussi.

Le sens s'inscrit dans une temporalité nouvelle : l'immaturation crée un futur du sens, engage une historicité à venir dont les lectures constitueront les continuations. Vincent Vivès place la poétique rimbaldienne du côté des « séries proliférantes » (p. 39) et, selon cette idée une allée et venue, à la lecture, entre la recherche infinie de la référentialité et une attente de sens référencé dont le poème est à jamais la déception, cela au titre d'une « forme d'aliénation dont le lecteur doit se libérer. » (*ibid.*) Ce « *double bind* » renvoie aux tendances de la critique, entre une littérature dont Jean-Marie Gleize a su développer l'hypothèse et, plus largement la forme de vie rimbaldienne qui s'éprouve largement dans les *Illuminations* et une historicisation du poème dont Steve Murphy a pu explorer les voies jusqu'à une politique du poème, dans les *Poésies* de 1870 à 1872 principalement. Mais aucune étanchéité n'est à l'œuvre, ni ne doit tromper la lecture en s'aveuglant au profit

¹³ Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 11.

¹⁴ Yann Frémy, « *Te voilà, c'est la force.* » *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris : Classiques Garnier, 2009.

¹⁵ Arnaud Bernadet, « Introduction. L'anus du Génie ou le goût de la manière », dans *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, dir. Arnaud Bernadet, Paris : PUF/CNED, 2009, p. 29.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 16.

d'une solution plutôt qu'une autre. La méthode Rimbaud n'est pas une solution (aucune poésie ne l'est). C'est bien ce que démontre cette immaturité qui représente toute l'involution de l'œuvre se rapprochant d'elle-même, de cette *infantia* pour ainsi dire qui casse la hiérarchie trompeuse elle aussi entre œuvre de jeunesse et œuvre de la maturité, catégorisation inopérante avec Rimbaud. Cette poésie, « provoquée » (au deux sens du terme, provoquer étant « appeler » et « attaquer »), jusqu'au « ratage » de la poésie et donc contre la poésie, et qui, rappelons-le, « se cherche toujours, dans un lieu encore vide, toujours inconnu » (p. 45), est un lieu d'altérité, et « en avant », vers la « la *liberté libre* » (*ibid.*). C'est ainsi que Vincent Vivès peut déclarer justement que « ce n'est donc pas un paradoxe si son immaturité poétique n'a qu'assez peu à voir avec ses premiers poèmes [...] poèmes de ou sur l'enfance conçus à travers le regard des adultes [...], poèmes écrits sous le regard des autorités littéraires » (p. 49). Le point de vue sur les « premiers » poèmes est à discuter, en reprenant les chemins du *Recueil Demeny* en particulier, mais il a l'avantage d'engager une critique de l'enfance par l'immaturité précisément, lue dans *Illuminations* en particulier. Et de citer « Je reconnais ma sale éducation d'enfance » (« L'Éclair », cité p. 50), que l'on pourrait faire dialoguer avec « Les Poètes de sept ans » au titre d'une « immaturité naturelle [qui] doit se défendre ou se reconstruire contre la maturité ». Le postulat du « naturel » est peut-être à discuter, l'immaturité étant un chemin sans doute à rebours de la nature, un ouvrage de construction d'une éthique justement et d'un éclat retrouvé des pulsions et sensations, abordé avec à point nommé (p. 50) dans « Barbare » des *Illuminations* encore, pour « se défaire des stigmates de la vie adulte ». Tel est donc le grand chantier rimbaldien. En définitive la révolte tant de fois invoquée, et à laquelle on a pu réduire Rimbaud, est bien un retournement, une manière de faire tourner les modes de signifier, les représentations pour y frayer une vision propre : pratiquer une vision et une audition des idées à même un travail critique dans le langage.

L'expérience Rimbaud

Reste que l'immaturité pose la question du temps et du rapport au temps d'une œuvre comme étant son éthique. Tel est, semble-t-il, le point nodal du livre. Vers la fin est menée cette interrogation du rapport au contemporain. Comment fonder une éthique qui ne rencontre pas ses contemporains ? On peut répondre avec la *Conférence sur l'éthique* de Wittgenstein, pour la fondation d'une éthique sur l'expérience — et « l'expérience de voir le monde comme un miracle¹⁷ ». Seulement « nous ne sommes plus au monde » ; s'agit-il de le quitter, d'y revenir ? Le

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Conférence sur l'éthique*, trad. Jacques Fauve, dans *Leçons et conversations*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1971, p. 153.

mouvement tient sans doute des deux, car il y a à refuser le monde tel qu'il est. Rimbaud n'est pas Saint John Perse, qui disait « Je n'ai que du bien à en dire ». Mais s'étonner est encore revenir au monde, ce dont est pleine l'œuvre de Rimbaud, s'étonner depuis le langage — « la façon correcte d'exprimer dans le langage le miracle de l'existence du monde, bien que ce ne soit pas une proposition *du* langage, c'est l'existence du langage lui-même¹⁸ ». *L'Éthique du temps de l'immaturité* pose la continuité du « Bateau ivre » (« Et rythmes lents sous les rutillements du jour »), *d'Une saison en enfer* et des *Illuminations* — et l'on pense à la parenthèse « elles n'existent pas » de « Barbare ». La poésie relève d'une *u-topie*, plus que d'une utopie, l'affirmation radicale d'un sans-lieu et d'une errance : « Que faire d'une éthique qui ne rencontre pas l'esprit d'une communauté ? » (p. 111). Telle est la difficulté à penser une éthique de la poésie, pour laquelle est prépondérante la valeur selon des critères que seule l'œuvre invente. De sorte qu'avec Wittgenstein encore, on dira que « l'éthique est l'investigation du sens de la vie, ou de ce qui rend la vie digne d'être vécue, ou de la façon correcte de vivre¹⁹. » Les poèmes dits communalistes, qui sont en fait des poèmes portant à découvrir la façon dont la poésie de Rimbaud s'est attachée à intervenir dans l'histoire et à poser la question de la dignité, mettent à nu une politique du poème. « Les Mains de Jeanne-Marie », le « Chant de guerre parisien » en disent long à cet égard, mais les poèmes avant comme après la Commune, comme les nombreuses analyses philologiques de Steve Murphy l'ont montré²⁰.

C'est qu'il y a chez Rimbaud un absolu de la vie, qui est la poésie, qui ne rencontre pas le monde tel qu'il est et le conteste en le périssant — « Donc le poète est vraiment voleur de feu. » « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*. » Vincent Vivès en relève toute la tension, dans le questionnement, avec Aristote et Adorno, sur le rapport entre éthique et expérience, de la valeur. « Faut-il comprendre depuis ceci la question rimbaldienne, majeure, de n'être pas au monde ? » Rimbaud est irréductible, mais « l'expérience poétique ne peut trouver à se réaliser dans un monde à bras qui en récuse l'essence » (p. 113). L'immaturité se trouve dans ce hiatus et cette tension : ne pas en finir avec le monde, mais au contraire être un recommencement et advenir comme tel. Vincent Vivès égraine à ce titre les termes de « sauvagerie » (pensons à sa « parade ») et d'« acte de résistance », de « réel inquiet » et « réalité assise » dépassée (p. 115). Une réflexion stimulante est à cet égard celle qui se concentre sur le rapport à l'histoire selon le motif du « lâché de ponton ». Revenant sur les pontons de la fin du « Bateau ivre », il insiste sur l'impossibilité, l'erreur consistant en l'identification aux pontons de la

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁰ Voir Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune 1871-1872*, Paris : Classiques Garnier, 2010.

Commune de 1871 au terme de la semaine sanglante, lesquels « n'en explicitent pas le potentiel poétique. La réduction de l'art aux déterminations historiques est précisément la négation des procédures par lesquelles la prise en charge des référentialités extra-esthétiques annulent — ou neutralisent — ce qui nie l'art. » (p. 96-97) C'est bien la littéralité du poème, la pluralité de son sens — « littéralement et dans tous les sens » — qui se perd quand ces pontons se trouvent « déterminés », suridentifiés pour ainsi dire. Dans un autre sens, selon une autre orientation du regard, ces pontons réfèrent à la vision et renvoient à l'intervention dans l'histoire. C'est ainsi que l'essai de Vincent Vivès tend à penser Rimbaud, la poésie et l'action dans le temps et le langage qu'elle met en mouvement selon cette « liberté libre », et aussi selon cette formule-titre d'un poème de Ghérasim Luca : l'« Auto-détermination ».

PLAN

- Des formes nouvelles
- Immaturité, intensités
- Mouvement, désaliénation : le musical
- Un temps de l'inconnu : le parodique
- Immaturité, modernité
- Force éthique, énergie créatrice
- L'expérience Rimbaud

AUTEUR

Laurent Mourey

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Strasbourg laurent.mourey@laposte.net