

Conflits de lecture autour de « Barbare » : Rimbaud lu par Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi

Anne Brouillet



Pour citer cet article

Anne Brouillet, « Conflits de lecture autour de « Barbare » :
Rimbaud lu par Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi », dans
Fabula-LhT, n° 3, « Complications de texte : les microlectures »,
dir. Marc Escola, Septembre 2007, URL : [https://fabula.org/lht/3/
brouillet.html](https://fabula.org/lht/3/brouillet.html), article mis en ligne le 14 Septembre 2007, consulté
le 05 Octobre 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.896>

Conflits de lecture autour de « Barbare » : Rimbaud lu par Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi

Anne Brouillet

« J'ai lu en Tite-Live cent choses que tel n'y a pas lues. Plutarque en a lu cent autres, outre ce que j'ai su y lire et, à l'aventure, outre ce que l'auteur y avait mis ».

Montaigne, Essais

Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi proposent, l'un au détour de *Poésie et profondeur*¹ et l'autre dans ses *Études sur les Illuminations de Rimbaud*², deux commentaires assez étendus sur la vingt-neuvième illumination de Rimbaud : *Barbare*. Tous deux héritiers de la théorie bachelardienne de l'imagination et grandes figures de la critique dite « thématique », ils arpentent le poème selon la même méthode, minutieuse, soucieuse du détail et fondée sur les mêmes postulats de départ, sinon la même ambition – la quête d'une « âme » et de ses obsessions en tant qu'elles sont accessibles par le texte, et seulement par le texte.

Pourtant, au terme du parcours, ils proposent deux lectures suffisamment éloignées par certaines de leurs conclusions pour susciter de légitimes interrogations : comment de telles divergences de résultat sont-elles possibles quand les pétitions de méthode sont aussi proches ? La pratique de la microlecture devrait ici réduire la marge d'interprétation individuelle qui divise les lecteurs d'un texte comme celui de Rimbaud. Par quoi et à quels moments de la démarche nos deux critiques se séparent-ils ? Quelle est au fond la légitimité des deux commentaires si leur confrontation les révèle comme expression d'une lecture finalement singulière ? Et comment dégager un consensus sur un texte si la microlecture ne le permet pas ? Notre question, on l'aura compris, n'est pas celle du sens de *Barbare*, mais bien celle du sens de sa lecture.

On fera d'abord état des difficultés que présente le langage rimbaldien comme langage parfois obscur, souvent incohérent voire hermétique : il ne va jamais de soi de nommer le référent de ce que le poème semble pourtant décrire comme une

¹ Jean-Pierre Richard, « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions Seuil, coll. « Points », 1955.

² Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2002.

réalité concrète déjà connue du lecteur. À ce que d'aucuns nomment « l'hermétisme » rimbaldien, la critique immanente et plus précisément thématique semble offrir une réponse adéquate, spécialement adaptée aux aspérités d'un texte complexe et déjà trop discuté : la poésie moderne mérite une critique moderne. Et pourtant : Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi offrent des lectures bien différentes, on le verra en détail – mouvement vertical ou cyclique, chaos ou stratification, ce n'est pas le même *Barbare* qui s'échappe de *Poésie et profondeur* ou des *Études*. Il faudra alors essayer de déterminer ce qui sépare nos deux critiques – à moins de supposer qu'ils ne se sont jamais rencontrés : un détour par l'épistémologie de Popper viendra éclairer la géographie de leur parcours.

Barbare

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le coeur et la tête – loin des anciens assassins –

Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.)

Douceurs !

Les brasiers pleuvant aux rafales de givre, - Douceurs ! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le coeur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – Ô monde ! –

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs ! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.

Le pavillon...

1. Langage de Rimbaud

Avant d'entrer dans ce qui sera une microlecture au second degré, il nous faut rappeler les caractéristiques propres à l'écriture rimbaldienne, celle-là même que certains qualifient d'« hermétique ». Plusieurs raisons forcent en effet, si ce n'est à employer ce terme, du moins à reconnaître la difficulté d'une écriture parfois contradictoire, souvent incohérente – au moins en apparence. Comment dégager un sens littéral, un degré zéro de l'interprétation, un butoir au déploiement infini des commentaires lorsque le texte est lacunaire, percé d'ambiguïtés et d'allusions sans référentiel ? Les *Illuminations*³ se présentent sous la forme de fragments, voire d'énigmes (on pense à *H*, à *Parade*) ; or essentiellement inachevé et fulgurant, le

fragment vise à la vérité sans circonscrire son propre dire, il révèle ce qui est mais reste une forme ouverte du sens. Il n'est, pour rejoindre l'analyse d'André Guyaux dans sa *Poétique du fragment*⁴, qu'une part du tout mais vaut plus que le tout. Et le paradoxe de cette éternelle actualité n'est pas pour simplifier la compréhension immédiate : « D'autres fragments peuvent venir, ils ne contredisent pas. Chaque texte est dans la liberté de ses manques possibles [...]. D'où la désarmante virginité d'une signification toujours à refaire et cette forme aux "bords déchiquetés" dont Melville voulait qu'elle fût, en propre, celle de la vérité sans compromis⁵ ». S'il faut toujours refaire la signification dans le cas du fragment, celui de l'énigme est plus radical encore : le jeu est manifeste, il s'agit d'inventer le sens à partir d'énoncés elliptiques voulus tels par l'auteur. « Trouvez Hortense. »

Barbare fait partie des illuminations-fragments : pas de fin (« Le pavillon... » : on reprend le refrain à l'infini) ni de réel début (l'exposition se limite à la désignation d'un temps des plus vagues : « Bien après les jours et les saisons, les êtres et les pays »). Mais Rimbaud nous emmène plus loin encore que les romantiques dans cet art du fragment : les phrases nominales sans lien apparent entre elles, les exclamations isolées et le discours régulièrement interrompu produisent la sensation de fragments dans le fragment. Le poème, la vision globale ne sont pas les seuls à être fragmentés : les phrases elles-mêmes le sont.

Bien d'autres procédés contribuent à cet « hermétisme » propre à Rimbaud et aux *Illuminations*. Le poète use sans modération de noms propres sans contexte, d'articles définis et de pronoms ni cataphoriques ni anaphoriques, de néologismes obscurs ou de titres sans rapport avec le texte qu'il précède. Laurence Bougault propose une synthèse complète de ces techniques d'écriture dans son article « Hermétisme et référence dans l'œuvre de Rimbaud⁶ ». Dans le cas de *Barbare*, nous retrouvons ce titre énigmatique (le lien est lexicalement perceptible mais le type de rapport avec le reste du texte reste flou : il ne s'agit ni d'une description de barbare, ni d'une allégorie de la barbarie... de quoi s'agit-il ?), ainsi que les articles définis dont les noms caractérisés n'ont pas été rencontrés précédemment et ne font l'objet d'aucune précision (presque tous les noms communs de *Barbare* sont dans ce cas : « Le pavillon en viande saignante », « les brasiers pleuvant aux rafales de givre », etc.) Dans l'avant dernier verset émerge enfin un « Et là » qui ne se réfère à aucun « ici » défini : ni préparé ni suivi, il est un hapax déictique dans le poème qui empêche de le comprendre comme expression référentielle claire.

³ Édition de référence : Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

⁴ André Guyaux, *Poétique du fragment*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1985.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ Laurence Bougault, « Hermétisme et référence dans l'œuvre de Rimbaud », *Revue Romane*, n°33, Munksgaard (Copenhague), juin 1998, p. 87-103.

Barbare ajoute à ces procédés courants dans l'œuvre rimbaldienne une déformation syntaxique moins fréquente dans les *Illuminations* : le sixième verset présente, en effet, une syntaxe contestable qu'Antoine Adam va jusqu'à vouloir corriger dans son édition des *Illuminations*⁷(« Les brasiers pleuvant aux rafales de givre », « les feux à la pluie du vent de diamants »). Cette torture occasionnelle de la syntaxe a pour effet de bloquer le processus référentiel nécessairement induit par l'acte de lecture : les rôles d'habitude associés à chaque préposition ne conviennent plus, il convient d'en trouver d'autres qui n'existent pas dans la grammaire française. Il faut trouver un sens.

Il faut, enfin, dire un mot du troublant « (elles n'existent pas) » qui clôt le refrain. Le poète explicite ici ce qui, généralement ne l'est pas en littérature : l'absence de référent. Novalis avait déjà évoqué l'image des fleurs arctiques dans son premier *Cantique* (« Sous le ciel du nord, à présent, les fleurs de l'Inde éclosent autour du Bien-Aimé⁸ »), elles n'existaient pas plus que celles de *Barbare* mais on n'avait pourtant pas l'expression écrite de leur inconsistance réelle. Rimbaud creuse le fossé qui nous sépare du sens en exposant la non-référentialité de l'expression : il ne s'agit même pas d'une métaphore. Il n'est plus de doute possible quant à l'originalité du texte en matière de processus de signification, le poète lui-même dénie le référent.

Nous nous sommes contentés ici de décrire, de caractériser succinctement la difficile lisibilité de *Barbare* (comme exemple de la difficulté de tout le recueil des *Illuminations*). Ces précisions nous servent à mettre en évidence le vide, si ce n'est sémantique, en tout cas référentiel du texte rimbaldien : le sens ne s'offre pas d'emblée, il se cache, parfois refuse d'exister. Il s'agit dès lors pour la critique de remplir ce vide, de retrouver (trouver ?) un sens qui enrichisse le poème sans le dénaturer. Le choix ne lui est pas laissé, c'est la nature même du poème qui le lui impose : la critique rimbaldienne sera active ou ne sera pas. Et c'est uniquement par la prise en compte du « malaise » sémantique, de l'ambiguïté de lecture que l'herméneute peut remplir les trous, il doit se raccrocher à ce qui résiste, au détail curieux qui fait problème. Ainsi naît ce que Todorov⁹ nomme la « complication de texte », cette lecture du détail qu'appelle le texte rimbaldien. Le risque principal que court une critique s'intéressant aux fragments rimbaldiens est, on l'a compris, celui du délire interprétatif reposant sur toutes les formes de présupposés critiques possibles (le recours excessif à la biographie, l'intervention de ses propres croyances dans l'acte de lecture, pourquoi pas les intérêts individuels et sociaux biaisant l'interprétation). La microlecture serait-elle un moyen d'accéder au texte

⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit.

⁸ Novalis, *Hymnes à la nuit, Cantiques*, traduction et préface de Geneviève Bianquis, Aubier-Montaigne, 1943, p. 121.

⁹ Tzvetan Todorov, « Une complication de texte : les *Illuminations* », *Poétique*, n° 34, mai 1978, p. 241-253.

dans toute sa richesse sans tomber dans cet écueil que l'on peut croire ménagé à dessein par Rimbaud ?

2. Richard et Sacchi : partis pris

Certains commentateurs de Rimbaud (on pense à Paul Claes¹⁰ en particulier) abordent le texte rimbaldien comme un code dont l'élucidation serait gouvernée par des principes plus ou moins stricts et accessibles au lecteur. D'autres comme Antoine Adam scrutent la biographie du poète pour y découvrir les référents historiques des poèmes de Rimbaud. Pourtant la critique la plus féconde sur ce langage poétique particulier est celle qui joue la carte du détail (la mieux adaptée à Rimbaud ?) : la critique dite « thématique ». Jean-Pierre Richard, Georges Poulet ou, plus récemment et par une filiation plus lointaine, Sergio Sacchi ont ainsi produit des commentaires précieux de textes de Rimbaud sous l'égide plus ou moins explicite de Gaston Bachelard. Nous essaierons de dégager la méthode de ces discours appliqués à *Barbare*, leurs présupposés pour mieux les confronter : ces deux microlectures sont-elles à ce point proches du détail qu'elles ne se contrediraient pas et viendraient combler solidairement les « trous » d'un texte aussi lacunaire que celui de *Barbare* ?

Nos deux commentaires appartiennent à la critique immanente – celle qui, se passant de toute recherche historique et biographique, n'élabore aucune conjecture référentielle à partir des poèmes de Rimbaud. Il ne s'agit pas de trouver la chose réelle derrière le mot, celle qui a poussé le poète à écrire telle phrase (cela relève de cette critique « évhémériste » ou « étiologique » que pointe Tzvetan Todorov¹¹, c'est-à-dire de la non-critique) mais de dégager l'architecture secrète d'un texte accessible seulement par le texte lui-même. Richard et Sacchi ne proposent pas de réflexion sur la fabrication de *Barbare* mais un itinéraire dans la jouissance de sa lecture. Avec Jean-Pierre Richard, on passe dans des mondes, on y décèle des signes récurrents témoins d'une obsession fondamentale de la fécondité, on y ressent de la douceur, un malaise provisoire pour s'abîmer enfin dans un sentiment d'échec. Chez Sergio Sacchi nous nous trouvons dans le lieu concret de la poésie rimbaldienne, dans la métamorphose, dans les distances infinies et les époques atemporelles qui fondent le mythe que, lecteurs, nous habitons désormais ; nous sommes dans la vision même de la fusion originelle. Il s'agit au fond pour nos deux lecteurs, selon une formule de Gaston Bachelard dans sa préface à la *Poétique de l'espace*¹², d'« être présent à l'image dans la minute de l'image », de pratiquer une

¹⁰ Paul Claes, « L'Hermétisme des *Illuminations* », *Parade sauvage*, n°19, Charleville-Mézières, décembre 2003, p. 99-110.

¹¹ Tzvetan Todorov, « Une complication de texte : les *Illuminations* », art. cit.

phénoménologie de l'imagination en saisissant le départ de l'image dans la conscience individuelle. Bachelard rejette l'idée d'une méthode causale qui comprendrait et intellectualiserait le texte au lieu d'y participer et de déterminer l'ontologie du poétique (les exemples pris pour dénoncer ce travers sont ceux de la psychanalyse appliquée à la littérature).

On rentre alors dans une prise en compte minutieuse du détail qui va s'élargissant pour dégager un champ, un espace poétique obsessionnel. Richard comme Sacchi commencent par le plus petit, par le sens discuté d'un nom ou le problème posé par une locution étrangement placée pour ensuite mettre en évidence les critères de récurrence au sein de l'œuvre et trouver les obsessions qui en émergent : la signification de « cœur terrestre » ou des verbes « entendre » et « sentir » sont le point de départ de toute la première partie de l'article de Sacchi (le texte se compose de deux parties indépendantes, à l'origine deux articles distincts), les « feux à la pluie du vent de diamants » déclenchent la réflexion labyrinthique qui engage tout le raisonnement de la seconde partie de l'article :

a priori ces brasiers « pleuvent » *quand* les rafales soufflent, mais aussi *parce qu'*elles soufflent (donc sous l'action de ce vent sans doute polaire) – ou peut-être même parce qu'une force autonome les projette *dans la direction de* ces mêmes rafales... Ce qui permet des lectures divergentes : ou bien les rafales, frappant de plein fouet ces brasiers, en font gicler une pluie (métaphorique) de braises ; ou bien les brasiers voyagent effectivement sur les ailes (pour ainsi dire) de ces "rafales de givre", ce qui produit le paradoxe d'un vent glacé transportant une pluie de feu, etc.¹³

« L'univers des *Illuminations* est ainsi dominé par la hantise d'une apocalypse inondante et l'imagination rimbaldienne par une mythologie du déluge », écrit Jean-Pierre Richard au moment d'aborder *Barbare*¹⁴. « Univers », « imagination », « mythologie ». Plus loin, on lira le terme de « paysage » pour caractériser ce que cherche la lecture richardienne. Point d'analyse causale, mais un parcours dans les motifs d'un texte d'abord spatial, dans le lieu même de l'écriture (« tout s'y déroule entre deux mondes ») pour aboutir à l'obsession du poète qui envahira toutes les dimensions spatio-temporelles que l'âme humaine peut envisager (« nous savons maintenant reconnaître [...] les expressions parentes d'une même obsession¹⁵ »). Sergio Sacchi clarifiant un parti-pris de méthode propose, quant à lui, une « lecture non plus seulement "linéaire", mais "verticale"¹⁶ » (« ainsi, les "feux" du deuxième

¹² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957, rééd. 2004, préface.

¹³ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 248.

¹⁴ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 209.

¹⁵ *Ibid.*, p. 214

¹⁶ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 247.

segment reprennent les “brasiers” du premier, la “pluie” nous fait retrouver, presque à la lettre, le participe “pleuvant”, le “vent” est l’homologue des “rafales”, et les diamants nous renvoient sans doute à ce “givre” tout aussi scintillant¹⁷ », un parcours « rebondissant » entre les termes qui se font écho. C’est ainsi qu’il insiste à deux reprises (à l’endroit culminant de la réflexion dans chacune des deux parties de son article¹⁸) sur ce que les critiques qualifient habituellement de métaphores mais qui, justement, n’en sont pas : car le « pavillon en viande saignante » et le « cœur terrestre » sont de véritables métamorphoses, non pas analysables et référentielles à la manière de la métaphore mais bien vivantes et actives dans l’espace textuel, c’est-à-dire dans l’espace de l’âme qui devient lui-même signifiant. L’herméneute arpente ainsi l’œuvre « en envisageant l’œuvre comme une totalité autonome, un univers imaginaire qui prend la fore d’un vaste espace signifiant qu’il incombe au critique de parcourir pour en relier les éléments et en constituer ainsi le réseau isotope qui les charge d’un sens », écrit Atle Kittang dans *Discours et jeu*¹⁹.

Autre point de méthode qui réunit Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi : la délimitation de l’objet de leur étude (mais peut-on vraiment parler d’objet quand l’objectivation compréhensive est dénoncée au profit de la vie de l’image ? À défaut d’autre terme nous poursuivrons avec celui-ci, tout en reconnaissant ses limites dans ce contexte). « Renonçant à aborder une interprétation globale, je me bornerai à pénétrer dans le poème par deux points précis²⁰ » : Sergio Sacchi se concentre sur l’image (ici deux images qu’il analysera successivement) et ne vise pas l’exhaustivité. De la même manière Jean-Pierre Richard, on le constate à la lecture, intègre les images poétiques de Rimbaud comme autant d’exemples, de signes illustrant son discours général, comme s’il élaborait une réflexion que venaient confirmer les expériences faites sur le sol rimbaldien. Racontant une histoire, le critique y intègre des vers de Rimbaud dans le désordre qu’impose la logique narrative globale, ainsi au tout début de notre parcours dans le poème : « Quoi de surprenant à voir le rouge d’un drapeau saigner sur la surface soyeuse d’une mer et se métamorphoser en viande, puisque Rimbaud rêve cette soie elle-même comme une chair humide et fleurie ? Pourquoi ne pas accepter de voir se marier écumes et brasiers, ces mousses de l’eau et ces mousses du feu ? Quant aux diamants et aux givres, ne sont-ils pas des cristaux, de terre et d’eau²¹ ? » La cohérence ne se situe plus dans le texte de Rimbaud mais dans le discours de Richard. Chaque image est, comme chez Sacchi, rendue autonome, signifiante pour elle-même, même si elle se trouve en rapport avec d’autres visions, proches ou lointaines, en tous cas toujours dévoilant

¹⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁸ *Ibid.*, p. 242-243.

¹⁹ Atle Kittang, *Discours et jeu*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 241.

²¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 214

une même âme. Pas de linéarité, mais une multitude d'images comme autant de faces d'un même paysage.

Il faut ensuite dire un mot des garants de cette méthode thématique. Ce qui intéresse Jean-Pierre Richard, c'est l'« intention fondamentale, le projet qui domine l'aventure [du poète]²² ». Ce qui relie donc entre eux les termes récurrents, les « échos », les images éparses, c'est le postulat de cohérence interne d'une même âme : celle de l'auteur, présent non pas comme personne historique mais comme sensibilité exprimée par le texte et seulement par le texte (la critique thématique, comme dit précédemment, se veut immanente et laisse le texte autonome de tout élément externe). On trouve ainsi regroupées à la même page de *Poésie et Profondeur*²³ des allusions aux premiers vers de Rimbaud et aux *Illuminations* (qui, s'ils ne sont pas avec certitudes ses derniers vers, n'en sont chronologiquement pas très éloignés) : Jean-Pierre Richard convoque ici deux parties d'une même œuvre, l'une appelle l'autre (le lien se trouve dans le « paysage ainsi sensibilisé²⁴ ») et c'est bien l'œuvre qui est significative en tant qu'elle est la peinture d'une même âme. Le dénominateur commun à toutes les gloses du critique se trouve dans l'âme de Rimbaud-écrivain. Le même procédé se trouve appliqué à la correspondance rimbaldienne : elle est évoquée bien des fois dans *Poésie et profondeur* comme manifeste poétique dont l'apport biographique nous est indifférent mais qui appartient à l'œuvre du poète au même titre que ses poèmes. Moins flagrant chez Sergio Sacchi, ce postulat qui trouve l'unité de l'objet de la critique dans la personne du poète n'en est pas moins admis : la preuve s'en trouve dans les passages parallèles qu'il cherche dans *Une Saison en enfer* ou plus loin. *Délires II* se trouve ainsi convoqué au sein de la réflexion spatiale sur *Barbare*²⁵, à la fin de la première partie de l'article, comme confirmant la thèse déjà démontrée à propos de l'illumination. Sacchi dépeint mieux et plus solidement en dévoilant une seconde image de la même âme le voyage rimbaldien vers les contrées primitives des limites de l'univers (« la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons », dans *Délires II* est elle-même dépassée, pour atteindre, à l'extrême Nord, une région bien plus primordiale, où l'univers ne fait encore (ou à nouveau) que naître²⁶ »).

La critique thématique s'épanouit ainsi dans une grande liberté permise par le rapport de création assumé du texte à son lecteur : pour Bachelard l'expression crée l'être dont l'image est un devenir. Le lecteur, lorsqu'il la lit, aurait pu ou dû la créer. Le rapport du lecteur au texte est donc un rapport de sympathie au sens fort

²² *Ibid*, préface.

²³ *Ibid.*, p. 213.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 244.

²⁶ *Ibid.*, p. 244.

du terme, la création se fait de concert et, en particulier, le texte de Rimbaud se prête au processus actif que revendique la critique d'inspiration bachelardienne. Cette « signification toujours à refaire » dont parlait André Guyaux, Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi la créent par les méthodes évoquées plus haut et l'assurent par la présence d'un auteur fédérateur de toute la diversité poétique :

Opérant par des découpages successifs et apparemment arbitraires, reliant le fragment de tel texte au fragment de tel autre texte, et atomisant ainsi délibérément l'œuvre, elle n'en aboutit pas moins à la constitution d'une unité réelle, centré sur cette instance du Cogito poétique qui, pour la plupart de ses représentants, forme le noyau, la source et le foyer vital de toute œuvre imaginaire, et la condition *sine qua non* à la fois de son sens et de l'interprétation de ce sens²⁷.

Parti d'une suspension dans le temps et dans l'espace induite par le constat d'incohérence, Jean-Pierre Richard retrouve finalement l'obsession fédératrice de fécondité qui crée la douceur dans une intemporalité malgré tout inconfortable et menant à l'échec, trait caractéristique de l'âme rimbaldienne s'il en est une. Sergio Sacchi s'appuyant pour commencer sur les analyses critiques antérieures de trois images du poème en vient à trouver les distances, les rythmes et les mouvements – ceux du mythe – de cette âme rimbaldienne progressivement révélée. Nos deux commentateurs semblent ainsi se préserver de toute accusation de délire interprétatif grâce à l'explicitation de leur méthode et surtout grâce à cette personne de l'auteur qui légitime leurs conclusions tout en réunissant des conditions idéales de fécondité.

3. La séparation

Car on accède, à la lecture de Richard et de Sacchi, à une vision du texte qui inclut toutes les richesses du poème : mouvements, architecture et thèmes profonds. Le langage hermétique de Rimbaud trouve un éclairage complet qui fait sens, *Barbare* devient signifiant et cohérent. Ainsi se dégage la dichotomie centrale du poème que l'on retrouve dans les deux commentaires : la coexistence des contraires. « Pourquoi ne pas accepter de voir se marier écumes et brasiers²⁸ ? », demande Jean-Pierre Richard, nous l'avons vu, au début de son analyse de *Barbare*. Sergio Sacchi, quant à lui, évoque un « mariage impossible des contraires (cruauté et douceur, eau et feu, gel et chaleur... ; même dans l'infime cellule initiale des "fleurs arctiques", Hermann Wetzell a finement relevé le module actif de l'oxymore)²⁹ » qui

²⁷ Atle Kittang, *Discours et jeu*, op. cit., p. 23.

²⁸ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 214.

²⁹ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 247.

dominerait « violemment » le poème. Ce constat constitue dans les deux commentaires le point liminaire de la réflexion, ou plutôt ce qui précède cette réflexion puisqu'il s'agit d'un fait littéraire simplement remarqué. De la même manière, on trouve dans les deux commentaires l'idée d'un temps mythique (Sergio Sacchi en fait la double chute de son double article), non situé sur l'échelle temporelle réelle mais suspendu, ailleurs, toujours et jamais là. Richard parle du « mythe rimbaldien de la genèse³⁰ », thème qui fait partie de sa réflexion générale, Sacchi intitule les deux parties de son article respectivement *De la métaphore au mythe* et *Mythes « barbares »*. On peut encore, dans un autre registre, remarquer la proximité d'expressions telles « l'obscurité "barbare" du poème³¹ » chez Sacchi et « la discontinuité pathétique³² » chez Richard : la lisibilité de l'article fait problème. Tous ces éléments, qui ne sont pas des moindres dans le cadre d'un commentaire, réunissent les deux critiques. Peut-être doit-on y trouver ce sens littéral dont parle Umberto Eco dans les *Limites de l'interprétation*³³, celui qui, pour tout texte – fut-il hermétique – est indispensable à la bonne compréhension précédant (selon les principes généralement admis) l'interprétation. La question lexicale, qui gouverne la remarque sur les contraires coexistants, se situe en effet au commencement de toute lecture. Celle de l'obscurité dans la lisibilité du poème s'impose dès lors qu'on aperçoit ce poème. Quant aux conclusions à propos des mythes, elles sont naturellement induites par la méthode thématique qui situe le poème à partir de ses mouvements dans un espace spatio-temporel. Les mêmes questions, jusqu'ici, semblent susciter les mêmes réponses.

Pourtant, ces remarques qui ressemblent à de purs constats sans parti-pris herméneutique sont faites dans des optiques parfois divergentes. Le caractère « oxymorique » conjointement relevé par Richard et Sacchi se trouve exploité par le second dans l'optique de la distance physique et mentale qu'il perçoit dans le poème. Rien de cela chez Richard qui s'en sert pour caractériser l'obsession rimbaldienne de la fusion des contraires. De la même manière l'idée de mythe qu'on rencontre chez chacun des deux commentateurs ne trouve pas sa source dans les mêmes observations. Chez Richard, en effet, il s'agit du mythe en tant qu'il représente l'origine, la genèse, les temps du commencement absolu par les voies fécondes de la nature, temps uniquement exprimables par un discours mythique : « le dernier mouvement de *Barbare*, qui débute par un appel extatique à cette existence idéale non encore existante, "Ô Douceurs, ô monde, ô musique" parvient à rassembler sur la surface d'une eau-mère, et dans la fécondité d'un chaud désordre flottant, la plupart des objets, organes ou substances où s'incarne

³⁰ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 214.

³¹ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 240.

³² Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 215

³³ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

d'ordinaire le mythe rimbaldien de la genèse : "là les formes, les *sueurs*, les *chevelures* et les *yeux* flottants. Et les *larmes* blanches, bouillantes, ô douceurs"³⁴ ». Sacchi dégage le thème du mythe en s'appuyant sur le mouvement cyclique du poème, sur son temps recommençant infiniment, sans début et sans fin, sur son temps hors du temps :

Et si un tel silence était au contraire le signe matériel d'une sortie définitive *hors du temps* ?... Dès le « pavillon en viande *saignante* » du début, on songe effectivement aux violences d'une guerre mal connue, légendaire, comme celles que « rêve » l'« alchimiste du verbe » – mais cette guerre de *Barbare* se situe complètement en dehors de l'histoire, loin des « *vieilles* fanfares » et des « *anciens* assassins » – des enthousiasmes aussi bien que des répugnances, tout à fait au-delà et du bien et du mal [...]. Et vraiment, la guerre cosmique de *Barbare* n'a pas lieu dans l'avenir, ou le présent (bien qu'utopiques), mais hors du temps, dans un espace uniquement mythique³⁵.

Enfin le problème d'obscurité du sens, d'incohérence première de la syntaxe et de la grammaire du poème va jusqu'au chaos chez Jean-Pierre Richard : « Dans le chavirement général des apparences, "le virement des gouffres et le choc des glaçons aux astres", tout se cogne à tout, sans vraiment se réunir ni se recomposer. Aucun espace humain ne sort de ces naufrages ; ce ne sont pas là les "plans magiques" auxquels rêve Rimbaud, et sur lesquels "se rencontrent lunes et comètes, mers et fables". Le chaos barbare reste figé dans une discontinuité pathétique³⁶ », écrit-il alors qu'il approche de sa conclusion, cette obscurité poétique est la destruction de l'ordre ancien sans même la trace d'une reconstruction possible. Il déborde ainsi largement la pensée de Sergio Sacchi qui ordonne en conclusion ce chaos en une stratification tourbillonnaire, un morcellement du lexique et de l'énonciation (« la vision surgit d'une contemplation préalable : un déclic, une perception aussi soudaine que singulière [...] réorganise tout à coup l'image du monde ; un autre paysage s'insinue dans cette brusque béance de la prose réelle³⁷ »).

D'autres analyses séparent nos deux herméneutes. Le mouvement perçu dans le poème, tout d'abord, n'est pas le même selon l'interprète. Jean-Pierre Richard décrit une naissance, un jaillissement dans la lignée de ses commentaires précédents sur d'autres poèmes des *Illuminations*. L'« eau-mère » et la « fécondité d'un chaud désordre flottant³⁸ » sont la source d'un déluge vertical montant qui traverse tout le poème. Chez Sergio Sacchi, et cela le rapproche d'un autre virtuose de la critique

³⁴ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 214.

³⁵ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 244

³⁶ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 215.

³⁷ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 251.

³⁸ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 214.

thématique, Georges Poulet³⁹, c'est la roue qui l'emporte. Car le mouvement de *Barbare* est pour lui cyclique (« le mouvement d'un tel texte n'est pas linéaire mais cyclique »), à la « façon dynamique d'une roue qui tourne » ayant pour centre le cœur terrestre⁴⁰. Il s'agit ici d'un mouvement perpétuel, infini que les points de suspension finaux engagent à se poursuivre. La linéarité chez Jean-Pierre Richard ne l'emporte pas seulement au plan du mouvement mais gagne aussi la temporalité. Car s'il parle de temps suspendu, d'un « *entre-deux monde* » « dans la suspension d'un vide sensible » « à mi-chemin entre les « voix anciennes » et la « nouvelle douceur⁴¹ », il dépasse cette imminence première qu'il décrit hors du temps. L'échec qu'il décèle dans l'apparition de la *voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques* est, en effet, le point de départ à l'introduction d'une nouvelle dimension temporelle : de cet échec naît l'espérance, la croyance en un futur radieux qu'annonce un drapeau rouge prophétique. L'intemporalité n'est que provisoire chez Jean-Pierre Richard quand, nous l'avons vu, elle baigne tout le poème chez Sergio Sacchi. La réalité de la vision projetée dans un temps inexistant par la grammaire du texte interdit ici toute possibilité d'un temps à venir. Peuvent enfin être opposés le principe richardien de la suspension qui fige dans un hors-temps toute vie du poème et celui, chez Sacchi, de la métamorphose qui, précisément, est l'incarnation temporelle et spatiale d'un principe abstrait.

Le chaos face à l'ordre, la linéarité face au cercle, le flottement face à l'incarnation : la critique thématique se divise, en bout de parcours les conclusions divergent. La fécondité reste incontestée : les deux discours critiques « fonctionnent » et portent leurs fruits. Mais séparément. Comment arrivent-ils à ces conclusions divergentes en suivant la même méthode ? Il nous faut scruter le passage de ce sens littéral que l'on a cru découvrir chez nos deux auteurs aux significations profondes qu'ils dégagent en fin de commentaire, guetter les raisons de leur distinction en examinant les rouages de cette démarche commune.

4. Cohérence et vérité

Que devient notre auteur garant, s'il permet que s'éloignent ainsi deux commentaires se réclamant pareillement de son autorité ? Rimbaud a-t-il voulu créer un mouvement vertical ou bien cyclique en composant *Barbare* ? Une même âme ne peut pas se contredire, c'est du moins le postulat qu'admettaient Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi en abordant leurs lectures respectives. Pourtant la

³⁹ Georges Poulet, *La Poésie éclatée*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980 : le dernier chapitre évoque un « mouvement tourbillonnaire ».

⁴⁰ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 249.

⁴¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 213.

forme du fragment conteste cette version des faits : un fragment, tout incomplet qu'il est, est un tout et accède, autonome, à sa vérité. Les fragments d'un même auteur sont tout de même hétérogènes les uns aux autres, indépendants et sans point de contact. C'est en vertu de ce principe de forme que les textes de Nietzsche torturent depuis plus d'un siècle les exégètes les plus acharnés : un texte contredit l'autre, les fragments dispersent et éclatent sa pensée qui doit trouver d'autres fondements que celui de la personne du philosophe. Or il en va de même pour les fragments rimbaldiens qui, contrairement à une œuvre philosophique, ne prétendent même pas à la cohérence rationnelle. Gaston Bachelard et ses héritiers dépassent bien sûr ce problème posé par la nature pas forcément raisonnable de la poésie, et ce en plaçant l'unité de la pensée dans une instance qu'on ne peut assimiler à la raison : l'âme. C'est une « phénoménologie de l'âme⁴² » que développe ainsi la poésie pour le philosophe de l'imagination, Jean-pierre Richard « [a pensé] que la vérité d'un poète était inscrite en ses poèmes⁴³ ». Mais ces postulats sont contestables : cette « vérité » est construite non pas seulement par le texte mais surtout par la lecture qu'on en fait. Choisir tel passage parallèle pour corroborer une hypothèse herméneutique ne se fait pas sans une décision orientée par une lecture particulière. Le Rimbaud de Jean-Pierre Richard et celui de Sergio Sacchi ne sont pas les mêmes car cette identité textuelle de l'auteur est à chaque fois reconstruite par le critique. C'est l'immanence de ce type de commentaire qui implique ce cercle vicieux : le critique écrit sous l'autorité d'un auteur qu'il façonne lui-même. Ce qui explique les possibles divergences de partisans d'une même méthode. De la même manière ce garant implicite qu'est l'objectivité et la délimitation du fait littéraire est mis à mal par la méthode thématique. Chez Jean-Pierre Richard comme chez Sergio Sacchi, c'est le thème développé qui délimite l'objet étudié et non l'inverse puisque l'on argumente une thèse en faisant appel au texte comme exemple. Jean-Pierre Richard produit ainsi régulièrement des phrases dans lesquelles la référence à Rimbaud constitue une subordonnée relative ou une exemplification introduite par deux points, comme une annexe inessentielle au développement, comme une précision qui ne fait que conforter une thèse autonome (« Enfin le dernier mouvement de *Barbare*, qui débute par un appel extatique à cette existence idéale non encore existante, "Ô Douceurs, ô monde, ô musique", parvient à rassembler sur la surface d'une eau-mère, et dans la fécondité d'un chaud désordre flottant, la plupart des objets, organes ou substances où s'incarne d'ordinaire le mythe rimbaldien de la genèse : "là les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant"⁴⁴ »). Sergio Sacchi sélectionne d'emblée deux passages de *Barbare* sur lesquels il va s'arrêter. Ces « faux-garants » sont sans doute

⁴² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, préface.

⁴³ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 214.

en partie responsables des désaccords entre herméneutes de la même école, leur laissant plus de liberté qu'ils ne veulent bien l'avouer.

Ainsi aperçoit-on déjà le reproche habituellement fait à la critique moderne en général : elle se dirait elle-même plus qu'elle ne dirait le texte qu'elle commente. En élaborant une méthode capable de « combler les trous » d'un langage hermétique, le critique thématique s'adapte à ce langage, et y puise sa fertilité en évitant les contradictions et difficultés des autres approches critiques. Mais on peut se demander, avec Atle Kittang⁴⁵, si cet espace qu'elle occupe n'est pas celui qui sépare Rimbaud de la conception moderne du langage poétique – s'il ne s'agit pas d'un malentendu sur la nature de la poésie elle-même, Rimbaud n'ayant jamais donné un tel sens à ses écrits. L'universitaire norvégien remarque ensuite l'héritage direct que la critique thématique, comme critique immanente, reçoit de la tradition romantique : trouvant son origine dans la NRF avec Rivière, Du Bos ou Fernandez, elle est à ce titre une lecture anhistorique de la *Geistesgeschichte* allemande, ses racines sont plongées dans la philosophie et l'anthropologie romantique. Or Rimbaud se trouve dans une posture de révolte face à la pensée romantique, il y a un hiatus entre le texte et sa critique, ce qui rend certainement les conclusions de cette dernière beaucoup plus fragiles et qui élimine à coup sûr l'argument de l'adaptation de la critique au langage hermétique.

Nous avons maintenant compris ce qui a rendu possible la séparation de nos deux critiques dans leur même ambition de lecture. Mais où exactement se séparent-elles ? Nous reconnaissons dans chacun des développements de Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi un discours acceptable, construit et parfaitement cohérent. Mais faisons un détour par l'épistémologie pour éclairer un peu la méthode et les bizarreries qui en résultent. On distingue dans *Poésie et profondeur* comme dans les *Études sur les « Illuminations »*, nous l'avons évoqué précédemment, une forme *déductive* de commentaire : le discours sur le poème se perd dans le discours général, formellement nos deux critiques nous racontent une histoire et y intègrent des vers de Rimbaud comme autant de signes confirmant leurs thèses. Si l'on suit Karl Popper et son ouvrage *La Connaissance objective*⁴⁶, on se souvient que c'est le fameux critère de falsifiabilité qui fonde la valeur d'une hypothèse. Il faut pouvoir contester, réfuter empiriquement une thèse obtenue par la spéculation pour avancer dans la connaissance scientifique. Une hypothèse toujours falsifiable mais non encore falsifiée remplacera ainsi l'hypothèse falsifiée pour développer une théorie. Or on remarque en particulier dans l'étude de Sergio Sacchi sur *Barbare* la propension de l'auteur à citer les critiques qui, avant lui se sont exprimés sur le

⁴⁵ Atle Kittang, *Discours et jeu*, op. cit.

⁴⁶ Karl Popper, *La Connaissance objective (Objective Knowledge)*, traduction intégrale de l'anglais et préface de J.-J. Rosat., Paris, Aubier, 1991, réédition, Flammarion, 1998.

même poème. En regardant de plus près le rapport qu'il entretient avec ces thèses précédemment admises par d'autres, on s'aperçoit qu'il ne réfute jamais ces arguments mais les remplace toujours par d'autres. Ainsi trouve-t-on fréquemment des formulations qui ne portent pas directement sur les hypothèses contestées mais qui proposent simplement autre chose : « ne pourrait-on pas se borner à constater que, par un mouvement parallèle à cette accumulation, dans le déroulement du poème, la distance physique et mentale se creuse de plus en plus ? », ou encore : « Et si un tel silence était au contraire le signe matériel d'une sortie définitive *hors du temps*⁴⁷ ? » « Ne pourrait-on pas », « et si » : Sergio Sacchi propose, déductivement, comme Jean-Pierre Richard et sans contrer aucune autre hypothèse. La critique ne porte pas, elle ne peut pas porter. Et le réel ne peut pas constituer une preuve puisque, dans la critique immanente, il n'existe pas. La démonstration par la biographie ou le contexte historique comme la pratique Antoine Adam ne peut venir au secours d'aucune thèse, et elle ne suffirait de toute façon pas, sinon la critique biographique aurait été plus sûre et aussi féconde que la critique thématique, c'est-à-dire tout simplement meilleure. Si l'on poursuit l'analogie avec les sciences expérimentales, dans les limites que l'analogie impose, bien sûr, on peut donc objecter que ces critiques thématiques ne peuvent être des critiques *réalistes* au sens où la philosophie des sciences l'entend, c'est-à-dire postulant derrière leur thèse une réalité, un état de fait. Ici un état de fait textuel. Nos deux commentaires immanents seraient donc des critiques *nominalistes*, proposant un modèle tout à fait cohérent et capable d'expliquer les aspérités du texte mais ne correspondant à aucune réalité, leur seule ambition étant de *sauver les phénomènes*. Cette idée rejoint celle de Jean-Pierre Richard qui avertit dans sa préface à *Poésie et profondeur* que « chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et [que] d'autres chemins restent toujours ouverts ». Sans que jamais ils ne se croisent.

Et c'est pourquoi la question du lieu de la séparation de Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi ne se pose finalement pas : leurs parcours sont parfaitement parallèles, leurs modèles superposables et non imbriqués. Ils ne se séparent pas puisqu'ils ne se sont jamais rejoints, les images prises en comptes n'étaient pas les mêmes, ou ne l'étaient pas au même degré, les thèmes repérés étaient distincts : la lecture se particularisait dès les premiers pas. Dire de *Barbare* qu'il contient un mouvement vertical n'est pas plus faux que dire qu'il contient un mouvement circulaire. Ni plus vrai. Dans les deux cas il s'agit de cohérence, et non de vérité.

⁴⁷ Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 243-244.

Ces commentaires prétendument adaptés au langage rimbaldien ne le sont peut-être donc pas tant que cela, et leurs divergences mises en évidence posent la question de leur degré de créativité propre. Car si la critique immanente ne s'autorise que du recours au texte, elle ne peut se contenter de reproduire le texte : il semble qu'un élément extérieur au poème soit toujours nécessaire à la naissance d'un métalangage. Antoine Adam et le courant de la critique biographique assument cet apport extérieur en en faisant le centre de leurs recherches. Mais ils n'assument pas le nom d'interprétation que réclame pourtant leur démarche, comme toute démarche d'analyse textuelle. La critique immanente, quant à elle, assume l'idée d'interprétation (« chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible ») mais refuse d'exprimer le pôle à partir duquel se développe son commentaire au profit du texte en tant qu'il contiendrait et produirait en lui-même sa propre interprétation. On peut, contredisant cette idée, se demander si le commentateur n'est pas ce second pôle à partir duquel l'interprétation se construit : la particularisation de chaque parcours en serait le signe. Jean-Pierre Richard et Sergio Sacchi appartiennent pourtant peu ou prou à la même époque, à la même tradition littéraire, ils sont chacun marqués par les mêmes révolutions théoriques du xx^e siècle, révolution psychanalytique en tête. Jusqu'à leur ambition se trouve être commune. Mais le second pôle que nécessite l'interprétation ne se réduit pas à ces paramètres, on peut avec Pierre Bayard⁴⁸ poser la question du référent et sans doute de sa singularité essentielle. Un texte comme celui de Rimbaud brouille non seulement le chemin du mot à la chose qu'il semble désigner mais encore le mot lui-même, son sens littéral toujours étrangement posé. Des parcours de lecture absolument disjoints deviennent alors possibles, il peut exister autant de mondes « barbares » que de critiques du poème en tant qu'elles sont perçues par des lecteurs (il faudrait multiplier le nombre de commentaires par celui de leurs lecteurs !).

Le lieu de la séparation n'existe donc pas, les nominalismes sont distincts. Peut-être ne peut-on même pas envisager de comparer ces deux commentaires, finalement extérieurs l'un à l'autre alors même qu'ils prennent le même (?) texte pour objet, sans véritables points de contact. Que penser alors de la légitimité d'une telle critique, individuelle et orgueilleuse ? Ce qui reste à *Poésie et profondeur* comme aux *Études* de Sergio Sacchi, c'est la fécondité de leurs conclusions, l'apport précieux de ces lectures personnelles à nos propres lectures personnelles. Mais établir la fécondité comme critère de légitimité est évidemment dangereux : les abîmes du relativisme ne sont pas loin, et l'on n'hésitera guère à parler « du Rimbaud de J.-P. Richard » ou de celui de Sergio Sacchi. C'est sans doute qu'on ne saurait lire deux fois le même texte...

⁴⁸ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

PLAN

- 1. Langage de Rimbaud
- 2. Richard et Sacchi : partis pris
- 3. La séparation
- 4. Cohérence et vérité

AUTEUR

Anne Brouillet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : anne.brouillet@hotmail.fr