

2 n11.3288.11

Université de Montréal

Entre écho et voyance : le témoignage de l'archive
dans *Rimbaud le fils* de Pierre Michon

par
Sophie Kérouack

11618263

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A. (études françaises)

Mars 2005

© Sophie Kérouack, 2005



PQ

35

U54

2005

V.012

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Entre écho et voyance : le témoignage de l'archive
dans *Rimbaud le fils* de Pierre Michon

présenté par :

Sophie Kérouack

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo
directrice de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

RÉSUMÉ

Récit de vie né d'une *arkhè* monumentale, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon pose dans toute sa complexité la question de « l'incarnation de la mémoire »¹. Le personnage de Rimbaud, tel qu'il se présente par l'intermédiaire de son immense archive, à la fois l'« autre » et « soi », met en branle un double mouvement qui transforme ce dernier en *point de fuite* réfléchissant l'écriture — aux deux sens du terme — autant vers l'intériorité que vers le monde. C'est à cette écriture de l'incarnation que nous attachons notre étude : Comment la narration intègre-t-elle l'archive? Avec quels effets pour le lecteur? Il s'agit, dans une perspective pragmatique, d'examiner l'articulation de l'archive et de son énonciation à travers la voix narrative du récit. Entre les photographies de l'album Rimbaud de la Pléiade, le bruissement de la rumeur de l'archive et les incursions interdiscursives provenant autant d'œuvres que de correspondances, de contes, de textes sacrés, de personnages de fiction et de proverbes, l'émoi et la réflexion critique, associés à l'écriture, ne cessent de signaler la distance insurmontable entre l'archive et sa narration, tout en permettant de l'articuler esthétiquement et éthiquement à l'acte de lecture. Nous montrons que c'est à *faire revivre*, à re-présenter pour le lecteur l'événement construit par et dans l'écriture que s'applique le témoignage littéraire de cette biographie.

Mots clefs : Littérature contemporaine
 Biographie littéraire
 Analyse de discours
 Énonciation et pragmatique des textes
 Analyse narrative
 Pierre Michon
 Témoignage littéraire
 Arthur Rimbaud

¹ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984, p. XVII.

ABSTRACT

Because it has grown out of an enormous mass of archives, *Rimbaud le fils* by Pierre Michon is a biography that seeks the very possibility of keeping memory alive. Arthur Rimbaud's persona, through the looking-glass of his multiple life stories, has become a vanishing point reflecting both the « oneself » and the « else » of its writing. How does narrative embody the archives? With what effects on its readers? We aim, within the scope of a pragmatic approach, to study the structuring of the archives through its utterance by the narrative voice. Between the Album Rimbaud de la Pléiade's photographs, the murmurs of the old biographies and the interdiscursive intrusions of letters, tales, sacred texts, fictional characters and proverbs, the writing sways from highly emotional to critical path writing, unveiling the insuperable distance existing between the archives and its utterance, but succeeding, in the process, in the aesthetical and ethical re-presentation of this same impossibility. We want to show that this latter goal is exactly what this contemporary biography writing intends to do : reflect.

Key Words : Contemporary Literature
Literary Biography
Discourse Analysis
Pragmatics
Narratology
Pierre Michon
Arthur Rimbaud

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET MOTS CLEFS	iii
RÉSUMÉ EN ANGLAIS ET MOTS CLEFS	iv
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : LA « CHAMBRE D'ÉCHO »	17
La mise en scène de la parole	18
Anaphores	20
Chapitration	25
Découpage	28
La voix narrative de la « chambre d'écho »	31
Ethos	32
Acousmate	42
Fragments d'archive	51
Citations et allusions	52
Contes et textes sacrés	56
Énonciation proverbiale	58
Conclusions de la première partie	60
DEUXIÈME PARTIE : LA « BOÎTE À IMAGES »	63
Images à lire	67
Enchâssements	69
Métamorphoses	74
Images à voir	81
Voir	83
Savoir	95
Pouvoir	106
Conclusions de la seconde partie	112
CONCLUSION : UN TÉMOIGNAGE LITTÉRAIRE	115

BIBLIOGRAPHIE	123
---------------------	-----

ANNEXES

I	La progression narrative	viii
II	Les images à voir	ix
III	Quelques photographies	x

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire n'aurait pu être possible sans l'appui indéfectible de quelques personnes.

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Marie-Pascale Huglo, d'avoir su orienter mon travail avec rigueur, tout en me laissant bénéficier de ses connaissances et de sa riche expérience pour bâtir un projet personnel et approfondir mes réflexions. Sa patience, son sens de l'humour et ses qualités exceptionnelles de lectrice ont contribué à rendre cette démarche agréable, authentique et signifiante.

De mes proches, j'ai reçu la motivation et le courage nécessaire pour débiter, poursuivre et terminer ce qui m'est apparu plusieurs fois comme une chimère. Merci du fond du cœur à Pierre, Alexandra et Jocelyn.

Pour la préparation de ce mémoire, j'ai obtenu une bourse du Département d'études françaises. Je souhaite remercier le Département, ainsi que son personnel toujours souriant, pour leur précieux soutien.

INTRODUCTION

« On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud »¹.

Comment ne pas succomber au rythme de cette voix qui nous interpelle, nous convie à l'écoute de ce qui semble un conte de fée, tout en s'affichant comme le récit de la vie d'Arthur Rimbaud? C'est cette scansion de la parole qui nous attire d'abord chez Pierre Michon. D'ailleurs, dans son avant-propos aux Actes du premier colloque international consacré à l'auteur, Agnès Castiglione souligne qu'au-delà d'approches et de voies théoriques diverses, toutes ces contributions « évoquent la singulière présence d'une voix, son émotion, son allant, son timbre », qu'elles se mettent « à l'écoute de cette voix nouvelle, sarcastique et fraternelle »². Dans cette phrase qui « met au monde » le cinquième livre de Pierre Michon se joue, ou plutôt se rejoue, toute la problématique d'une tension sans cesse renouvelée dans son œuvre entre l'héritage et la déshérence. Cette tension fait constamment osciller l'écriture de Pierre Michon entre la foi et le doute, la commémoration et l'oubli, et lui a valu l'épithète d'*absolue*.

Rimbaud est un personnage de légende. Il est pour plusieurs, comme l'écrit si bien Pierre Michon, « la poésie personnellement³ ». Récit de vie né d'une *arkhè* monumentale, *l'innombrable*, *la futile glose rimbaldivienne*, exigeant une grande érudition à l'instar de toutes les œuvres de Pierre

¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris. Gallimard, coll. « Folio ». 1991, 109 p. Toutes les références à cette œuvre dans notre étude renverront à cette édition.

² Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue. Actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 8, 9, 10 mars 2001*, textes rassemblés par Agnès Castiglione. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 7.

³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 101-102.

Michon, *Rimbaud le fils* pose dans toute sa complexité la question de « l'incarnation de la mémoire »⁴.

Lors d'une entrevue avec Tristan Hordé⁵, Pierre Michon, interrogé sur les personnages dans ses récits, admet que le choix de ses peintres a été « plus libre, plus fabriqué aussi » que celui des personnages de *Vies minuscules*. Alors qu'il a choisi les peintres parce que chacun présentait à ses yeux « une préhension différente du monde, un levier différent d'appropriation du visible », les personnages de *Vies minuscules* sont tirés de sa propre vie. Il ajoute avoir puisé dans sa vie les figures ayant une « vocation au légendaire; ceux, dans ma lignée par la chair ou l'esprit, que j'avais vécus comme des paradigmes »⁶. Puis, sans hésitation, il annexe Rimbaud à sa généalogie imaginaire : « Et je peux dire que Rimbaud est de la même étoffe, je l'ai très tôt intériorisé comme frère, père ou fils, modèle ou rival; c'est quasiment un personnage de *Vies minuscules*, [...]. Il est un pion dans ma lignée directe »⁷. Pierre Michon admet avoir voulu sortir de l'oubli les personnages anonymes de sa vie autant qu'il désire briser les mythes des personnages légendaires qu'il aborde en les exhibant : « partir du nom propre et douter du nom propre, mettre en doute, à l'épreuve, en balance, en risque d'anonymat le nom glorieux »⁸. Jean-Pierre Richard, qui lui a consacré plusieurs études⁹, affirme que « ce qui l'attache, comme toujours, dans l'histoire d'un peintre ou d'un poète,

⁴ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII.

⁵ Tristan Hordé. *Recueil*, décembre 1991, p. 1-5.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁹ « Compagnie de Pierre Michon », dans *Théodore Balmoral*, n°15, 1993, p. 117-140; *Terrains de lecture*. Paris, Gallimard, 1996; « Comment devient-on Goya? » dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, *op. cit.*, p. 11-19.

c'est l'énigme d'une émergence [...] »¹⁰. Le personnage de Rimbaud tel qu'il se présente par l'intermédiaire de son immense archive, à la fois l'« autre » et « soi », met en branle un double mouvement qui transforme ce dernier en *point de fuite* réfléchissant l'écriture — au deux sens du terme — autant vers l'intériorité que vers le monde.

Nous emprunterons à Dominique Maingueneau¹¹ le terme d'« archive », employé généralement au singulier, qu'il a lui-même défini à partir de l'*Archéologie du savoir* de Michel Foucault. Moins près de l'événement que le biographème¹² de Barthes, mais moins extensif que le sur-utilisé terme de « discours », l'archive se définit par « un ensemble d'inscriptions référées à un même positionnement » qui lui-même « noue[nt] un fonctionnement textuel à l'identité d'un groupe ». Michel Foucault appelle « loi de dispersion »¹³ le cœur de cette formation discursive. Ainsi, dans notre étude, le cœur de l'archive, cette « loi de dispersion », sera le personnage d'Arthur Rimbaud. Liée à « l'exemplarité, à la répétition »¹⁴, l'archive englobera, à partir de la relation des faits bruts (naissance, formation, etc.), l'ensemble des gloses, photographies et commentaires, qui se sont greffés aux biographèmes avec le temps, et qui sont devenus, à leur tour, des archives rimbaldiennes.

¹⁰ Jean-Pierre Richard. *Terrains de lecture*. Paris, Gallimard, 1996, p. 13. Un peu plus loin à la même page, Jean-Pierre Richard précise encore au sujet de *Rimbaud le fils* que « Toute l'œuvre de Michon a tourné jusqu'ici autour du caractère incompréhensible, merveilleusement indicible, d'un devenir écrivain, d'un se-découvrir-peintre. D'où la singularité de ce Rimbaud, qui brode sur une Vulgate en refusant les chemins les mieux tracés : peu de choses ici sur l'œuvre comme « vision » ou comme nouvelle découpe des choses (une grande discrétion, par exemple, sur les *Illuminations*); et très peu aussi sauf deux remarques, d'ailleurs profondes, sur le mystère d'une entame, d'une venue aux mots, d'une réinvention, liée à une destruction, de la littérature ».

¹¹ Dominique Maingueneau. *Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris, Hachette, 1991, p. 22-23.

¹² Barthes définit les biographèmes comme « points de passage obligés » : dates, lieux de naissance, de résidence et de décès, formation reçue, situation sociale, familiale, dans Alain Viala. « Biographie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 84.

¹³ Michel Foucault, *Écrits 1*, Paris Gallimard, 1994, p. 712 cité dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), « Archéologique (analyse -) », *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, 2002, p. 57.

¹⁴ Dominique Maingueneau. *Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, op. cit. p. 22-23.

Plus large que l'intertextualité, qui se définit généralement, depuis *Palimpsestes* de Gérard Genette, par la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »¹⁵, notre définition de l'archive l'inclura néanmoins. *Rimbaud le fils* regorge, en effet, de quantité de citations et d'allusions à d'autres genres, procédés, œuvres littéraires ou critiques et correspondances, dont il nous faudra tenir compte, sans toutefois prétendre réussir à les retracer toutes. Nous devons convenir que nos connaissances ne peuvent rivaliser avec celles de l'auteur de *Rimbaud le fils*, et nous admettons que bien des subtilités risquent de nous échapper. Comme cette biographie regorge également de phénomènes d'emprunts et de dérivations qui ne découlent pas nécessairement de textes précis — tels les proverbes, les locutions figées et topoï, les photographies —, nous préconiserons une approche large de l'intertextualité, soit l'interdiscursivité¹⁶. Nous devons alors considérer l'intégration des photographies comme un *discours sur* telle ou telle photographie, attitude d'autant plus justifiée que ces dernières ne nous sont jamais mises sous les yeux autrement qu'avec des mots. D'ailleurs, c'est à ces mots, à cette écriture de l'incarnation de la mémoire, que nous attacherons notre étude : Comment la narration intègre-t-elle l'archive? Avec quels effets pour le lecteur? Il s'agira, dans une perspective pragmatique, d'examiner l'articulation de l'archive et de son énonciation à travers sa narration dans le récit.

Selon Alain Viala, la biographie moderne « s'écartèle entre des productions qui perpétuent la mythification et le culte des grands hommes, et des travaux qui s'essaient à un récit critique, une science interprétative »¹⁷. Nous pourrions ajouter que *Rimbaud le fils*, parce qu'il inscrit et proscrit à

¹⁵ Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

¹⁶ L'interdiscursivité pose la « primauté de l'interdiscours sur le discours, en considérant les œuvres littéraires comme le produit d'un travail sur l'intertexte », Dominique Maingueneau. *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 22.

¹⁷ Alain Viala « Biographie » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 86.

la fois les deux tendances, les récuse par et dans cette oscillation même, rendant l'analyse générique traditionnelle hasardeuse. Les analyses de Dominique Viart sur le biographique contemporain en littérature vont également dans ce sens en concluant que cette appellation « désigne moins un “genre littéraire”, au demeurant disparate et complexe, que l'alliance paradoxale d'un référent particulier (factuel, personnel et susceptible d'être attesté) offert à la menée du récit et d'une modalité énonciative du narratif à *effet biographique* »¹⁸. Nous ajouterons à ce constat que cette archive qu'il s'agit d'intégrer au récit apporte avec elle toute une série de contraintes qui agissent directement sur l'instance énonciative et sur la réception du biographique.

« On dit que », « On ne sait pas », « Mais on sait », « On débat », « on n'en sait rien ». En réponse à l'hétérogénéité et à la masse que forment les archives rimbaldiennes, l'instance énonciative se fractionne, se démultiplie : elle devient et l'autre et soi en s'incarnant dans le « on ». Elle porte à nos oreilles l'écho de toutes les gloses, le bruissement¹⁹ de tous les écrits qui forment la « Vulgate Rimbaud »²⁰, tout en conservant intactes les particularités et les contradictions de l'archive. Refusant d'être assumée par un « je » unifié, la voix narrative se diffracte et se décentre : elle se désassujettit²¹ littéralement sous la rumeur incessante des archives. Oscillant constamment sous la pression d'une réflexion critique toujours relancée, la voix se restreint à n'être que la médiatrice entre le lecteur, l'archive et l'écriture. Paradoxalement, son tracé crée la distance entre passé et présent dans le geste même qui la lui fait franchir. Cet espace de réflexion délimité par le tracé de la voix sera le lieu où se jouera la lecture. Aucune interprétation — ou presque — ne sera

¹⁸ Dominique Viart. « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 24.

¹⁹ Nous utilisons le terme « bruissement » avec toutes les particularités que lui désignait Roland Barthes dans « Le bruissement de la langue ». Voir notre première partie, p.32.

²⁰ C'est ainsi que Pierre Michon nomme la masse considérable des écrits, lettres et photographies accumulés sur et au cours de la vie d'Arthur Rimbaud (*Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 56, 57, 59, 72, 73, 76, 105).

²¹ La très grande plasticité du pronom « on » permet de nombreuses interprétations qui doivent chaque fois tenir compte de l'interrelation complexe qui s'établit entre chaque espace ou plan discursif interdépendant.

la narration. La voix narrative instaure le lecteur en témoin et juge ultime de la crédibilité à accorder à ce vortex. En effet, la dépendance de la biographie envers un pacte de lecture permet de mettre en relief le fonctionnement essentiellement langagier et éthique (po-éthique) de cette reconfiguration du réel.

La place centrale qu'occupe le lecteur, son rôle très actif et essentiel dans toute biographie, s'avère encore plus important dans *Rimbaud le fils*. Outre le fait que la narration ne s'actualise qu'à la lecture, et s'adresse ainsi à un lecteur virtuel omniprésent et omniscient, la figure du lecteur peut y devenir narrataire et même co-énonciateur, comme l'analyse des procédés narratifs permet de le constater. La figure du lecteur virtuel, malgré son apparente abstraction et son caractère fugace, peut aussi être concrètement retracée dans le texte à l'aide de l'examen des stratégies énonciatives et pragmatiques mises en place. Mais il est évident qu'une partie de ces agencements débordent le texte et relèvent d'une lecture strictement individuelle sur laquelle notre étude achoppe, sauf bien entendu à s'en tenir à un niveau hypothétique. À l'instar de toute œuvre littéraire, qui « plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture) »²², *Rimbaud le fils* remet en question la re-présentation du sujet (tous les « sujets » de la situation d'énonciation) par l'écriture biographique.

Le récit biographique contemporain qualifié de « littéraire » — et c'est le cas du *Rimbaud le fils* — adopte fréquemment une attitude critique face à certains concepts traditionnels. Le plus contesté est certainement celui de *sujet*. On convient généralement de l'impossibilité d'atteindre à une vérité du sujet *biographié* : « si le vrai du biographique est témoignage, il ne témoigne de rien

²² Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 24.

sinon de la vérité de qui écrit, non de qui est écrit »²³. De même, la porosité du sujet *écrivain* est une problématique mainte fois invoquée : « qu'il y a aussi du moi dans l'autre comme de l'autre dans le moi. L'un *est* l'autre en quelque façon dans toute entreprise d'écriture biographique, comme du reste sans doute dans toute écriture »²⁴. Ces deux constats mènent à ne plus pouvoir reconnaître aucune pertinence à la distinction entre biographie et autobiographie :

Quelle est dès lors la pertinence de la distinction « biographie » / « auto-biographie »? L'identité ou la différence entre l'auteur-narrateur et son « personnage réel » demeurent indécidables. De qui parle Louis-Combert lorsqu'il parle de Trakl? et de qui finalement Michon dans *Rimbaud le fils*?²⁵

Alors, qu'est-ce, au juste, que la biographie? Qui parle? Et, de qui?

L'objet de l'écriture biographique, qui est en fait un « sujet », est aussi difficile à cerner. Il s'agirait, traditionnellement, de re-présenter la « vie » d'un sujet de façon objective. Pourtant, il est généralement établi que l'auteur de biographie littéraire contemporaine n'entend plus se porter garant de la véracité objective de tous les faits qu'il énonce²⁶. Il adopte une méthode de travail qu'il sait différer de celle de l'historien, et en assume pleinement la part de subjectivité. L'écriture biographique est ainsi le lieu d'une importante dialectique entre le soi et l'autre. L'aspect le plus évident de cette dialectique se concrétise dans le geste même de l'écriture, aboutissement d'une *construction*²⁷ que l'auteur doit assumer.

²³ Dominique Viart. « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *op. cit.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ Le chapitre « L'auteur » d'Antoine Compagnon est sur ce point très explicite : « Ni les mots sur la page ni les intentions de l'auteur ne tiennent la clé de la signification d'une œuvre, et aucune interprétation satisfaisante ne s'est jamais limitée à la recherche du sens des uns ou des autres », dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris. Éditions du Seuil. coll. « Points. série essais ». 1998, p. 110.

²⁷ « En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en " documents " certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail » (Michel de Certeau. « Une pratique », dans *L'Écriture de l'histoire*, cité par Paul Ricœur. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Éditions du Seuil. coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 211). Il nous semble juste de reconnaître à l'auteur de biographie la même responsabilité face à l'archive, de lui attribuer le même geste historique qui consiste à choisir sa matière.

En effet, du point de vue politique²⁸, le biographique n'est pas qu'« un ensemble de « biographèmes » écrits²⁹, car il implique toujours l'établissement d'une relation avec un récepteur :

En effet, engageant une confirmation ou une dénégation du préjugement qui la fonde, la biographie est toujours engagée dans une pragmatique de la décision, décision qu'elle veut faire endosser, illusoirement, par le lecteur lui-même. Aussi, elle suppose une rhétorique double, de la conviction (pour le « vrai ») et de la séduction (pour l'adhésion)³⁰.

Cette portée rhétorique et pragmatique considérable que recèle le discours biographique est aussi confirmée par la mise en scène de l'autre ou de soi. Et ce même hors de toute intention de convaincre explicite ou implicite :

Il ne faut pas mésestimer les parentés lointaines mais toujours actives entre le biographique et l'*exemplum*. Raconter une vie suffit à lui conférer de la « valeur », quelle que soit cette valeur, et donc à l'ériger en exemple, fut-il négatif, par le seul et simple fait d'en promouvoir le récit³¹.

Ainsi, si nous ne pouvons considérer les fictions biographiques comme des textes à visée argumentative sans leur plaquer des intentions d'auteur qu'elles n'ont peut-être pas, il faut tenir compte de leur *dimension* argumentative pour ne pas en oblitérer un aspect significatif. L'écriture biographique est un « appel au témoin »³². L'espace de réflexion aménagé par la voix narrative entre l'archive et le lecteur est un écart de savoir *orienté*. Cependant, la biographie littéraire contemporaine étant d'abord une œuvre qui s'épanouit dans l'écriture — « Enfin et en réalité, la forme est le lieu même où se jouent l'interprétation et le jugement »³³ —, c'est là qu'il faudra chercher à détecter les forces en jeu dans la narration.

²⁸ Nous concevons cette acception dans le sens établi par Paul Aron lorsqu'il définit « le » politique : « On distingue communément *le* politique, qui est l'espace social de la confrontation des opinions et des intérêts des citoyens, de *la* politique, qui est l'art de gouverner la cité. Le domaine littéraire ne peut être pensé à l'écart de ces deux acceptions. Il est, pour une part, un lien d'intégration « civile » des citoyens dans la vie sociale, parce qu'il permet de maîtriser la langue, les discours, les savoirs et les représentations, et parce qu'il offre un moyen d'invention et de divertissement, d'autre part, il peut être un vecteur d'opinions et d'intérêts ». « Politique », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 454.

²⁹ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *op. cit.*, p. 24.

³⁰ Alain Viala, « Biographie », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 86.

³¹ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *op. cit.*, p. 12.

³² Marc Augé, *Le Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1997, p. 81.

³³ Alain Viala, « Biographie », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p.86.

L'intégration des archives dans le récit biographique vise habituellement à attester de la véracité (ou de la fausseté) du biographié qu'elle veut re-présenter. Rappelons succinctement que la re-présentation suit ou remplace le souvenir primaire de la présentation, qui n'est possible qu'à travers la perception immédiate. Bien sûr, plus personne ayant connu personnellement Arthur Rimbaud ne peut en témoigner de vive voix. La « re-présentation », au sens de produire de nouveau, de reproduire, si elle n'est pas impossible, se condamne à n'être qu'incomplète. C'est pourquoi nous séparons le « re- » de la présentation, souvenir primaire d'une réalité en partie inaccessible³⁴. Paul Ricœur, reprenant Husserl, définit ainsi l'effet de ce « re- » (*wieder*) : « Ce “re-” est alors décrit comme un phénomène de “correspondance” terme à terme, dans lequel, par hypothèse, la différence n'est pas de contenu [...], mais de mode d'accomplissement »³⁵. Mais c'est aussi cette capacité à retrouver la « correspondance terme à terme » d'un souvenir perceptif par la médiation des archives, à en retrouver le « tremblé »³⁶, que la dynamique biographique de *Rimbaud le fils* met en doute.

Dans son introduction à *L'Écriture de l'histoire*, Michel de Certeau souligne une difficulté semblable de l'historien contemporain à parler de l'archive, à tendre son écriture pour lui faire couvrir cette insurmontable distance qui la relie à un passé révolu et mort :

Cette lacune, marque du lieu dans le texte et mise en cause du lieu par le texte, renvoie finalement à ce que l'archéologie désigne sans pouvoir le dire : le rapport du *logos* à une *arkhè*, « principe » ou « commencement »

³⁴ L'adjonction de ce « re- » nous permet également de différencier les deux significations que porte le mot « représentation » depuis sa première mention chez Aristote, et que les traducteurs Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ont bien repérées, comme Jean-Marie Schaeffer le rappelle : « [...] chez Aristote la notion de *mimèsis* désigne selon les contextes soit une relation d'imitation, soit une relation de représentation. Dans le premier cas, la *mimèsis* serait conçue comme copie, alors qu'en tant que synonyme de la relation de représentation elle serait définie au contraire comme objet sémiotique propre qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité) mais en avant vers ses effets (notamment pragmatiques) », « Mimèsis, : imiter, feindre, représenter et connaître », *Pourquoi la fiction?*, cité dans *La Mimèsis*, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, 2002, p. 56-57. Malgré que les deux acceptions du terme ne soient pas incompatibles, il importe, pour notre propos, de faire ressortir l'importance de la relation vers « l'avant », le lecteur et le présent, de l'intégration de l'archive dans *Rimbaud le fils*. Nous maintiendrons donc l'emploi du « re- » pour désigner la seconde acception, celle d'objet sémiotique, et ainsi démontrer que notre texte se tient presque entièrement dans cette dernière acception (l'effet de présence), et que la portion imitative ne se réduit plus qu'à un ... écho.

³⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 62.

³⁶ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 37.

qui est son autre. [...]. L'*arkhè* n'est rien de ce qui peut être dit. [...]. Aussi l'historien peut-il seulement écrire, en conjuguant dans cette pratique l'« autre » qui le fait marcher et le réel qu'il ne représente qu'en fictions³⁷.

Conscience d'une dette impossible à rembourser envers la réalité de l'archive, d'une dette à l'égard de ces « vies minuscules »³⁸ vouées à l'oubli, ce « lieu de mémoire »³⁹ qu'est la biographie tente infiniment de tisser l'écriture entre l'archive et son énonciation. L'idée d'un manque, d'une perte irréparable de la mémoire vive, d'une insuffisance de l'archive à se raconter sans « un certain type de questions »⁴⁰, est à mettre en parallèle avec l'« excès de sens »⁴¹ qu'elle provoque lorsqu'elle est recueillie. C'est ce *recueillement* que semble vouloir provoquer l'écriture de Pierre Michon chez son lecteur.

Cette « voix d'outre-tombe »⁴², nous l'avons fait remarquer, ne se limite cependant pas dans sa médiation de l'archive à construire un effet de « re-présentation ». Jouant des archives tout en les tenant à distance, elle va jusqu'à tenter de contrecarrer le « différé » de l'acte d'écriture pour parvenir au *performatif*, « modèle idéal et édénique du langage, [...] où *dire, faire, et être* sont indissociables, [...], et où se réalise dans et par la parole la transformation magique du monde réel »⁴³. C'est dans cette tentative d'incarnation de la mémoire vers une nouvelle forme de re-présentation, celle du témoignage, que nous désirons suivre le tracé de la voix narrative.

³⁷ Michel De Certeau, « Écritures et histoires », dans *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 23.

³⁸ Il s'agit du titre du premier livre de Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 248 p. Voir ci-dessus, p. 2.

³⁹ Il nous semble que la biographie littéraire, à bien des égards, peut être considérée comme un lieu de mémoire au sens où Pierre Nora l'entend. Nés du sentiment que nous ne disposons plus que de restes pour comprendre l'histoire, ces lieux sont « matériel[s], symbolique[s] et fonctionnel[s], mais simultanément, à des degrés seulement, divers ». *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.*, p. XXXIV.

⁴⁰ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴² Pierre Michon, « Le père du texte », *Quinzaine littéraire*, n° 606, 1992, p. 24. Dans ce texte vibrant, c'est ainsi que Pierre Michon caractérise la voix narrative dans l'œuvre de Faulkner, celle-là même qui lui a permis « d'entrer dans la langue à coups de hache ».

⁴³ Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », dans *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 21.

Entre les photographies de l'album Rimbaud de la Pléiade, le bruissement de la rumeur de l'archive et les incursions interdiscursives provenant autant d'œuvres que de correspondances, de contes, de textes sacrés, de personnages de fiction et de proverbes, jamais on ne nous laisse oublier ce chant de la prose, l'harmonique de cette voix multiple et unique, qui tisse le récit. Philippe Hamon appelle *exclamation* ce « site de parole, à la fois lieu, centre, présence et identité [...], pur positionnement du centre d'une sphère, pur marquage d'une origine virtuelle de la parole que balise ce qui devient »⁴⁴. Le bruissement de la rumeur de l'archive sert de mesure à l'ineffable et à l'indicible dans *Rimbaud le fils*. L'effet de présence, ce que nous nommerons, inspirée par le texte de Pierre Michon, l'« émoi », reconfigure l'événement pour en faire revivre (l'impossible) expérience au lecteur.

Paul Ricœur insiste sur la différence qui existe entre un témoignage oral, entendu directement de la bouche d'un témoin, et une archive écrite, médiatisée⁴⁵. Le statut d'orphelin de l'archive écrite et sa consultation ouverte à tous⁴⁶ lui confèrent une redoutable capacité à évoquer le réel doublé d'une désincarnation qui la rend très propice à voyager médiatiquement. Arlette Farge précise que cette archive écrite apporte une dimension pragmatique temporelle particulière à la narration. Parce qu'elle « pétrifie ces moments au hasard et dans le désordre »⁴⁷, l'archive emprisonne un peu de

⁴⁴ Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », dans *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 21. Ce dernier décrit ainsi la voix du « sujet à effet lyrique ». Nous avons renoncé à catégoriser le texte de Pierre Michon comme « lyrique » pour deux raisons. La première est que le lyrisme est une notion qui est loin de faire l'unanimité : certains chercheurs la considèrent comme uniquement liée à la poésie, d'autres veulent en faire un type d'énonciation. Ainsi, les premiers en restreignent beaucoup l'application, et les seconds la diluent. La deuxième raison pour laquelle nous avons choisi de ne pas utiliser la notion de lyrisme reste intimement liée à notre objet d'étude : cette catégorisation ardue nous entraînerait trop loin des limites imposées à cette analyse.

⁴⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 212.

⁴⁶ Il s'agit ici d'une remarque tirée de ce passage du *Phèdre* de Platon : « Autre chose : quand une fois pour toutes il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père, car il n'est pas capable de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul » (275d, e) cité par Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 212-213.

⁴⁷ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, op. cit., p. 18.

emprisonne un peu de temps et permet ainsi d'« accomplir un miracle, celui de rattacher le passé au présent »⁴⁸. Et nous ajouterons que l'archive permet également d'effectuer le trajet inverse, c'est-à-dire de greffer le présent au passé, de l'actualiser, en semblant abolir l'irréductible distance temporelle. Que la narration replonge systématiquement l'archive dans le bruissement de la rumeur et des on-dits, reconstruise l'écart, retiendra notre attention de façon particulière. En effet, l'émoi et la réflexion critique, associés à l'écriture dans l'acte de parole qu'est le témoignage, ne cessent de signaler la distance insurmontable entre l'archive et sa narration, tout en permettant de l'articuler esthétiquement et éthiquement à l'acte de lecture. Nous verrons que c'est à *faire revivre* l'événement construit par et dans l'écriture que s'applique le témoignage littéraire biographique plutôt qu'à la certification archivistique.

Nous avons choisi d'analyser la voix narrative par le filtre de deux schèmes imaginaires : la « chambre d'écho » et la « boîte à images »⁴⁹. Nous verrons que la voix narrative dans *Rimbaud le fils* joue subtilement des deux schèmes pour complexifier l'interaction avec le lecteur et rendre au plus près de sa vérité sensible la narration de l'archive. Le recours à ces deux schèmes, un peu artificiel comme toutes les divisions, offre l'avantage marqué de mettre en relief deux modes d'accès au réel, le narratif et l'iconique. En effet, bien que l'ensemble des images soit narrativisé dans *Rimbaud le fils*, nous verrons que la visibilité de ces icônes visuelles engage une pragmatique du regard du plus grand intérêt pour notre propos. Ainsi, ces outils d'interprétation s'avèrent particulièrement bien adaptés à leur objet. L'enchevêtrement des schèmes de la « chambre d'écho » et de la « boîte à images » montrera qu'ils dessinent une herméneutique biographique de la voix narrative convergeant vers la constitution d'une médiation vers l'« autre », d'un témoignage.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ Philippe Hamon. « Sujet lyrique et ironie », dans *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 22.

Nous avons déjà constaté que cette interaction nécessaire entre le biographique et le lecteur semble naturelle au genre⁵⁰. Le biographique place ainsi le lecteur dans la position du passant qui serait pris à témoin et qui se devrait d'attester, elle l'interpelle en tant que sujet doté d'un pouvoir. La voix narrative s'engage, par ce fait, dans une rhétorique de la lecture qui semble l'orienter vers une forme particulière d'attestation qui ne relève pas de la stricte *mimèsis*, et que nous tenterons d'explicitier.

Dans la perspective pragmatique qui se veut la nôtre, nous considérerons, à l'instar de Michel Charles, que cette rhétorique n'est pas « une relation *binaire* lecteur-livre », « mais la solidarité des instances et la *dynamique* de leurs relations : la lecture »⁵¹. Nous regarderons la lecture comme un « processus de transformation » constamment à réactualiser et le lecteur comme « le foyer à partir duquel s'offre le volume textuel. Non pas sa source ou son point d'absorption mais le "lieu" à partir duquel il peut *montrer* son énonciation décentrée »⁵², espérant ainsi dégager une figure du lecteur la plus proche possible de la réalité textuelle tout en évitant, pour notre étude, l'écueil d'un psychologisme, dont l'analyse dépasserait nos compétences, et celui d'un repli complet sur le texte. Le témoignage, parce qu'il est un instrument de relation à la fois éthique et esthétique dans *Rimbaud le fils*, permettra d'illustrer cette dynamique entre soi, l'autre et la communauté qu'instaure l'écriture biographique.

Nous avons déjà esquissé quelques effets de la « chambre d'écho » en abordant l'archive Rimbaud. Nous avons constaté que la voix se diffracte et se décentre également en « lieu de

⁵⁰ Voir la citation d'Alain Viala donnée ci-dessus. p. 8.

⁵¹ Michel Charles. *Rhétorique de la lecture. op. cit.*, p. 61.

⁵² Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Bordas, 1990, p. 50. (Nous soulignons).

réverbération »⁵³. Selon Philippe Hamon, ce schème imaginaire relève « d'une esthétique de la présentation (de l'effet de présence) par la voix et l'exclamation »⁵⁴. Elle concerne donc plus directement le désir de re-présentation du « sujet » par l'écriture biographique. La souplesse et la polyvalence de ce schème imaginaire permet à la voix narrative de rejouer devant nous la « Vulgate » en lui conservant, par le biais de l'intertextualité polymorphe qu'elle y insère, les tonalités d'origine de tous les énonciateurs qu'elle a connus, et même plus.

Contrairement à la « chambre d'écho » qui ne survient que lorsque la voix entre en contact avec l'archive écrite, le second schème, la « boîte à images », est indifféremment activé par l'archive photographique ou scripturale. Mettant en œuvre la célèbre *voyance* de Rimbaud, ce schème, selon Philippe Hamon⁵⁵, relèverait d'une esthétique de la représentation « antagoniste, plutôt qu'antinomique » à celle de la « chambre d'écho ». Bien que la « boîte à images » projette le mythe Rimbaud sous la forme d'hypotyposes, de descriptions photographiques et d'images rhétoriques dans le récit, leur caractéristique commune d'*effet de présence* et leur enchevêtrement complémentaire laissent plutôt entrevoir que la narration dans *Rimbaud le fils* oscille entre les deux types d'esthétique afin de les ébranler toutes deux.

C'est au tracé décrit par cette voix médiatrice de l'intégration de l'archive que nous nous attacherons, à cette « convergence *esthétique* de la voix et du récit »⁵⁶. Elle nous apparaît comme la meilleure voie d'accès, la meilleure méthode — *methodos*, étymologiquement « ouvrir un chemin » — pour saisir la complexité de l'intégration de l'archive dans *Rimbaud le fils*. Ce qui

⁵³ Philippe Hamon. « Sujet lyrique et ironie », dans *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶ Marie-Pascale Huglo. « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *Études Françaises*, volume 39, n°1, p. 40.

prime, en effet, dans cette œuvre, ce qui en fournit la signification la plus profonde et la plus complète, nous semble résider dans *l'interaction* que ce carrefour de voix établit entre les divers espaces ou plans discursifs des schèmes au contact de l'archive et des figures du lecteur, plutôt qu'au niveau de l'analyse d'un seul de ces éléments.

Nous étudierons séparément l'herméneutique de ces deux schèmes imaginaires représentant respectivement la « chambre d'écho » et la « boîte à images ». Nous débiterons notre première partie par l'examen des divers phénomènes d'écho du texte, tant au niveau local que structurel. Par la suite, nous caractériserons la voix narrative par l'étude de la situation d'énonciation à l'intérieur de chacune des strates⁵⁷ d'archives la constituant afin de faire ressortir les différentes voies de lecture proposées. Nous analyserons ainsi les gloses, diverses citations (de l'œuvre de Rimbaud, d'autres œuvres, de personnages, de correspondance), les allusions à des mythes, contes et textes sacrés, et les proverbes au cours de notre premier chapitre. Nous serons alors en mesure de proposer quelques hypothèses sur l'herméneutique du « sujet » et de l'archive que produit la « chambre d'écho ». Les pistes de lecture ainsi balisées constitueront la première partie des données qui seront nécessaires à l'évaluation de la dynamique biographique suscitée par la voix narrative.

La seconde partie de notre étude procédera de même avec le schème imaginaire de la « boîte à images ». Après avoir défini chacun des types d'images issues de ce schème — à lire, à voir, mentales — nous en étudierons les conditions de visibilité. C'est par ces deux entrées que nous pourrions éclairer la dynamique critique du témoignage par les images dans son enchevêtrement avec le schème de la « chambre d'écho ».

⁵⁷ Ce terme de *strate* ne nous satisfait qu'à moitié puisqu'il implique la superposition plutôt que l'imbrication des éléments comme il se doit. Faute de mieux, nous l'adoptons sous cette réserve.

Notre conclusion reprendra les résultats de l'examen des deux schèmes imaginaires — la « chambre d'écho » et la « boîte à images » — afin de reconstruire la dynamique biographique de la voix narrative qui, entre écho et voyance, entre passé et présent, entre narration, archive et figures du lecteur, passe et repasse construisant dans « l'entrelacs et le chiasme »⁵⁸ du texte, pour reprendre le titre d'un chapitre de Maurice Merleau-Ponty, un témoignage *ineffable* à la communauté des lecteurs que nous sommes.

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs et le chiasme », dans *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 171-201.

PREMIÈRE PARTIE : LA « CHAMBRE D'ÉCHO »

ÉCHO : Citer ceux du Panthéon et du pont de Neuilly.

Gustave Flaubert. *Le Dictionnaire des idées reçues.*

Rimbaud le fils baigne littéralement dans l'écho de toutes les gloses et commentaires formant l'archive Rimbaud. Nous pourrions invoquer cette modalisation particulièrement redondante de la phrase déjà mentionnée dans notre introduction qui, tout en nous rendant bien les questionnements suscités par l'archive, nous prive de l'identification de sa source : « on dit », « on ne sait pas », « mais on sait », « on débat », « on n'en sait rien » et cela recommence : c'est la rumeur, les « on-dit », à la fois omniprésents et invérifiables.

De plus, il nous faut tenir compte d'une *zone grise* créée par l'écriture biographique entre l'« autre » et le « soi », car cette archive, comme il a été souligné, met en branle chez Pierre Michon un double mouvement dirigé autant vers l'intériorité que vers le monde. Ainsi, la « chambre d'écho » ne se résume pas à la rumeur du déjà-dit. La voix narrative ne fait pas que relayer un écho du passé : prise dans le jeu de l'interprétation, elle s'incarne parallèlement dans un ethos critique et produit à son tour de nouveaux échos.

La notion d'écho pose d'emblée certaines caractéristiques dont nous rendrons compte. L'écho nous vient d'une distance variable et indéterminable dans le temps et dans l'espace. Il subit d'inévitables déformations, démultiplications et fragmentations qui sont reconnaissables à l'intensité des répétitions et des redondances de la narration. L'écho devient un centre, une médiation, un carrefour hors du temps qui ne tisse et ne tient tous ces mouvements que par le flot, le déroulement même de sa parole, de sa rumeur.

Cette absence d'origine fixe de l'écho crée un sujet diffracté dont on ne peut appréhender le mouvement que par le tracé de la voix narrative. Nous effectuerons donc l'analyse de la « chambre d'écho » à partir de sa situation d'énonciation. Doublant la conception de sujet de l'énonciation dans le discours d'une prise en considération de sa dimension pragmatique, cette situation d'énonciation est un enchevêtrement complexe qui « implique l'instauration d'une certaine relation entre le moment et le lieu à partir desquels énonce le narrateur et le moment et le lieu des événements qu'il narre »¹ dont nous suivrons la progression dans ce chapitre.

Constamment dirigée vers un lecteur-témoin, l'intégration de l'archive est modulée de façon à la rendre présente, à susciter cet *émoi* qui signale l'approche du « vrai ». La syntaxe biographique procède ainsi à une constante mise en scène de la parole (la sienne et celle de l'autre) qui la place au cœur de notre problématique.

LA MISE EN SCÈNE DE LA PAROLE

Nous débuterons notre analyse par l'examen des échos travaillant la dimension *configurationnelle* de l'intégration de l'archive, sa disposition matérielle². Nous les traiterons avant les autres phénomènes de la « chambre d'écho » parce qu'en contrebalançant les séquences et les macropropositions linéaires du texte, ce que Dominique Maingueneau appelle les « unités naturelles »³ du récit, ils structurent l'hétérogénéité de ce dernier. Nous avons relevé trois de ces types d'écho : ceux produits par la narration, ceux issus de la technique de chapitration et ceux

¹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3^e édition, Paris, Nathan, 2001, p. 27.

² D'autres composantes de la dimension configurationnelle du récit seront examinées lors de notre seconde partie portant sur la « boîte à images ».

³ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 151-152.

provenant des découpages typographiques du texte (paragraphe, ponctuation, *blancs*⁴). Nous constaterons que ces échos travaillent la structure de la narration de plusieurs façons.

Hormis deux analepses⁵, la structure temporelle de la narration respecte la chronologie biographique. La vitesse du récit, régulière pour les trois premiers chapitres, diminue de plus en plus à partir de la fin du chapitre 4, et ce jusqu'à la fin du chapitre 6, qui porte principalement sur le mois d'octobre 1871. Le chapitre 7 connaît, après une accélération extrême (20 ans en 7 pages), une « stase » de 5 pages (la *Saison en enfer*) qui clôt le récit. Ces variations de vitesse du récit reflètent le choix des moments clefs construits par la narration. La chapitration, très classique en apparence, semble *recoudre* en tranches relativement homogènes ces moments de l'archive Rimbaud en la rattachant à la figure d'un témoin ayant eu véritablement « sous les yeux cette mythologie »⁶.

Néanmoins, si l'ordre et la vitesse de la narration sont sans surprise, le (sur)découpage du récit par cinq blancs doit retenir notre attention. En effet, ces derniers rendent visible la mise en place d'un second niveau discursif où le lecteur est à son tour de plus en plus ouvertement sollicité comme témoin. Afin d'alléger la suite de notre analyse, nous avons dressé un bref aperçu de cette progression narrative sous forme de tableau (voir l'annexe I). Nous devons tenir compte du fait que ces deux modes de découpage du texte se concurrencent pour structurer l'intégration de l'archive en nous donnant les moyens de les saisir dans le réseau de leurs interrelations.

⁴ Nous nommerons ainsi les espaces typographiques vierges laissés dans le récit. D'ordinaire très dense et serré, le texte de Pierre Michon joue de ces espaces avec beaucoup de parcimonie, donc de signifiante.

⁵ « Je reviens à la gare de l'Est », p. 79-94, chapitre 6, où il est question du portrait chez Carjat et les commentaires sur *Une Saison en enfer* au chapitre 7, p. 105-110, qui clôt le livre.

⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 98.

À l'instar de la chapitration et des blancs, les anaphores produites par la narration permettent la cohérence / cohésion du récit tout en y traçant différentes strates discursives. Faisant appel à la fois à la mémoire textuelle⁷ et à la mémoire interdiscursive⁸ du lecteur, l'anaphore qui nous intéressera ici ne renvoie pas à la reprise pronominale mais plutôt à la répétition de sons, de mots et de groupes de mots. Tous ces échos créés par la chapitration et les blancs du texte ainsi que par les nombreuses anaphores narratives représentent une partie importante⁹ du versant *matériel* de l'intégration de l'archive par la « chambre d'écho » et contribuent fortement à l'hétérogénéité discursive de cette biographie.

Anaphores

Les phénomènes d'échos sonores (répétitions de sons, de mots et de locutions) sont très fréquents chez Pierre Michon. Outre qu'ils amplifient ce que l'on pourrait appeler la fonction expressive de la narration en lui procurant une qualité *littéraire* évidente, ces échos tissent au fil de la narration toute une série de réseaux qui s'additionnent et finissent par former ce que nous appellerons, à la suite de Dominique Maingueneau, une méta-énonciation. Particulièrement remarquable à la lecture, cette méta-énonciation se glisse dans le discours, lui-même hétérogène, pour lui ajouter une strate discursive anonyme typique des procédés de la « chambre d'écho ».

⁷ La mémoire textuelle est simplement celle qui permet d'établir des liens (anaphoriques, événementiels, thématiques, etc.) entre les éléments du texte.

⁸ La mémoire discursive suppose que l'élément répété fait partie des « choses déjà vues » par le lecteur. L'archive rimbaldienne étant passablement connue des lecteurs, Pierre Michon peut se permettre des allusions faisant référence à une mémoire discursive commune. Elle pourrait tout aussi bien, selon nous, se nommer *mémoire interdiscursive* en ce qu'elle comprend « l'ensemble des unités discursives [...] avec lesquelles un discours *particulier* entre en relation implicite ou explicite », cité dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 324. Ce type d'anaphore crée différents paliers de lecture, selon les connaissances de ses lecteurs.

⁹ Il resterait beaucoup à dire sur la ponctuation, complexe et importante chez Pierre Michon.

Cette strate discursive se construit à l'aide de différents procédés stylistiques bien connus des rhétoriciens. L'exemple suivant illustre par la répétition des consonnes (occlusives dans le premier cas et fricatives dans le second) ce que Gérard Dessons nomme l'harmonie imitative¹⁰ :

On dit que cet enfant, avec d'un côté de son pupitre ce fantôme et de l'autre cette **créature d'imprécation et de désastre**, fut idéalement scolaire et eut pour le jeu ancien des vers une vive attirance : peut-être que dans le vieux *tempo* sommaire à douze pieds il entendait le clairon fantôme de garnisons lointaines, et les patenôtres aussi de la créature de désastre, qui pour **scander sa souffrance mauvaise** avait trouvé Dieu comme son fils pour le même effet trouva les vers; et dans cette scansion il maria le clairon et les patenôtres, idéalement¹¹.

En plus de rendre *audible* à la lecture l'ampleur de la colère et de la souffrance de Vitalie Rimbaud, ce procédé permet d'insister auprès du lecteur sur les thématiques configurant le récit. Vitalie Rimbaud en « créature d'imprécation et de désastre » est, dans la foulée des ajouts à l'archive rimbaldienne par Pierre Michon, le déclencheur d'écriture¹². Enfin, ce procédé de redondance parvient aussi à établir une véritable « composition¹³ » à tonalité épique par la multitude de réseaux de sens¹⁴ que les échos semblent semer autour de l'enfant Rimbaud.

Mais l'écho ne se limite pas à reproduire les sonorités. Le réemploi des mêmes mots à l'intérieur d'une phrase, d'un paragraphe, d'un paragraphe à l'autre et d'un chapitre à l'autre est

¹⁰ « L'harmonie imitative est un procédé par lequel une suite de phonèmes est agencée de façon à mimer phoniquement une séquence de l'énoncé d'un poème. », Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1996, p.37.

¹¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 13-14. Nous soulignons à l'aide de caractère gras car l'italique de l'auteur est fréquent et nous ne voudrions pas créer de confusion.

¹² « [...] car ainsi qu'il arrive souvent, la mère, chassée des affections du fils, répudiée, moquée, exclue du monde et désavouée, la mère disparut du nombre des créatures visibles et se réfugia tout à fait dans le fils, tenant ses vieilles jupes à deux mains bondit sans reste à l'intérieur du fils, dans ce cagibi obscur et jamais ouvert en nous-même où, nous dit-on, nous n'avons pas conscience de nos actes et agissons; elle y rejoignit le Capitaine qui y était, lui, depuis un bout de temps, avec son sabre et son shako; mais elle y fit plus de bruit que le Capitaine. Et ces choses-là arrivent souvent; mais, ce qui arrive moins souvent, ce fils était Arthur Rimbaud, dont les actes notables n'étaient que de beaux vers; et c'est avec les doigts noirs que j'ai dits mais cette fois trafiquant dans le fils, au fils accrochés, dans le fils cadennassés, que les plus beaux vers furent filés, deux à deux tenus : oui, on peut penser que l'alexandrin séculaire fut prodigieusement exalté puis détruit sans retour vers 1872 par une femme triste qui grattait, cognait et délirait dans un enfant », Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 31-32.

¹³ Une composition au sens esthétique du mot.

¹⁴ La technique du dénombrement, de la liste de noms qui semble indéfiniment se dérouler et qui permet d'étendre le réseau des significations à travers tout le récit, et au-delà, est rapproché par Patrice Soler des aspects inhérents à l'épopée. Michel Butor, dont le propos est rapporté par Patrice Soler, spécifie que « le dénombrement apporte dans la lecture du roman une composante verticale qui le fait déboucher sur le poème et change profondément notre activité à son égard ». « Épopée », dans *Genres, formes, tons*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001, p. 174-175.

remarquable dans le texte. Cette reprise de mots clefs construit entre ces derniers, et ce parfois hors de toute liaison syntaxique, une contiguïté créant des réseaux de sens¹⁵ affectant la configuration de l'intégration de l'archive. Ces diverses redondances de la rumeur parviennent à mettre en évidence à l'intérieur d'un seul chapitre la plupart des traces bien connues de l'archive rimbaldienne : la mère intransigeante, le père absent, le génie précoce, les modèles vite dépassés, etc.

Nous pouvons affirmer que le mouvement même de la phrase, avec l'enchâssement de ses subordinations et de ses coordinations, en vient à offrir une synthèse de l'ensemble de la rumeur rimbaldienne. À titre d'exemple, cette longue phrase dont le mouvement subit plusieurs emboîtements successifs à partir de l'énonciation principale assumée par le « On dit » de la rumeur :

Quelques-uns sont bien l'œuvre d'un homme qu'on peut appeler Banville, comme en personne : par l'innombrable Banville, c'est-à-dire par un brave homme de poète presque parfait, droit, craintif mais brave, poseur mais sincère, bouillant, un peu rossignol, un peu vieillot même s'il est très jeune, et selon les tendances ébouriffé ou peigné net; les ébouriffés tiennent pour la colère et le néant, les bien peignés pour le salut et la charité, mais il leur manque toujours l'autre cymbale; ou bien ils ont les deux cymbales, mais pas en même temps : et s'ils furent ébouriffés étant jeunes, sur leurs vieux jours les voilà dans le Luxembourg rafraîchissant leur crinière blanche aux feuillages, ils lorgnent vers la coupole du Panthéon eux aussi, ou des paradis moins visibles, l'or du Temps, les champs magnétiques de l'au-delà, la secrète nécropole des *Lumières* qui est comme un Saint-Denis de pierre toute philosophale où on sera doucement couché entre Messieurs de Sade et de Lautréamont, les grands capitaines, les hommes de colère qui n'ont plus de colère — et dans le Luxembourg tirant une chaise pour s'asseoir près des statues des reines et les filles qui passent, ils s'arrêtent soudain, ils cherchent où est passée toute leur colère, puis sourient, repartent, ils se disent qu'ils aiment toujours Rimbaud, que tout n'est pas perdu¹⁶.

Articulées par les charnières conjonctives dans une mise en scène de la narration¹⁷ qui mêle adroitement présent et passé par l'emploi du présent de l'indicatif, les propositions en viennent à former un entrelacs si complexe d'échos nouveaux (la colère, la charité, la scénographie atemporelle

¹⁵ À titre d'exemples complémentaires, voici une liste (partielle) des mots et des locutions se répétant (deux fois et plus) à l'intérieur de cet unique paragraphe (de 696 mots) : on dit, Rimbaud, femme, mauvaise, souffrante (avec souffrit, souffrir), souffrance, Arthur Rimbaud, On ne sait pas, maudit, doigts, noirs, fils, on sait, père, fantôme, garnisons lointaines, capitaine, ombre, enfant, pupitre, créature de désastre, idéalement, vers, clairon, patenôtres, scander (avec scansion), Dieu, colère, rythme, charité, mains, gammes, dévotes (aussi dévotion), le brassard et le képi, faisait la gueule, vie, refus, haïssant, Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 13-15.

¹⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 52.

¹⁷ Il s'agit d'une hypotypose. Nous étudierons cette figure de pensée, omniprésente dans le récit, lors de notre seconde partie portant sur la « boîte à images ».

du jardin¹⁸, les capitaines de la langue) et anciens (les gloses de Paul Claudel¹⁹ et d'André Breton²⁰) qu'il nous est difficile de départager ce qui appartient à l'histoire biographique de ce qui tient de la fiction²¹. Antoine Culioli a proposé de considérer que le repère de ce présent « ne soit ni lié à la situation d'énonciation ni coupé de celle-ci mais situé par rapport à un repère fictif construit à partir du moment d'énonciation : un repère qui serait à la fois coupé de ce moment d'énonciation et identifié à lui »²². Le schème imaginaire de la « chambre d'écho » se trouve ainsi à mimer la composition temporelle de la « Vulgate » Rimbaud.

De plus, les différents types d'anaphore se métamorphosent entre eux, s'amalgament. Très souvent, la répétition combine l'ordre linguistique, sonore et rythmique. La plus fréquente et visible reprise mixte de ce type est la scansion ternaire. Dans l'exemple qui suit, la complexité de l'ambition humaine est admirablement rendue par le choix des expressions et le mélange des registres :

Il n'était pas sûr qu'il serait des leurs: mais il l'était déjà, parce que aussi loyalement qu'il les vénérait il ne faisait pas que les vénérer, il les détestait d'un même cœur : entre lui et le Nom ineffable ils existaient, ils pesaient, ils étaient de trop. On sait qu'il finit par les surpasser, qu'il en vint à bout et qu'il fut leur maître : il cassa la tringle et s'y cassa aussi le bec, en deux temps et trois mouvements²³.

On remarque que dans cet exemple, l'alternance des énumérations binaires et ternaires pousse la mimétique jusqu'à reproduire le « deux temps et trois mouvements » de la narration. Il est intéressant de noter que ces multiples échos soulignent de plus l'unique rupture dans le continuum

¹⁸ Cette scénographie, intégrée par la situation d'énonciation, « définit les statuts d'énonciateurs et de co-énonciateurs, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation ». Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 123. Cette scénographie de l'écrivain « méditant au jardin sous les feuillages » est assez fréquente chez Pierre Michon. À titre d'exemples, voir *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 46 et *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 24.

¹⁹ Paul Claudel, « Arthur Rimbaud », dans *Accompagnements*, Paris, Gallimard, 1949, 312 p.

²⁰ André Breton, « Second manifeste du surréalisme (1930) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1979 (1962), p. 61-137.

²¹ L'absence de notes en bas de page participe aussi de ce refus d'une hiérarchisation entre la fiction, le commentaire et le biographique.

²² Antoine Culioli cité par Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 52.

²³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils, op. cit.*, p. 21.

des chapitres²⁴. La tension continuelle maintenue entre le discours citant et le discours cité nous porte à croire que la mise en scène de cette schématisation²⁵ (qui clôt le premier chapitre du livre) veut d'emblée mettre en évidence, pour le lecteur, les enjeux subtils de l'interprétation en cause dans l'effet biographique.

Nous croyons pouvoir associer ces procédés anaphoriques d'écho à ce que la linguistique nomme la « connotation autonymique ». Selon Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, les modalisations autonymiques, qui relèvent du commentaire méta-énonciatif, peuvent prendre deux formes : « celle d'un marquage typographique de l'autonymie (qui attire l'attention sur le signifiant même du message), soit celle d'un commentaire explicite adjoint »²⁶. Dans tous les exemples d'anaphore que nous avons cités, l'insistance sur le signifiant du message par la voix narrative nous semble caractéristique de ce type de commentaire qui « marquent la “non-coïncidence du dire”, c'est-à-dire le caractère problématique de la formulation »²⁷. L'énonciateur, en attirant constamment l'attention sur le signifiant des mots qu'il prononce, signale leur appartenance à une sorte de bruit de fond, de « rumeur », qu'il rapporte. Il souligne ainsi que ces mots ne sont pas sûrs et qu'ils doivent être réinterprétés en contexte. Elles illustrent, selon Karl Cogard, « le fonctionnement de tout discours qui explicitement ou implicitement réagit toujours à du déjà-dit qu'il laisse plus ou moins paraître »²⁸. Ces phénomènes de connotations autonymiques sont exemplaires du fonctionnement de la « chambre d'écho ».

²⁴ Voir la note n° 38 en page 27 pour plus de détails sur cette rupture narrative.

²⁵ Nous verrons que la schématisation est un des procédés clefs de la narration dans *Rimbaud le fils*. Voir la définition complète de ce terme ci-dessous, p. 36.

²⁶ Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 87.

²⁷ Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, 1995, cité par Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 85.

²⁸ Karl Cogard, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 253.

Parfois, les anaphores calquent les réverbérations de l'écho et se transforment d'une reprise à l'autre : l'expression « un ton d'audace et de panique » assignée à Izambard devient, quelques lignes plus bas, la réaction enflammée « tout à trac » d'un jeune homme incarnant le lecteur, qui répond à son tour « tout à trac avec audace et panique » à ce même Izambard²⁹. Ce jeu de reprise quelque peu ironique, cette mascarade dans laquelle le lecteur est lui-même entraîné, crée, par la mise en scène de sa parole, un embrayage méta-énonciatif³⁰. Il en résulte un « bouclage textuel » où l'énonciation « représente directement dans le texte le dialogue qu'[il] opère avec son lecteur »³¹. Considéré comme une forme de modalisation autonymique, ce bouclage textuel mime les réverbérations de l'écho de la rumeur qui ne se contente pas de répéter l'archive, mais la déforme et la reforme dans un même mouvement. La modalisation autonymique de l'archive par les anaphores place ainsi tout ce que le scriptural implique d'emprunts interdiscursifs au niveau méta-énonciatif.

Chapitration

Lieu de transition, la fin et le début d'un chapitre marquent aussi la narration d'un rythme structurant comparable aux phénomènes anaphoriques du texte. Il est d'usage courant — quoique nullement obligatoire — que les écrivains fassent coïncider la division chapitrale avec la clôture d'un événement ou la mise en scène de cette coupure³². Il se révèle significatif que, dans *Rimbaud le fils*, la chapitration contredise partiellement la dimension événementielle et thématique qu'elle met

²⁹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 30.

³⁰ Nous adopterons le terme « embrayage » en conformité avec l'utilisation qui en est faite par Dominique Maingueneau : « En effet, les locuteurs ont à leur disposition en français non pas un mais deux systèmes de "temps" : le discours et le récit : le premier suppose un embrayage sur la situation d'énonciation, le second l'absence d'embrayage », *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 33. (C'est l'auteur qui souligne). À cet usage, nous ajoutons un troisième plan d'énonciation propre au texte de fiction et qui a été analysé par M. Vuillaume dans *Grammaire temporelle des récits* (Paris, Minuit, 1990, p. 28 et suiv.), le repérage lié à la lecture, qui fonctionne comme une fiction secondaire, et que nous appelons ici « embrayage méta-énonciatif ».

³¹ Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 89.

³² Notre analyse du chapitrage de *Rimbaud le fils* s'appuie sur les analyses d'Ugo Dionne, « Diviser pour régner. Découpage et chapitration romanesques », *Poétique*, n° 118, avril 1999, p. 131-155.

en place par l'utilisation d'un procédé stylistique de liaison. Définie comme un rhème devenant le thème de la phrase suivante (à la manière du « grand tapis roulant » de l'écriture flaubertienne), la progression thématique à thème linéaire assure en effet la transition entre la fin d'un chapitre et le début d'un autre :

Fin du chapitre 2 : « Vous ne vous êtes pas retourné, ce que vous cherchez n'est pas du ressort d'Izambard ».

Titre et début du chapitre 3 : « Ça n'était pas non plus du ressort de Banville ».

Cette liaison se double paradoxalement d'un « arrêt » causé par la méta-énonciation qu'elle met ainsi directement sous les yeux. Elle donne l'impression d'une voix narrative qui s'adresserait à nous (lecteurs) par-delà la narration. Ce titrage des chapitres instaure en effet « un véritable bouclage textuel en représentant directement dans le texte le dialogue [...] avec son lecteur »³³. Mi-lien, mi-pause, cette façon de titrer n'est pas sans rappeler la manière d'un Voltaire dans ses contes ou même d'un Cervantès. Elle nous rappelle que la biographie est « toujours engagée dans une pragmatique de la décision, décision qu'elle veut faire endosser, illusoirement, par le lecteur lui-même »³⁴.

Dans *Rimbaud le fils*, ce soulignement de la chapitration et des découpages du récit peut s'accompagner d'une « intrusion narratoriale, [d']un métacommentaire de régie »³⁵ ou d'une « thématization, [d']une mise en scène de la coupure »³⁶ comme dans l'exemple suivant :

Fin du chapitre 4 : « Il relève ses yeux dans les nôtres; et nous restons là face à face, immobiles, babas, vieillots, les pins d'Italie derrière nous sont suspendus sans un souffle d'air, il va parler, nous allons parler, nous allons poser notre question, nous allons répondre, nous y sommes, — les pins bruissent dans un coup de vent brusque, Rimbaud de nouveau a bondi dans sa danse, nous voilà seuls la plume à la main.

Nous annotons la Vulgate ».

³³ Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 89.

³⁴ Alain Viala, « Biographie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 86.

³⁵ Ugo Dionne, « Diviser pour régner. Découpage et chapitration romanesques », *Poétique*, op. cit., p. 150. Il en est ainsi entre les chapitres 1 et 2 et entre les chapitres 3 et 4 (jusqu'au premier blanc).

³⁶ *Ibid.*, p. 150. C'est le type de coupure que nous rencontrons partout ailleurs, soit entre les chapitres 2 et 3, 4 et 5, 5 et 6, 6 et 7 et à la fin du chapitre 7.

Titre et début du chapitre 5 : « On reprend la Vulgate ».

Ainsi dans ce récit, la voix narrative accompagne toujours la rupture visuelle que représente la fin et le début d'un chapitre par une intrusion narratoire ou une thématization. À ce sujet, Ugo Dionne fait remarquer que :

Assurer cette clôture, c'est en même temps (et par un même mouvement) creuser le « blanc » qui sépare les unités : le titre vient peupler l'espace interchapital: il rend sonore cette rupture qui aurait pu se taire dans l'anonymat de la blancheur typographique: l'œil du lecteur ne peut plus « filer » d'une partie à l'autre sur la surface lisse, amène du papier vierge, mais doit reconnaître que quelque chose s'est terminé et qu'une autre chose, qui s'annonce et se nomme, va bientôt commencer³⁷.

Dans notre texte, cette présence *matérielle* de la coupure est aussi le premier écho perçu du texte qui s'annonce. En effet, le titrage dans *Rimbaud le fils* est toujours formé de la première phrase (complète ou tronquée) du chapitre qu'il ouvre³⁸. Ainsi, non seulement les chapitres s'enchaînent-ils en projetant leurs échos vers la narration *à venir*, mais l'écho anticipe aussi cette dernière en agissant *à rebours* de la narration. Les phénomènes d'écho possédant la caractéristique de pouvoir être perçus autant par une lecture tabulaire que linéaire, paradoxalement, l'« œil du lecteur » arrêté dans son déchiffrement par la chapitration se trouve relancé par cette même coupure à un autre niveau de l'interprétation. Parce qu'elle est *échoïque*, la chapitration devient énonciation à part entière (méta-énonciation) et ouvre ainsi à son tour la possibilité d'une méta-lecture du texte.

Ce passage d'un niveau narratif à l'autre, de l'extradiégétique à la diégèse où le lecteur se voit sollicité directement par le récit, pourrait aussi être rapproché de ce que Gérard Genette nomme la « métalepse narrative ». Ces dernières sollicitent l'intervention des lecteurs en jouant sur la double temporalité de l'histoire et de sa narration. Gérard Genette en conclut que « Tous ces jeux

³⁷ *Ibid.*, p. 152.

³⁸ Sauf dans le cas du chapitre 1 dont la phrase finale (voir second extrait ci-dessous) pourrait tout aussi bien clore le récit. C'est comme si l'aspect biographique s'achevait avec l'enfance de Rimbaud et que tout le reste appartenait à la littérature. La voix narrative nous indique par ce procédé d'interruption de l'écho entre les chapitres 1 et 2 qu'il sera dorénavant question d'un autre type de filiation.

manifestent, par l'intensité de leurs effets, l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou représentation) elle-même*, frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »³⁹. En sollicitant parallèlement la mémoire textuelle du lecteur (par les dispositions anaphoriques, événementielles et thématiques du texte) et sa mémoire interdiscursive (par les nombreuses citations et allusions à d'autres gloses, la rumeur de la « Vulgate » Rimbaud), la voix narrative instaure entre l'archive, sa narration et le lecteur la distance critique nécessaire pour susciter un réflexe critique de *recueillement*⁴⁰. Il est une de ces « frontières mouvantes » de la « chambre d'écho » qui suscite par les boucles méta-énonciatives des titres de chapitres un échange continu entre les quatre pôles de la situation d'énonciation biographique : l'énonciateur, le lecteur, l'archive et la narration. Il nous reste maintenant à examiner un dernier lieu de transition servant à la mise en scène de la parole, celui des blancs typographiques.

Découpage

Ce lieu de passage créé par la matérialité de la page, nous le comparons également à un seuil. Signe de ponctuation, « cette pause visible », qui « est un code intermédiaire, un outil, un pont »,⁴¹ opère comme embrayeur de bouclage textuel entre l'énonciateur et son destinataire ou lecteur virtuel. Henri Meschonnic, qui le compare aux silences ponctuant la parole vive, fait observer

³⁹ Gérard Genette. « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245 (c'est l'auteur qui souligne). Pour plus de détails sur l'emploi du discours rapporté, voir ci-dessous notre section intitulée « Acousmate ».

⁴⁰ Le sens que nous voulons donner à ce mot se formerait de la combinaison de *recueillir* (recevoir comme information pour conserver, *Petit Robert*), verbe duquel il est issu, et de *recueillement* (état de l'esprit qui s'isole du monde extérieur pour se concentrer sur le monde intérieur, *Petit Robert*). Il nous donne l'avantage d'ajouter au terme de « réflexion critique » les aspects subjectifs et mémoriels du rôle de témoin vers lequel Michon entraîne son lecteur et qui veulent favoriser l'intégration de ce dernier à la situation d'énonciation. Mentionnons brièvement que ce recueillement s'inscrit toujours dans un écart « imaginaire » de niveau méta-énonciatif et qu'il compose, avec l'émoi, la base du témoignage littéraire. (Voir notre seconde étude sur « boîte à images » et notre conclusion).

⁴¹ Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 67.

« qu'il n'y a pas chez tous une même rythmique du blanc »⁴². D'ailleurs, le champ des possibilités créatrices ouvertes par le blanc typographique l'a imposé au cours du XIX^e siècle comme un des éléments fondamentaux de l'écriture. On sait l'importance qu'il acquiert avec Mallarmé et son *Coup de dés*. Ce découpage par blancs est très présent dans l'œuvre de Pierre Michon. On pourrait dire que toutes ses œuvres l'utilisent pour cadrer le commentaire lorsqu'il se présente sous forme d'énoncé généralisant⁴³, soulignant ce que nous avons nommé le niveau méta-énonciatif. Tout comme la chapitration et les anaphores, ils échappent à la syntaxe de l'écriture et permettent des mises en relation d'éléments du texte qui ne sont pas contigus. Mais, contrairement à tous les autres signes de ponctuation, le découpage par blancs typographiques n'opère pas localement au niveau de la phrase ou du paragraphe, mais sur l'ensemble du récit : conséquemment, son influence englobe et déborde la stratification de la « chambre d'écho ». Nous devons nous contenter ici de ne poser que la base de notre hypothèse, qui se verra complétée par l'analyse de la stratification discursive de la « boîte à images ».

La valeur structurante du découpage par blancs typographiques est facilement repérable en poésie où ce signe de ponctuation, peut-être le seul vraiment indispensable selon Mallarmé⁴⁴, permet de « prendre en charge la subjectivité de l'énonciation »⁴⁵. Particulièrement visible pour le lecteur de *Rimbaud le fils* où les paragraphes, à l'instar des phrases, sont longs et serrés⁴⁶, ces blancs, au

⁴² Henri Meschonnic et Gérard Dessons. *Traité du rythme, des vers et des proses*. Paris, Dunod, 1998, p. 109.

⁴³ Les énoncés généralisants sont des énoncés qui « décrochent en quelque sorte de leur situation pour exprimer des généralités. [...] Ils sont fortement investis par leur énonciateur, qui les construit pour emporter l'adhésion du coénonciateur dans une situation déterminée. Par un phénomène de polyphonie dans un énoncé généralisant le valideur, l'instance énonciative qui garantit la vérité de l'énoncé, n'est pas un "je" particulier mais une sorte de ON » (L'auteur souligne). Dominique Maingueneau et Gilles Philippe. *Exercices de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 2-3. Voir notre analyse détaillée, ci-dessous, p. 33.

⁴⁴ « Le blanc n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration », Stéphane Mallarmé. *Coup de dés*, cité par Gérard Dessons. *Introduction à l'analyse du poème, op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶ Dans notre édition, les paragraphes ne sont séparés entre eux que par un alinéa.

nombre de cinq, superposent à la division matérielle des chapitres une division herméneutique et symbolique, comme le laisse entrevoir notre tableau récapitulatif (Voir l'annexe I).

Dans le cadre de l'examen de la mise en scène de la parole qui nous intéresse ici, on peut affirmer que les blancs typographiques du texte de Pierre Michon dessinent ce que Paul Claudel appelle les « allures de la pensée »⁴⁷. Comme la chapitration, le découpage par les blancs fait appel à la mémoire (textuelle) du lecteur et s'avère inséparable du langage qu'il informe. Aussi, bien qu'ils soient faits de silence, tout nous incite à inclure les blancs parmi les échos de la voix narrative⁴⁸. À l'instar de tout phénomène échoïque, ils sont la « signature d'une identité », trace laissée dans la narration par la voix. En scandant l'écriture, comme la pause rythme le débit de la parole, les blancs typographiques l'ouvrent sur une pragmatique du langage où l'attention du lecteur se trouve déplacée du discours tenu à celui qui le tient.

Le premier blanc du texte marque en effet le premier commentaire de la voix narrative en « Gilles de Watteau »⁴⁹. Il ne faut pas en conclure à la disparition de la rumeur ou à une complète incarnation de la voix narrative par le Gilles. L'ethos du Gilles permet plutôt à la voix narrative d'opérer une seconde distanciation face aux échos de la rumeur, tout en s'y confondant. Les trois premiers blancs débutent effectivement des séquences de commentaires où le Gilles, en tant que critique s'inscrivant dans une tradition, doit prendre position. Le quatrième marque le début d'une

⁴⁷ « Il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence ». « Sur le vers français ». *Réflexions sur la poésie*. Paris. Gallimard, 1963. cité par Gérard Dessons. *Introduction à l'analyse du poème, op. cit.*, p. 57.

⁴⁸ En réalité, comme nous l'avons déjà spécifié, les blancs typographiques appartiennent autant à la « chambre d'écho » qu'à la « boîte à images » : ils possèdent des propriétés échoïques aussi bien que visuelles, entre autres par leur faculté de cadrage.

⁴⁹ « Car il se peut que tous les livres écrits à ce jour sur Rimbaud, celui que j'écris, ceux qu'on écrira demain, l'aient été, le soient et le seront par Théodore de Banville — par Banville pas tout à fait, pas tous, mais tous sans exception par le Gilles de Watteau. » Pierre Michon, *Rimbaud le fils, op. cit.*, p. 51-52.

vision unique dans le récit⁵⁰, où nous nous retrouvons en octobre, dans l'atelier de Carjat, pour le « fameux portrait ovale », et le cinquième ouvre un commentaire décisif sur le « sacre » du poète. Une scénographie⁵¹ du critique en « calotte de soie », penché sur « son bureau de poète », se superpose donc peu à peu à la scénographie de la rumeur, mais sans la remplacer. Nous verrons une tension continuelle se maintenir entre la scène d'énonciation de la rumeur et celle du Gilles, les rendant l'une et l'autre complémentaires.

LA VOIX NARRATIVE DE LA « CHAMBRE D'ÉCHO »

Ces scénographies sont mises en place par une instance d'énonciation particulière que l'on nommera *ethos*. Ici encore, on adoptera la définition de Dominique Maingueneau, qui rattache l'*ethos* au locuteur-L (« être de discours ») d'Oswald Ducrot et non à la personne de l'orateur réel, comme le fait la tradition rhétorique :

Même s'il le dénie, un texte écrit possède en effet un *ton* qui donne de l'autorité à ce qui est dit. Ce ton permet au lecteur de construire une représentation du corps de l'énonciateur [...]. La lecture fait ainsi émerger une instance subjective qui joue le rôle de garant de ce qui est dit . [...] Le garant, dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels de divers ordres, se voit ainsi affecter un caractère et une corporalité, dont le degré de précision varie selon les textes. Le « caractère » correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la « corporalité », elle est associée à une complexion corporelle mais aussi à une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social⁵².

Afin de synthétiser la présentation, nous concentrerons notre analyse sur l'examen des instances linguistiques (nom, pronoms) qui sont à la source des repérages énonciatifs et fondent la situation d'énonciation dans chacune des scénographies.

⁵⁰ Nous aurons l'occasion de traiter plus en détail de cette vision dans notre prochain chapitre sur la « boîte à images ».

⁵¹ « La scénographie est [...] à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient. [...] ». Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2002, p. 71. (L'auteur souligne).

⁵² *Ibid.*, p. 80. (L'auteur souligne).

Ethos

Dans les premiers chapitres, ceux où la rumeur est le plus manifeste, cet ethos s'« incarne » principalement dans des tournures impersonnelles (il paraît, il semble, etc.), et dans le pronom personnel « on ». C'est ce dernier cas qui retiendra surtout notre attention. Ce pronom n'a en fait que peu à voir avec la catégorie de « personnel ». Son indétermination foncière, sa nature d'*échangeur*, est telle qu'il devient impossible d'en arrêter le référent, et ce même à partir de la situation discursive. Invariable en genre et en nombre, il s'avère particulièrement apte à représenter l'ethos collectif de la rumeur. Mais qu'est-ce au juste que cet ethos collectif de la rumeur?

Dans *Rimbaud le fils*, la rumeur est comparable à un *bruissement*, cette utopie que nous ne pourrions mieux décrire que Roland Barthes :

[D]ans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même dénaturée, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé, le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais le signe s'en détache (viennne *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi — et c'est là le difficile — sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin, comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond » de nos messages (comme il arrive dans notre Poésie), le sens serait ici le point de fuite de la jouissance⁵³.

Le maintien du sens *et* l'insistance sur le signifiant, combinaison de traits constamment présents dans *Rimbaud le fils*, sont intrinsèques à la nature du « tissu sonore » de la rumeur. Il nous reste à préciser que la source de cette rumeur, si elle est souvent non attribuée, demeure souvent attribuable. Nous verrons que les procédés autonymiques et les différentes modalisations de la voix narrative rendent visible cette source *autre* du discours. Mais, à moins d'être spécifiée par le texte (« dans ces instants nous imaginons que se tient devant nous un garçon de haute taille qui avait lui aussi de

⁵³ Roland Barthes, « Le bruissement de la langue », dans *Œuvres complètes, tome IV, 1972-1976*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 801-802.

grandes et grosses mains, ouvrières et comme *blanchisseuses*, dit Mallarmé »⁵⁴), la nature exacte de l'ethos de la rumeur, à l'instar des échos du Pont de Neuilly de Flaubert, parce qu'incarnée dans ce « on » qui peut s'interpréter « selon les contextes, comme “je”, “tu”, “nous”, “eux”, “elles”, “les hommes en général” »⁵⁵, demeure très difficile à préciser.

Dans *Rimbaud le fils*, l'emploi de ce « on » multiple produit ce que l'on appelle un énoncé généralisant⁵⁶. En effet, malgré que ces énoncés renvoient à des événements singuliers, le *valideur*⁵⁷ de l'énoncé reste volontairement indéterminé. De plus, les énoncés sont présentés comme étant « voué[s] à être répété[s], à être repris par une série illimitée d'autres sujets »⁵⁸, comme le montrent bien les segments que nous avons mis en caractères gras dans l'extrait ci-dessous :

Et la suite de sa vie, ou notre dévotion. nous enseigne que sous cette apparence l'étendue vraie de sa colère était considérable: pas seulement contre le brassard et le képi, mais contre le brassard et le képi aussi. Car sous ces défroques, à ce qu'on dit, il y avait l'ombre du Capitaine et la vivante créature de refus et de désastre, de refus au nom de Dieu, qui lui fustigeaient l'âme pour qu'il devint Rimbaud: non pas eux en personne, mais leur fabuleuse effigie de part et d'autre du pupitre: et peut-être de toutes ses forces les haïssant l'un et l'autre, haïssant donc les vers dans quoi patenôtres et clairons s'épousaient, il aimait d'amour la mission qu'ils exigeaient de lui. C'était pour ça qu'il faisait la gueule. Il persista, et on connaît la suite⁵⁹.

Les énoncés généralisants soulignés sont à rapprocher des proverbes et autres généralisations de la langue courante (« Les voitures, ça coûte cher⁶⁰ »). Ils se distinguent toutefois de ces derniers (proverbes consacrés et généralisations usuelles) par leur nature « éphémère » qui, selon Dominique Maingueneau, ne les rend vrais « qu'en général, pour la plupart des membres de la classe »⁶¹. Ces énoncés généralisants sont donc destinés très précisément à un lecteur virtuel *ciblé*, celui qui est

⁵⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 56. Nous rappelons qu'afin d'éviter toute confusion avec l'italique de l'auteur, qui est fréquent, nous soulignons en caractère gras.

⁵⁵ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 8.

⁵⁶ Voir la définition précise en page 29, note n° 43.

⁵⁷ Selon Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, le valideur est l'« instance énonciative qui garantit la vérité de l'énoncé », *Ibid.*, p. 3.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 15. (Nous soulignons).

⁶⁰ Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 3. Nous examinons d'autres types d'énoncés généralisants à notre rubrique « Fragments d'archives », ci-dessous p. 51.

⁶¹ *Ibid.*, p. 3.

familier avec l'archive rimbaldienne. Le repérage de l'énoncé se fait d'ailleurs par rapport à l'acte de lecture qu'il entraîne, comme l'indique l'emploi du déterminant « notre » et du pronom « nous » dans cet extrait. Cette reprise par un « nous » pluriel — opposée à une reprise par « je », « tu », « il(s) », « elle(s) » — permet à tout lecteur virtuel assumant quelque partie de cet énoncé de se voir inclus par le « on » dans le « nous » et ainsi transformé en narrataire / énonciateur, à l'instar de l'énonciation des fables ou des textes moralistes. La situation d'énonciation ainsi créée permet de réunir l'énonciateur et le narrataire dans une méta-fiction ou fiction secondaire, de créer une métalepse. L'examen des anaphores, de la chapitration et du découpage par les blancs a d'ailleurs permis de constater que l'ethos de la rumeur ne veut pas seulement *représenter* l'archive rimbaldienne à son lecteur, mais la lui rendre aussi *présente*.

La formulation de tels énoncés généralisants, sans la présence des deux instances de première personne, relèguerait l'archive loin du lecteur virtuel, ruinant l'effet de présence construit jusqu'ici par la « chambre d'écho ». Nous n'avons qu'à réécrire la première phrase sans ces marques de subjectivité pour nous en convaincre : « Et la suite de sa vie enseigne que sous cette apparence l'étendue vraie de sa colère... ». Les procédés de méta-énonciation décelés jusqu'ici forcent la co-présence narrative du lecteur et de l'énonciateur dans la situation d'énonciation par le biais de la fiction (secondaire, de la méta-fiction). Ainsi, dans *Rimbaud le fils*, la méta-énonciation installe le lecteur virtuel dans une position où il se voit confronté à un choix critique (rester lecteur ou devenir un narrataire / énonciateur) qui l'oblige à redéfinir sa relation à l'archive.

La voix narrative de la « chambre d'écho » implique de plus un mouvement continu entre soi et l'autre, une fragilisation des limites entre le biographique et l'autobiographique. Dans le texte, les glissements de la troisième personne à la première (sur lesquels nous reviendrons) sont facilités par

la qualité d'échangeur du « on ». Avec l'ethos de la rumeur, l'énonciateur multiple ne se sépare pas entièrement du discours cité, de l'archive rimbaldienne, ni du lecteur virtuel qui peut toujours être inclus dans le « nous » et le « on ».

Le « je » de l'extrait ci-dessous illustre bien la subjectivité complexe de l'ethos de la rumeur qui veut à la fois rendre compte de la perte de mémoire vive de l'archive (elle ne nous est disponible que par la médiation d'un support *autre*) et la rendre présente :

Et quand d'autres fois l'enfant lisait à haute voix la dernière mouture de ses tartines virgiliennes limées au plus juste pour des concours de sous-préfecture. **ainsi que nous pouvons penser** que souvent il le fit devant elle comme à Saint-Cyr les filles pour le roi, et elle, la fille de la campagne, assise comme le roi, estomaquée mais réticente, dédaigneuse, royale c'est-à-dire sans merci, quand donc il y allait devant elle de ses très hautes patenôtres et lui aussi royal, passionné, admirable et ridicule comme le petit Bonaparte à Brienne, comme lui vaguement terrifiant, **nous pouvons penser** qu'alors ils étaient plus proches qu'ils n'auraient su le concevoir, mais très loin, chacun sur son trône et n'en voulant pas descendre, à la façon de deux souverains de capitales éloignées qui font entre eux de la correspondance. Dans ses petites années donc il disait sa poésie et elle l'écoutait, **j'en suis sûr**⁶².

Dans cet extrait, les énoncés rapportés indirectement⁶³ sont très fortement marqués par la subjectivité de l'énonciateur⁶⁴ : éléments appréciatifs (dévotion, défroques, mission, tartines virgiliennes, ses petites années, etc.), noms de qualité (vivante créature de refus et de désastre, réticente, dédaigneuse, royale, passionné, admirable et ridicule, etc.) comparaisons et métaphores (comme le petit Bonaparte à Brienne, limées au plus juste, patenôtres, etc.) et adverbes et locutions adverbiales (peut-être, souvent, ainsi que nous pouvons penser, donc, etc.). L'archive qui nous est ainsi livrée est chargée d'émotion.

⁶² Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 17-18. (Nous soulignons).

⁶³ Il s'agit d'une modalisation au discours indirect libre d'une forme particulière : « que + indirect libre ». Cette formulation discursive indirecte permet à l'énonciateur d'assumer syntaxiquement le discours, mais en plaçant ce dernier sur un plan d'énonciation différent du sien. La proximité des plans discursifs se mesure alors à l'examen du sujet et du verbe introducteur (qui n'est pas un verbe de parole) utilisés par l'énonciation pour insérer le discours cité au discours citant. Voir ci-dessous, p. 38.

⁶⁴ Ils sont soit évaluatifs ou affectifs, deux types de subjectivité dépendant « d'une vision et d'une interprétation toutes personnelles du référent ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 165.

Il est significatif que le type de narration choisi pour rendre ce discours soit la schématisation :

Pour qu'il y ait schématisation, il faut que le texte se présente comme une épure d'un autre texte qui est le vrai, qu'il remplace l'œuvre que son auteur se donne seulement pour le commentateur de l'œuvre faite ou à faire. [...]. Ce procédé s'inscrit dans le mouvement qui tend à dissoudre, torturer ou remplacer l'œuvre afin de lui ôter sa résistance d'objet parfait, achevé, et de libérer l'imaginaire en une pluralité de lecteurs⁶⁵.

La vie de Rimbaud est inaccessible, et de ce fait ineffable. La voix narrative, en utilisant la schématisation pour rendre l'archive, mime cette réalité. Sa qualité d'épure, de commentaire de la « Vulgate », en fait une excellente incarnation narrative de la rumeur. La dimension argumentative de la schématisation permet à la voix narrative de conserver au récit son ancrage biographique, tout en favorisant la relance de l'imagination.

En effet, parallèlement à l'investissement subjectif développé, la voix narrative fait une gradation entre ce qu'il est possible d'imaginer (« ainsi que nous pouvons penser ») et la certitude d'un savoir (« j'en suis sûr »). Ainsi, malgré que l'énonciateur place le discours à distance par l'emploi du discours indirect, la subjectivité, disséminée sur l'ensemble du discours, fait en sorte que l'opposition entre ce qu'il est possible d'imaginer et la certitude d'un savoir se confonde dans les paramètres d'un sujet énonciateur multiple et volatile. En effet, le « je » de la reprise finale ne diffère pas des « nous » qui le précèdent, il n'est qu'une autre des formes diffractées de l'ethos de la rumeur. Mais l'emploi d'un pronom de première personne du singulier apporte une qualité très personnelle, très *engagée*, à l'énoncé. Hors du cadre de la certification archivistique, il semble tout de même attester d'une vérité.

Cet ethos diffracté de la rumeur fictionnalise le discours en le rendant hypothétique aux yeux du lecteur. Hypothétique ne veut pas dire faux, mais plutôt à interpréter, car émanant d'une source

⁶⁵ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris. Union générale d'Éditions.10/18. 1984. p. 408-409.

indéterminée. La fictionnalisation du discours apporte un avantage important à la biographie. En mettant en scène une archive rendue explicitement hypothétique par la voix narrative, ce n'est plus de l'authentification du discours sur l'archive dont le lecteur doit juger, mais de la vérité et de la force de l'expérience discursive suscitée en lui par la narration de cette archive. Selon les résultats des analyses précédentes, les critères sur lesquels le lecteur aura à s'appuyer pour juger de cette expérience devront surtout avoir trait à la subjectivité, car l'argumentation du discours s'appuie principalement sur la puissance d'émotion rendue par l'écriture.

L'archive et son énonciateur se retrouvent dans l'univers fictif, présents l'un à l'autre, et tout lecteur convaincu par l'hypothèse posée par la narration, se voit à son tour introduit dans la situation d'énonciation, convié à revivre un événement reconstruit par le discours. Ainsi, comme dans l'exemple de la page 33, l'ethos de la rumeur fait tomber l'opposition qui pourrait exister entre l'énonciateur, le lecteur, et l'archive, en les réunissant tous les trois dans la situation d'énonciation. Mais, peu à peu, l'ethos de la rumeur va passer d'une figure de lecteur / énonciateur à celle d'écrivain / énonciateur : la dynamique biographique force l'ethos de la rumeur à se doubler d'une forme désassujétie et complexe d'écrivain, le Gilles de Watteau, archétype de tous les critiques rimbaldiens. C'est le « tourniquet herméneutique »⁶⁶ où la lecture appelle l'écriture, et vice versa.

Ce second « rôle » pour l'ethos, l'archétype du critique rimbaldien, se voit mis en place par les échos (les rumeurs) ayant couru sur le poète Théodore de Banville, témoin de premier ordre de la « Vulgate » :

On sait encore, par la mauvaise langue de Gide, que l'aménité de sa critique était telle que, la lisant, on croyait manger de la confiture; par le docteur Mondor qu'il prisait haut et réanimait les petites formes tombées en quenouille. [...]; par Mallarmé qu'il *n'était pas quelqu'un, mais le son même de la lyre*; et que ce quelqu'un qui en somme n'était personne aimait en bon bourgeois, en bon poète, se promener dans le Luxembourg *cher au passant*, et de là sans doute sous les feuilles louchait vers la coupole du Panthéon tout proche, croyant, ne croyant

⁶⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 103.

pas, qu'il avait deux par deux couché assez de tringles pour qu'un jour en retour on le couchât là-dessous, dans cette ombre de voûte qui est aux grands morts ce qu'aux passants sont les feuillages de juin; et bien sûr c'est pour cela aussi, à cause de cette ambition somme toute modeste, qu'il ne fut pas Rimbaud; mais pas seulement. On connaît sa voix également, par Antonin Proust qui l'entendit, du temps qu'elle s'éployait dans le jour: elle était musicale, chantante, un peu flûtée haut, comme celle de Mallarmé; de cette voix perchée il aimait à prononcer : *Je suis poète lyrique et vis de mon état-* [...]. Enfin par Verlaine on sait très précieusement qu'il ressemblait de façon frappante au Gilles de Watteau, à s'y méprendre si d'aventure le Gilles déambulait dans Paris [...]. Banville avait le nez enrhumé du Gilles et sa stupeur d'enfant qui va pleurer, peut-être son âme très vieille; et les sels d'argent, bien docilement reproduits comme ils ont coutume de se reproduire, photo après photo impeccablement pareils à eux-mêmes à la façon des amibes, pour moi précisément reproduits à la page trente-neuf de l'iconographie rimbaldienne qui est ouverte sous mes yeux, les sels d'argent sont bien d'accord avec Verlaine sur ce point⁶⁷.

Cet extrait (que nous avons dû tronquer) met en place la scénographie très élaborée dans laquelle évoluera l'ethos du Gilles : mi-critique, mi-clown, déambulant au jardin, les yeux fixés « vers la coupole ». Fait important à noter, la modalisation du discours emprunte ici une formulation indirecte semblable à celle de l'extrait précédent (page 35) : nous sommes en présence d'une construction de discours indirect qui utilise la combinaison « que + discours indirect libre ». Cette forme ne permet pas le mélange énonciatif d'ordinaire associé au discours indirect libre. Avec cette variante, on ne repère qu'une seule situation d'énonciation (un seul énonciateur), mais deux (ou plusieurs) plans d'énonciation. L'énonciateur assume « syntaxiquement » l'archive, mais la place sur un plan d'énonciation, une strate discursive, différente de sa voix; il y a polyphonie, hybridation énonciative, mais l'archive est maintenue à distance, distinguée à l'intérieur de la narration, contrairement à ce qui se produit avec le discours indirect. Dans notre extrait, certains de ces îlots énonciatifs étrangers sont parfois signalés par les italiques de l'auteur. Mais il n'en va pas toujours de même.

L'extrait accumule ces formulations de type « que + discours indirect libre » (les « on sait ») pour nous rapporter les commentaires des témoins ayant personnellement connu Théodore de Banville. Les « on dit » de la rumeur cèdent ainsi le pas à quelques certitudes paradoxalement tenues à distance par l'énonciation (par le « que » ou à l'aide de l'italique) et dont l'attestation par un sujet (un « on » multiple qui se métamorphose lentement en « je ») est délaissée au profit d'une analogie,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 40-41.

celle de la ressemblance « frappante au Gilles de Watteau », qui semble beaucoup plus précieuse à la narration (« on sait très précieusement »).

La *composition* de ce « je », si l'on peut dire, diffère sur un point bien important de celle de notre extrait de la page 35, où le pronom de première personne pouvait englober aussi bien l'énonciateur, l'archive, que le lecteur. Bien que les procédés de subjectivation et la combinaison syntaxique « que + discours indirect libre » réussissent à faciliter l'intégration de la *deixis* du discours cité à l'énonciation principale en la recontextualisant, ils ne parviennent pas à faire entrer, cette fois-ci, le lecteur virtuel dans la situation d'énonciation. Cette formulation, parce qu'elle rapporte plus directement des bribes d'archive, bloque l'identification du lecteur virtuel au narrataire : il ne peut s'approprier, à l'instar du narrateur, ce qui est explicitement montré comme étranger au discours citant.

Dans notre extrait, par exemple, il est très peu probable que le lecteur virtuel ait sous les yeux la photographie de Banville « précisément reproduit[e] à la page trente-neuf de l'iconographie rimbaldienne » de la Pléiade au moment où il lit ces lignes. D'ailleurs, le passage du « on » au « nous » n'aboutit pas à la prise en charge de la situation d'énonciation par ce « je » multiple de l'ethos de la rumeur qui ferait fusionner l'énonciateur, l'archive, et les deux faces du lecteur. Source des repérages énonciatifs, l'énonciateur de cet extrait demeure l'ethos de la rumeur, mais il n'en est plus le *valideur*. Cette fonction est transférée à la non-personne « les sels d'argent », périphrase de la photographie, dans une mise en scène qui veut très précisément rendre explicite ce transfert au yeux de son lecteur.

La qualité indicielle de la photographie — les sels d'argent reproduisent chimiquement l'empreinte du corps, sans intervention humaine directe — semble en quelque sorte bloquer la fusion de l'énonciateur, du valideur, et des deux faces du lecteur dans leur relation à l'archive. Son auto-référentialité oblige à un détour vers sa matérialité. Le poids référentiel lié à l'archive photographique⁶⁸ l'empêche d'être assimilée par le discours sans *validation*. Il est important de noter que ce poids référentiel, s'il est plus évident dans le cas de la photographie dont le fonctionnement indiciel et le support diffèrent beaucoup du langage, est tout aussi contraignant lorsqu'on rencontre une bribe de discours : c'est la formulation indirecte qui entraîne cet effet⁶⁹.

La dynamique biographique de la narration doit permettre de distinguer la figure de l'énonciateur / lecteur de celle du lecteur virtuel / narrataire, de même que la figure de l'énonciateur ne peut demeurer la même que celle du valideur. Une position à l'écart de la situation d'énonciation, celle de témoin⁷⁰, doit être instaurée par la situation d'énonciation afin de permettre le déclenchement de l'effet biographique. Mais si « témoigner, c'est dire ce qu'on a vu ou entendu et s'engager sur la vérité de ce que l'on rapporte »⁷¹, nous verrons que la vérité de ce qui est rapporté n'a pas à se valider autrement que par la force de l'émoi que suscite son énonciation, ainsi Théodore

⁶⁸ L'archive photographique est une médiation matérielle qui n'inclut pas son interprétation. Dans *Rimbaud le fils*, l'archive photographique ne nous est jamais mise directement sous les yeux, contrairement à l'archive écrite dont nous parvenons quand même quelques bribes. Cette problématique sera analysée plus en détail dans notre seconde partie traitant du schème imaginaire de la « boîte à images ».

⁶⁹ En modifiant la dernière phrase du texte pour lui ôter toutes traces de formulation indirecte, nous obtenons une énonciation qui n'empêcherait pas cette identification, mais l'encouragerait : « [I] ressemblait de façon frappante au Gilles de Watteau, à s'y méprendre si d'aventure le Gilles déambulait dans Paris [...]. Banville avait le nez enrhumé du Gilles et sa stupeur d'enfant qui va pleurer, peut-être son âme très vieille; et les sels d'argent, bien docilement reproduits comme ils ont coutume de se reproduire, photo après photo impeccablement pareils à eux-mêmes à la façon des amibes, pour moi précisément reproduits à la page trente-neuf de l'iconographie rimbaldienne qui est ouverte sous mes yeux, les sels d'argent sont bien d'accord [...] sur ce point ».

⁷⁰ Sur l'espace du témoignage qui « se qui se tient entre le vivant et le langage, comme un manque » (Johanne Villeneuve, « Le bercail et la voix. À propos de *The Thin Red Line* de Terrence Malick », *Études françaises*, volume 39, n°1, p. 119), voir notre analyse en seconde partie, p. 86 et suivantes.

⁷¹ Carole Dornier, « Verbes assertifs à la première personne et pragmatique du témoignage dans les *Mémoires* de Valentin Jameray-Duval », dans Ruth Amossy (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, op. cit., p. 182.

de Banville devenant le Gilles de Watteau.

Comme il a déjà été mentionné, il ne s'agit pas de remplacer un ethos par l'autre, celui de la rumeur par celui du Gilles, mais bien de superposer les deux. Les différentes modalisations indirectes du discours que nous venons d'analyser contribuent à créer cette superposition *transparente*. C'est dans leur relation à l'archive rimbaldienne, par la situation d'énonciation particulière qu'elles créent autour de l'archive, comme le montre bien la dernière analyse, que l'on constate où diffère leur fonctionnement.

Ce dernier extrait est d'ailleurs suivi de très près par le premier blanc du texte, blanc qui indique, comme nous l'avons déjà mentionné, la première prise de position du critique⁷². L'effet biographique étant « toujours engagée dans une pragmatique de la décision »⁷³, il importe, pour le bon fonctionnement de la scénographie du Gilles, que la narration permette de distinguer le lecteur virtuel (figure de méta-niveau) du narrataire (figure de la narration), et le valideur (figure de méta-niveau) de l'énonciateur (figure de narration), ce que l'ethos de la rumeur ne permet pas. Nous examinerons maintenant le fonctionnement de ces médiations narratives de la « chambre d'écho » entre l'archive et le lecteur.

⁷² Pour nuancer cette affirmation, nous ajouterons qu'il s'agit de la première prise de position interprétative demandant validation et non de sa première critique de l'archive rimbaldienne. Elle est d'ailleurs narrée sous forme de schématisation. Pour la définition de la schématisation, voir ci-dessous, p. 36.

⁷³ Alain Viala, « Biographie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p.86.

Acousmate⁷⁴

Le plus souvent, la voix narrative modalise l'intégration du discours cité (l'archive) par le discours indirect ou la combinaison « que + discours indirect libre ». Ces formes de discours rapporté articulent les interactions des différents pôles de la situation d'énonciation entre eux. Nous reviendrons tout d'abord brièvement sur les caractéristiques de ces types de discours rapportés dans *Rimbaud le fils*, avant d'examiner les scénographies qu'ils mettent en place. Il importe, avant de pousser plus loin l'examen de la relation ethos / archive / lecteur, de revenir sur les procédés d'intégration utilisés par la voix narrative.

Rappelons que le discours indirect n'est jamais la reprise exacte du discours direct. Plusieurs éléments du discours direct ne peuvent être transmis sous la forme du discours indirect et, inversement, on ne peut jamais retrouver en amont du discours indirect l'« original » de la parole rapportée. De son côté, la combinaison « que + discours indirect libre » permet d'exhiber l'archive en créant une hybridation langagière détectable syntaxiquement, un « îlot énonciatif ».

Ainsi, le discours indirect donne plutôt une traduction qu'une reproduction de la signification prêtée au discours, à l'archive. En ce sens, il est une interprétation du discours cité. Les dimensions illocutoire et perlocutoire⁷⁵ de ces énoncés interprétatifs sont, généralement, orientées par les verbes

⁷⁴ Titre d'un poème d'Apollinaire où diverses « voix » sont enchevêtrées l'une à l'autre, et qui illustre bien le fonctionnement de la « chambre d'écho » : « Paix sur terre aux hommes de bonne volonté / Les maris voudraient agir l'outil n'a pas de manche / Sur les doigts de cet homme on voit des taches d'encre / Les hommes et les FEMMES sont tous insermentés / Les bergers écoutaient ce que disaient les anges / Leurs âmes s'apaisaient comme un midi d'été / Les bergers comprenaient ce qu'ils croyaient entendre / Car ils savaient déjà tout ce qu'ils écoutaient / Sur cette assiette Hélas ! j'aperçois trois chiures / Mais presque toutes les mouches sont mortes de froid / Car c'est l'hiver oui mon vieux ça va bien ça va même très bien / Ces pâtres sachant qu'un enfant venait de naître / Près de là / Sur ce coup de minuit d'un jour alcyonien / Se mirent tous en route au son de leurs musettes ». Guillaume Apollinaire, « Acousmate », [Http://www.toutelapoesie.com/poesie/displayarticle41.html](http://www.toutelapoesie.com/poesie/displayarticle41.html) (site consulté le 26 janvier 2005).

⁷⁵ La force illocutoire indique « quel type d'acte de langage est accompli quand on énonce, comment il doit être perçu par le destinataire » et la force perlocutoire est relative aux effets provoqués par l'acte d'énonciation. Dominique Maingueneau considère que le domaine du perlocutoire « sort du cadre proprement langagier », *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 6-7.

introduceurs qu'ils utilisent, et ainsi faciles à saisir. Mais il devient plus complexe de les déterminer avec un sujet diffracté et multiple s'incarnant dans un « on ». Il faut, en effet, tenir compte du fait que la réticence du sujet envers le discours cité est inscrite à l'intérieur même de la posture d'énonciation. Il est toujours ambigu de définir le type d'acte de langage produit par de tels énoncés, car ils hésitent constamment entre l'assertion et le contre-exemple. Il n'en serait pas de même avec les indéfinis « certains » et « plusieurs » qui permettent, eux, de séparer distinctement le discours cité du discours citant, et d'en fixer ainsi la dynamique argumentative⁷⁶.

La combinaison « que + discours indirect libre » se veut une reproduction de l'archive, dont la fidélité varie selon la modalisation qui en est faite. À l'instar du discours indirect, ce type de discours rapporté est influencé par le sens du verbe de la principale, mais ces derniers n'ont pas à être des verbes introduceurs de parole. Contrairement à son proche parent le discours indirect libre, ces verbes produisent, de plus, un énoncé caractérisé par une répartition distincte des discours citant et cité. La « crédibilité » du discours cité dépend ainsi du sens du verbe introduceur et de la « solidité » qu'on accorde au sujet énonciateur. Dans *Rimbaud le fils*, le fait que l'énonciateur soit diffracté ajoute à cette hybridité énonciative syntaxiquement « distincte » une seconde polyphonie bien incertaine : un pronom *échangeur* ne peut, hors de tout doute, attester d'une archive qu'il rapporte. Pour illustrer ces phénomènes, examinons maintenant quelques exemples d'intégration de l'archive par le discours rapporté se côtoyant dans les premières pages du récit :

- 1) **On dit que** cet enfant, avec d'un côté de son pupitre ce fantôme et de l'autre cette créature d'imprécation et de désastre, fut idéalement scolaire et eut pour le jeu ancien des vers une vive attirance [...].⁷⁷
- 2) **Mais on sait que** le mari de cette femme qui était le père de ce fils devint tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom, quand le fils avait six ans⁷⁸.

⁷⁶ Pour plus de détails voir Alain Berrendonner, « Le Fantôme de la vérité ou assertion, vérification et métadiscours » dans *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris. Éditions de Minuit. 1981. p. 34-73.

⁷⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 13-14. (Nous soulignons).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13. (Nous soulignons).

- 3) Et dans l'époque qu'il couvrait de ces gammes des pages quadrillées, on est sûr que la risette n'était pas son fort et qu'il boudait, ainsi qu'en témoignent les photos que des mains dévotes ici et là ont rassemblées, multipliées comme des petits pains, et qui sans s'altérer sont passées par toutes les mains dévotes du monde [...]⁷⁹.

Dans l'exemple 1, le discours indirect ne semble tout d'abord que rapporter l'archive de façon neutre en utilisant le verbe introducteur « dire ». Mais, les nombreuses marques de subjectivité disséminées dans le discours cité nuancent fortement ici, comme dans nos exemples précédents, l'objectivité de l'intégration de l'archive : s'agit-il des modalisations de l'énonciateur ou de celles du discours rapporté? Le contenu de pensée découlant de l'emploi du discours indirect ne permet pas de trancher. De plus, les appels à la mémoire interdiscursive du lecteur (tout ce qui a déjà été dit sur le père « fantôme » et le témoignage des photos montrant Rimbaud qui « boude ») forment eux-mêmes des îlots énonciatifs déjà chargés de sens qui se superposent à la narration. Enfin, les verbes du discours cité étant au passé simple (action accomplie), nous pouvons supposer une objectivation progressive de l'archive par la formulation du discours cité par le récit (non-embrayé). Il en résulte un mélange énonciatif où il devient difficile de séparer l'interprétation de l'objectivation d'un discours cité, qui est lui-même présenté comme une interprétation. Ainsi, la modalisation de l'archive sous forme de discours indirect transforme bien cette dernière en *interprétation*.

L'exemple 2, avec son verbe introducteur « savoir », indique que nous sommes en présence de la combinaison « que + discours indirect libre » qui distingue nettement l'archive rapportée du discours de l'énonciateur. Encore ici, le sujet de l'énonciation est l'ethos diffracté de la rumeur. La présence de verbes au passé simple signale également que l'îlot énonciatif inséré au discours (il s'agit toujours, au discours indirect, d'un repérage sur la scène de lecture) est en fait un court récit. L'intrusion de l'énonciateur dans la *deixis* du discours cité est signalée par des marques

⁷⁹ *Ibid.*, p. 14. (Nous soulignons).

subjectives⁸⁰ se rapportant à ce dernier. Ainsi, le discours rapporté se voit entièrement recontextualisé par l'énonciation. La recontextualisation atteint un point tel que même la distinction des plans discursifs opérée par la modalisation « que + indirect libre » ne semble plus agir que pour garder le lecteur virtuel au niveau méta-énonciatif.

Avec ces deux modulations de l'archive par la voix narrative (« on dit » et « on sait »), on oppose explicitement un « dire » et un « savoir » en soulignant que le premier n'implique pas le second, comme le laisse voir le défilement des discours introducteurs du début de l'*incipit* du récit : « On dit que », « On ne sait pas », « Mais on sait », « On débat », « On dit », etc. La voix narrative ne fait qu'effleurer l'archive en divers points sans sembler vouloir s'y arrêter ni conclure. Elle la mentionne, la dénombre, la juxtapose, désorganise l'argumentation dans le même mouvement qui la met en place. Mais, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, la langue bruit, elle *fonctionne*⁸¹, et fait surgir la rumeur dans toute l'épaisseur de son tissu sonore.

Le discours du savoir se module, de plus, sous la forme narrative de la schématisation. Cette dernière, parce qu'elle ne se présente que comme une copie, une « épure » du *vrai* discours, agit à rebours des discours traditionnels du savoir en les décontextualisant. Elle les prive ainsi d'une partie de leur autorité et de leur crédibilité. La référentialité du discours du savoir s'en trouve presque entièrement transférée dans le langage, n'ayant plus d'assise que dans la voix qui le narre. Cette « reprise de parole autorisée »⁸² n'est pas sans rappeler le système narratif du conte qui repose, lui

⁸⁰ Ces marques subjectives sont les éléments appréciatifs (purgatoire de garnisons lointaines). nom de qualité (fantôme). périphrases (le mari de cette femme qui était le père de ce fils). métaphore (où il ne fut qu'un nom). et locution adverbiale (tout vif).

⁸¹ « Or, de même que les dysfonctions du langage sont en quelque sorte résumées dans un signe sonore : le bredouillement. de même le bon fonctionnement de la machine s'affiche dans un être musical : le *bruissement* ». Roland Barthes. « Le bruissement de la langue », dans *Œuvres complètes, tome IV, 1972-1976, op., cit.*, p. 800.

⁸² Patrice Soler. « Conte », dans *Genres, formes, tons*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 71.

aussi, entièrement sur le « jeu de la parole »⁸³. La forte charge imaginative libérée par la schématisation, de même que les multiples lectures que tolère ce bruissement, affaiblissent, si l'on peut dire, l'opposition qui pourrait vouloir se développer entre discours du savoir et rumeur, pour n'en laisser qu'un *germe*⁸⁴.

L'exemple 3 utilise aussi la combinaison « que + discours indirect libre » pour marquer l'écart conservé entre l'archive citée et l'énonciateur. Ce dernier est toujours le « on » de la rumeur, mais la présence d'un témoin *silencieux*, les photos, sujet d'un énoncé au discours indirect (« ainsi qu'en témoignent les photos »), qui se termine par deux points, signale une nouvelle modification des plans d'énonciations : l'énonciateur « on » transfère la validation de l'énoncé à une non-personne, les photos, à l'instar de ce que nous avons pu constater lors d'une précédente analyse⁸⁵. Les photos, dont la nature non discursive exclut toute interprétation intrinsèque, sont repoussées au niveau méta-énonciatif. Elles deviennent ainsi les *valideurs*⁸⁶ du discours. Les verbes conjugués à l'imparfait (typiques du discours indirect libre où présent, passé et futur se confondent), ainsi que les déictiques, que nous retrouvons plus loin dans l'énoncé (« et *ici* ses petits doigts glissés dans la tranche d'un missel qu'on veut croire vert chou, *là* bien cachés dans la calotte secrète du képi »⁸⁷), confirment que l'énoncé s'ancre sur la scène narrative de la lecture, soit le niveau méta-énonciatif. Cet énoncé, muet par nature, se clôt d'ailleurs sur une rupture de la narration (marquée par les deux points), et cède la

⁸³ « Le conte, remarque Louis Forestier, à propos de Maupassant, se présente comme un jeu de la parole. qui se connaît et ne se donne que pour tel ». *Ibid.*, p. 74.

⁸⁴ C'est la persistance de ce germe qui permet de conserver les bases nécessaires à la réflexion critique, tout de même très présente dans le récit, sans pour autant faire de la rumeur une entité opposée au savoir.

⁸⁵ Voir ci-dessus, p. 35.

⁸⁶ Nous adoptons les définitions suivantes des termes *énonciateur* et *valideur* : « [...] on entendra par *énonciateur*, comme il est d'usage en grammaire, l'instance qui dit « je », celle qui est à la source des repérages énonciatifs, et qui peut être effacée s'il n'y a pas d'embranchement. S'il arrive qu'il faille distinguer entre l'instance qui dit « je » et l'instance qui se porte garante de la validité de l'énoncé, pour cette dernière nous parlerons de *valideur*. ». Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 1.

⁸⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 15. (Nous soulignons).

parole à une mise en scène particulière faisant appel à la vue, l'hypotypose⁸⁸. Contrairement à l'exemple 2, c'est la rumeur ici qui cède devant un discours du savoir d'origine indicielle. Mais puisqu'aucune photographie n'est montrée et que l'on fait plutôt appel à la mémoire, la référentialité demeure discursive et c'est seulement *dans et par le langage* que la biographie atteste d'une vérité. La mise en parallèle des analyses de ces deux exemples (le 2 et le 3) démontre finalement que le tissu même de la rumeur rimbaldivienne n'est fait que de ces discours du savoir qui n'ont pour la plupart, hormis la photographie, que des fondements discursifs qui obéissent aux mêmes règles que la fiction.

L'effet biographique n'affecte pas seulement l'énonciateur dans sa relation avec l'archive, mais tout autant le rôle du lecteur dans la situation d'énonciation. On se souvient qu'il est essentiel au bon fonctionnement de la scénographie du Gilles de permettre la distinction entre les divers rôles que sont le lecteur virtuel, le narrataire, l'énonciateur et le valideur au sein de la situation d'énonciation. Il importe, pour la suite de notre analyse, d'examiner comment ces distinctions s'opèrent.

Cette nécessité de distinguer les deux figures du lecteur (virtuel et narrataire), propre à l'ethos du Gilles, n'implique nullement que l'ethos de la rumeur soit dépourvu d'un méta-niveau. Toutes les analyses précédentes ont démontré l'omniprésence d'une méta-énonciation dans cette scénographie. L'extrait suivant, représentatif de l'ethos de la rumeur, permet de pousser un peu plus loin notre

⁸⁸ Voir notre seconde partie sur le schème imaginaire de la « boîte à images », plus particulièrement la section « Image à voir », p. 80.

réflexion sur la relation entre l'archive, l'énonciateur et le lecteur, par l'analyse des temps de verbe⁸⁹ :

(1) Et parmi toutes ces figures de distributions de prix, ces perruques Grand Siècle et ces barbes de 1830. Racine. Hugo, les autres, dont le buste à cette époque se tenait sur le piano, derrière le gros bouquet de pivoinés chez de bons bonnets de nuit qui se croyaient poètes et qui l'étaient, ou alors dont la petite litho à deux sous flanquait la mansarde de jeunes poseurs caves qui se croyaient poètes et qui l'étaient, parmi tous ces visages de bronze et de bois apparaît pour nous celui, fameux à sa façon, du poète Georges Izambard. (2) Seulement la muse l'a floué celui-là, il ne se lève pas la nuit dans les étoiles parmi la théorie des maîtres de la tringle, on n'a pas fait son buste, il est dans le gouffre, les douze syllabes l'ont laissé tomber. (3) Il leur a consacré sa vie. (4) La tringle aime qui elle veut. (5) Il voulait être Shakespeare lui aussi, dans son adolescence : mais ça s'est arrêté à vingt-deux ans, au printemps de 1870, dans cette salle de collège par la fenêtre de quoi des potaches voyaient des marronniers fleurir, et sur un banc de quoi lui seul voyait, Izambard, Rimbaud devenir Rimbaud. (6) Le poète Izambard tient pour l'éternité la chaire de rhétorique au collège de Charleville, le professeur Izambard : il a pour toujours vingt-deux ans, sa vie longue est lettre morte, et les recueils que pourtant il composa et publia plus tard, c'est au regard du temps comme s'il avait pissé dans un violon. (7) Mais il fut ce jeune homme dans cette classe, si bien que sa photo est là, pas en très grand, ni en pleine page, tout au début des iconographies, comme aurait pu apparaître, si la photo avait été inventée à l'époque de la vieille histoire référentielle, un vague précurseur ou comparse, un second couteau, même pas Jean-Baptiste, même pas Joseph le charpentier, mais peut-être le premier ouvrier de l'atelier de Joseph, celui qui apprit au Fils à tenir la varlope et dont les Évangiles ne parlent même pas⁹⁰.

L'analyse des déictiques et des temps de verbes nous permet de distinguer deux plans d'énonciation.

Dans la première phrase, les déictiques font référence au plan des événements racontés, mais la phrase se trouve tout de même repérée par rapport à la scène narrative, par le pronom « nous ». Les deux phrases suivantes, également embrayées, ne sont qu'un long commentaire, une schématisation qui prolonge, par l'emploi combiné du passé composé et du présent, la première phrase. La généralisation (« La tringle aime qui elle veut »), dite « éphémère » parce que créée de toute pièce par l'énonciateur et s'adressant à un lecteur cible⁹¹, est, elle aussi, repérée par rapport à la lecture. La première partie de cet extrait est entièrement embrayée sur la lecture : elle installe le décor, sert de mise en scène à la photographie d'Izambard re-présentée dans la seconde partie de l'extrait (phrases 6 et 7). Par la schématisation et la mention explicite de la photographie, la voix narrative réussit à mettre sous les yeux du lecteur une archive distanciée et reconfigurée par l'écriture.

⁸⁹ Sur l'utilisation des temps de verbe dans *Rimbaud le fils*, voir également notre seconde partie, entre autres les pages 97-98.

⁹⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 25-26. (Nous soulignons).

⁹¹ Cette généralisation éphémère est modulée sous forme d'énonciation proverbiale. Pour plus de détail sur la généralisation éphémère, voir ci-dessus, p. 33 et sur l'énonciation proverbiale, voir ci-dessous, p. 58.

Considérons maintenant cet extrait de l'ethos du Gilles situé juste après le second blanc du récit :

(1a) On dit aussi — pour expliquer les harengs et le six-coups — qu'ils étaient minés par le *dérèglement de tous les sens*, auquel ils s'appliquaient bien droitement l'un et l'autre, car ils portaient subrepticement le gilet rouge; ils s'y appliquèrent; ils n'y devinrent pas voyants et poursuivirent la voyance dans la pure ivrognerie, qui lui ressemble tant : (1b) et nous voulons bien croire que dix mois de cuites en commun firent de deux jeunes gens impétueux les convulsionnaires de Bruxelles, le jour où du chaudron des stouts émergea comme une fleur la gueule du six-coups. (2a) Je ne crois pas à l'argument rossignol selon lequel Rimbaud, conscient de son génie comme nous disons sous les calottes de soie, aurait méprisé Verlaine, la poésie de Verlaine, et lui aurait fait grief d'être sans génie : (2b) car Verlaine avait du génie; et Rimbaud, tout ravagé et inguérissable qu'il fût, était moderne avec moins d'absolutisme que nous⁹².

Dans la première partie de la phrase (1a), l'énonciateur « on » de la rumeur introduit, par la modalisation du discours indirect, un long segment dont les verbes sont d'abord à l'imparfait (indiquant la coïncidence avec un repère énonciatif situé dans le passé), puis au passé simple (à la non-personne et non-embryé). Il s'agit d'un récit lui-même divisé en deux actes d'énonciation distincts par la proposition « car ». Les particularités énonciatives du discours indirect (une seule situation d'énonciation) nous oblige à considérer que l'énoncé est une interprétation de l'énonciateur. La seconde partie de la phrase (1b) est énoncée par un « nous » (qui invite toujours, nous le rappelons, le lecteur virtuel à devenir narrateur) à l'aide de la combinaison « que + discours indirect libre ». Puisqu'elle est placée après le signe de ponctuation deux-points (« : »), et parce que cette combinaison présuppose plusieurs plans d'énonciation, nous pouvons la considérer comme la réponse de ce « nous » à la partie (1a) de la phrase. Comme le « nous » de (1b) ne recouvre pas entièrement le « on » de la partie (1a)⁹³, la combinaison « que + discours indirect libre » permet à l'ethos d'opérer un bouclage textuel sur son propre discours, autrement dit de « représent[er]

⁹² Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 69. (L'italique est de l'auteur).

⁹³ Dominique Maingueneau fait remarquer que la formation du « nous », dont la progression opère par cercles concentriques, a pour effet de former une communauté à travers cette expansion. Les « forces hostiles » rencontrées lors de cette expansion y sont désignées par le « on », qui « présente l'avantage de marquer à la fois l'appartenance à la catégorie de la personne linguistique (*on* est un sujet parlant) et l'exclusion du groupe du *nous* ». *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, op. cit., p. 110.

directement dans le texte le dialogue qu'[il] opère avec son lecteur »⁹⁴, de montrer la *deixis* à l'œuvre.

La phrase (2a) procède à un nouveau rétrécissement de la polyphonie de l'ethos de la rumeur par un « je » énonciatif qui ne peut plus recouvrir entièrement toutes les représentations du « nous ». La combinaison « que + discours indirect libre », qui exclut le mélange syntaxique des plans, confirme d'ailleurs cette interprétation. Le récit qui suit s'articule sur deux plans d'énonciation : la première partie (2a, à partir de « Rimbaud » jusqu'aux deux points), conjuguée au conditionnel, est dénigrée par l'énonciateur, et la seconde (2b, à partir de « car »), représente ce qu'il assume. L'ethos produit ainsi un *double* bouclage textuel en se représentant dans le texte, en train de discuter du dialogue qu'il est en train d'élaborer avec le lecteur, à l'intérieur d'une même méta-énonciation. À ces remarques, on ajoutera que le « je » de cette deuxième phrase doit être considéré comme inclus dans l'ethos du Gilles, car ce « je » s'y trouve repris deux fois par le « nous » (« comme nous disons sous les calottes de soie » et « avec moins d'absolutisme que nous »). Ainsi, l'hétérogénéité des plans discursifs produits par l'interaction des procédés examinés permet à l'ethos du Gilles de mettre en œuvre une véritable réflexion critique sur l'archive (l'ancienne, la nouvelle), sans la valider lui-même explicitement.

De plus, nous avons pu constater, par ces extraits, que l'introduction de l'archive sous forme de récit au sein de l'énonciation de discours crée un lieu sans embrayage, clos sur lui-même et atemporel, un îlot énonciatif, qui est entièrement reconfiguré par l'énonciation. Ces îlots énonciatifs, qui s'adressent directement au lecteur virtuel, ne sont toutefois pas les seuls procédés d'hybridation énonciative utilisés dans *Rimbaud le fils* pour intégrer l'archive à la narration. Le segment (1a)

⁹⁴ Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 89.

(« *dérèglement de tous les sens* »), tout comme le (2a) (« comme nous disons sous les calottes de soie »), représentent aussi des îlots énonciatifs, mais sous forme de citations : la première, soulignée par l'italique, vient de la correspondance de Rimbaud, alors que la seconde est une auto-citation. Ces fragments d'archive, parce qu'ils nous proviennent pratiquement intacts, demeureront des « corps étrangers » à l'intérieur de l'énonciation.

Ainsi, nous devons tenir compte que la dynamique biographique s'engageant entre l'ethos, l'archive et le lecteur virtuel donne une re-présentation critique de *tous* les discours de l'archive : l'ancienne (la rumeur de la « Vulgate », les contes, les proverbes, etc.) et la nouvelle qu'invente l'écriture de Pierre Michon. En effet, la recontextualisation de l'archive par l'énonciation opère dans les deux sens : le nouveau discours de l'archive est autant modifié et reconfiguré par toute archive ancienne convoquée que l'inverse.

FRAGMENTS D'ARCHIVE

Revenons sur les deux citations mentionnées ci-dessus. La première est en italique et non attribuée, et la seconde est suivie d'un commentaire qui permet de la rattacher au discours du Gilles. Dans ces exemples, parce que les citations prennent place à l'intérieur d'un discours repéré sur la scène narrative (la méta-énonciation), la polyphonie discursive se trouve augmentée d'une voix supplémentaire. Dans *Rimbaud le fils*, l'intégration d'une parole signalée comme *autre* par rapport à la situation d'énonciation principale ne se limite pas à l'emploi de la citation (attribuée ou non). Elle se retrouve également dans l'énonciation proverbiale et, lorsque l'allusion est plus développée, dans les références aux contes et aux textes sacrés. Il convient maintenant d'examiner l'influence de ces

formes d'hybridation énonciative sur l'ethos, le lecteur et l'archive (nouvelle et ancienne) pour compléter notre étude de la « chambre d'écho ».

Citations et allusions

Trois possibilités s'offrent à nous lorsqu'on désire citer les paroles d'autrui : on peut les signaler syntaxiquement, typographiquement, ou encore n'y faire qu'allusion. En étudiant les modalisations énonciatives de la citation dans *Rimbaud le fils*, nous constaterons que les trois types d'intégration n'ont pas les mêmes conséquences sur la situation d'énonciation. Pour plus de précision, on considérera comme une *citation* la parole signalée et comme une *allusion* celle qui ne l'est pas.

Dans l'extrait ci-dessous, la citation est signalée typographiquement par les guillemets et les deux points, et syntaxiquement par l'emploi de la préposition « car » :

Mais, épate ou coup de génie, nous lisons et remâchons cette lettre, penchés à nos bureaux de poète nous y répondons comme le fit une première fois Demeny : car « trouver une langue » et « se faire *voyant* » sont dans cette lettre écrits noir sur blanc — et ces choses qui étaient dans l'air depuis vingt ans ou deux siècles, ces choses déjà dites. [...] ⁹⁵.

Le discours cité y est respecté jusque dans l'italique appliqué au mot « voyant » par Rimbaud dans sa lettre. L'énoncé est divisé en deux actes d'énonciation par la préposition « car », mais l'îlot textuel créé par la citation est parfaitement intégré à la syntaxe de l'énonciateur « nous », ethos du Gilles, comme s'il s'agissait de son discours. Le maintien des guillemets préserve toutefois l'autonomie énonciative de l'îlot langagier. Ce procédé permet de conserver l'embranchement du discours cité et d'ainsi *coller* au langage d'autrui, sans avoir à l'interpréter. La citation sur ce point est d'ailleurs clairement assignée à la « lettre » et non à Rimbaud. La situation d'énonciation n'aurait pu parvenir à ce résultat par le discours indirect, qui aurait obligé l'énonciateur à interpréter

⁹⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 61-62.

le contenu de la citation pour le ramener à une situation d'énonciation unique ou à la combinaison « que + discours indirect libre », qui aurait inutilement distancié l'archive de l'énonciation.

La conservation d'un îlot textuel, telle la citation signalée syntaxiquement et typographiquement, permet à l'énonciateur d'exhiber au niveau méta-énonciatif un *fragment brut* d'archive dans toute sa littéralité sans le dominer ou en être dominé :

alors oui. dans ces instants nous imaginons que se tient devant nous un garçon de haute taille qui avait lui aussi de grandes et grosses mains. ouvrières et comme *blanchisseuses*, dit Mallarmé. un garçon qui pour épousseter sa propre farine se battit les flancs jusqu'à la mort par des rimes, des renoncements aux rimes, des refus, des travaux de chiourme [...] ⁹⁶.

Comme dans l'extrait précédent, on retrouve un îlot énonciatif inscrit à l'intérieur de l'énonciation principale représentée par le « nous » de l'ethos du Gilles. Cette citation, en italiques et mise en apposition du nom « mains », est assignée à Mallarmé à l'aide du verbe « dire ». Elle est distinguée du discours citant par l'emploi du discours direct, et réintroduite dans la situation d'énonciation à l'aide d'une apposition. La citation, qui se borne à un mot, en vient ainsi à commenter le discours citant. On a cru nécessaire de reproduire cet extrait de la lettre de Mallarmé d'avril 1886 pour montrer à quel point le cadre d'interprétation original de la citation a été modifié :

Je ne l'ai pas connu, mais je l'ai vu, une fois, dans un des repas littéraires, en hâte groupés à l'issue de la Guerre — le Dîner des Vilains Bonshommes, certes, par antiphrase, en raison du portrait, qu'au convive dédié Verlaine. " L'homme était grand, bien bâti, presque athlétique, un visage parfaitement ovale d'ange en exil, avec des cheveux châtain clair mal en ordre et des yeux d'un bleu pâle inquiétant. " Avec je ne sais quoi fièrement poussé, ou malheureusement, de fille du peuple, j'ajoute, de son état blanchisseuse, à cause de vastes mains, par la transition du chaud au froid rougies d'engelures ⁹⁷.

On constate que, dans *Rimbaud le fils*, l'énonciateur rapportant la citation la domine entièrement. En effet, outre le pluriel de « blanchisseuse » et son assignation aux mains plutôt qu'à l'état de Rimbaud, le contexte de la situation d'énonciation originale est complètement oblitéré. Il existe toujours deux plans d'énonciation, mais la citation présentée en apposition ne vaut plus que pour

⁹⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

⁹⁷ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, « Lettre à M. Harrison, Rhodes, avril 1886 », <http://www.imaginet.fr/rimbaud> (site consulté le 26 janvier 2005).

l'argument d'autorité (« dit Mallarmé ») qu'elle apporte. Cet extrait permet de plus de déceler un paradoxe que la seconde partie de notre étude, qui traite de la « boîte à images », devrait éclairer; l'auteur le plus cité du texte, Mallarmé, affirme d'emblée à propos de Rimbaud : « Je ne l'ai pas connu, mais je l'ai vu, une fois ». On fera tout de même remarquer que c'est la première impression, la simple vision, qui semble prévaloir sur le discours du savoir. Mallarmé ne s'en offusquerait pas, lui qui, dans sa propre lettre, cite sans assigner, récupérant la parole d'autrui à ses propres fins. Cet exemple confirme que le discours direct, même lorsqu'il s'agit d'une citation assignée, « n'est qu'une mise en scène d'une parole attribuée à une autre source d'énonciation⁹⁸ » : hors de son propre cadre interprétatif, on peut facilement modifier le statut pragmatique de la citation.

Les ethos diffractés de la rumeur et du Gilles extirpent souvent ainsi des fragments de l'archive afin de les recoudre à leur énonciation :

et si la tringle le long d'elle ne fait pas tenir aussi, en plus de (1) la jolie fille et de l'auberge verte. en plus de la (2) *Wanderlust* sous des froufrous d'étoiles. si la tringle ne fait pas tenir aussi l'obscur, le ridicule (3) *œillet violet*, la tringle est un mauvais alliage qui plie, comme dans les mains de Banville⁹⁹.

Même lorsque la citation est signalée par des italiques sans être assignée, comme c'est le cas en (3), ou indique un mot étranger, comme en (2), c'est encore l'argument d'autorité qui prévaut sur l'effet de réel. L'archive ainsi exhibée fait appel à la mémoire interdiscursive de tous ceux qui lisent des biographies littéraires : le *crénom* de Baudelaire, l'œuvre de Rimbaud, le *gilet rouge* de la première d'*Hernani*, etc. L'italique sert de signal autonymique pour le lecteur, insistant sur un fragment, tout

⁹⁸ Dominique Maingueneau. *Analyser les textes de communication*, op. cit., p. 120.

⁹⁹ Pierre Michon. *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 65. (L'italique est de l'auteur).

en le détachant de l'énonciation. Le statut pragmatique¹⁰⁰ de ces énoncés en devient plus important que leur aspect sémantique (qui « traite de leurs relations avec la réalité »¹⁰¹).

L'allusion, comme on peut le constater en (1), n'est jamais signalée. Elle doit être repérée par la mémoire interdiscursive du lecteur qui, bien sûr, varie beaucoup d'un lecteur effectif à l'autre. Néanmoins, comme dans l'exemple précédent, elle laisse entendre une seconde voix autonome, crée un îlot énonciatif se laissant entièrement dominer par son nouveau cadre interprétatif. De ce fait, la modalisation par l'allusion permet à l'énonciateur d'éviter d'assumer l'inconfort ou l'ironie souvent dissimulé dans son propos. Parfois, comme dans les deux exemples suivant, l'allusion renvoie à un personnage de fiction utilisé comme archétype :

- 1) Et tous ces Rastignac de l'au-delà rongeaient leur frein derrière de petits sonnets obscurs et des conduites magiques. [...] ¹⁰².
- 2) [...] et si en bas de la barricade il mangea la soupe avec les misérables, les obscènes, les doux idiots, avec eux fuma le caporal; on voudrait le croire, mais il semble bien qu'on ne le puisse, cette histoire est dans *Les Misérables*, du Vieux, pas dans la vie d'Arthur Rimbaud ¹⁰³.

Rastignac¹⁰⁴ et Gavroche¹⁰⁵, qui n'est pas explicitement nommé, sont des allusions à l'intérieur d'un énoncé demeurant lui-même allusif (Qui sont ces « Rastignac » écrivant « petits sonnets obscurs »? Où la « Vulgate » mêle-t-elle les deux *histoires*?). La citation de ces deux noms propres fictifs montre comment l'îlot énonciatif réussit à greffer à son nouveau contexte les traces de son énonciation d'origine, lui ajoutant tout un réseau de sens. En effet, par leur seule présence ils invoquent non seulement une littérature *classique* (celles de Hugo et Balzac), mais également toute

¹⁰⁰ L'adjectif « pragmatique » signifie ici la relation que l'énoncé entretient avec le lecteur, son emploi et ses effets. Le « statut pragmatique de l'énoncé » renvoie ainsi au processus d'interprétation de cet énoncé en contexte.

¹⁰¹ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 454.

¹⁰² Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 82-83.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 61. (L'italique est de l'auteur).

¹⁰⁴ Personnage récurrent de la *Comédie humaine* d'Honoré de Balzac. Rastignac est l'archétype de l'arriviste d'intelligence moyenne qui parviendra aux plus hauts sommets de la réussite sociale par son inflexible volonté et les alliances qu'il aura su établir.

¹⁰⁵ Gavroche « petite grande âme », « gamin-fée » des *Misérables* de Victor Hugo, il représente aussi une sorte d'archétype du gamin de Paris, insaisissable rebelle au grand cœur.

une époque où il était encore possible à un écrivain d'imposer ses mythes à plusieurs générations de lecteurs. De plus, cette scénographie littéraire, malgré qu'elle soit réduite à quelques allusions, apporte un poids d'autorité non négligeable au discours de ce chapitre qui cherche à faire revivre le « sacre » de Rimbaud dans le portrait ovale¹⁰⁶.

Contes et textes sacrés

Certaines allusions sont filées sur plusieurs pages : la Carabosse, les trois Parques, la sombre fée, l'ogre et le Petit Poucet. Il en va de même pour de nombreuses allusions aux contes de fée, aux Évangiles et à l'Ancien Testament. Dans tous les cas, il s'agit de construire une scénographie particulière autour de la situation d'énonciation, un second cadre interprétatif au niveau méta-énonciatif. Examinons ces six phrases d'une longue allusion qui débute le chapitre 5 :

(1) **On** reprend la Vulgate.

(2) **On dit qu'**Arthur Rimbaud, dans ce combat où il luttait pied à pied avec la Carabosse, car peut-être le clapet du cagibi intérieur n'était pas fermé complètement, fit des escapades pour la semer dans la campagne des Ardennes: que ses grands pas alors le portèrent dans des patelins formidables et mornes comme des coups de canon, des mouchoirs enfoncés dans la bouche. Warcq, Voncq, Warnécourt, Pussemange, Le Theux: qu'il avait faim de ces lieux, de ces mouchoirs, de ces coups de canon, et que les vers qu'il semait en chemin le disaient: qu'il avait les dents longues et trompait sa faim par des petits cailloux rythmés, ogre et petit Poucet, comme le veut sa légende. (3) **On dit qu'**une plus longue fugue, un rêve, à la fin de l'été le porta en Belgique, vers Charleroi par des petits chemins avec des mûres sans doute, des moulins dans des arbres, des usines surgies au bout d'un champ d'avoine, **et nous ne saurons jamais exactement où** il passa, où son esprit jeune bondit sur tel quatrain aujourd'hui plus connu en ce monde que Charleroi, où le lacet de la grande godasse lui resta dans la main, sous la Grande Ourse, **mais nous savons qu'**au retour il s'arrêta à Douai, chez les tantes d'Izambard, trois douces Parques au fond d'un grand jardin, couturières, chercheuses de poux, **et que** ces jours dans un grand jardin à la fin de l'été furent les plus beaux de sa vie, peut-être les seuls. (4) **On dit aussi que** dans ce jardin il fit ce poème que tout enfant connaît, où il appelle ses étoiles comme on siffle ses chiens, où il caresse la Grande Ourse et se couche près d'elle; et cette fin d'été ne fut que rythme, la plupart du temps à douze pieds, et lui, suspendu à la tringle dans le Septentrion, mais en même temps les deux pieds sous la table dans l'auberge verte, il faisait tenir tout cela à la fois sur la tringle, la jolie fille qui sert le jambon, la tonnelle où on le mange et l'Étoile Polaire qui se lève au-dessus. (5) **Et c'est un pur bonheur.** (6) **C'est la très simple apparition du vrai,** qui ressemble à Dieu ou à une petite fille morte, derrière un massif de fleurs en septembre¹⁰⁷.

Dans ce texte, entièrement modalisé par l'ethos de la rumeur (voir les passages en caractères gras), la voix narrative fait fusionner de nombreuses allusions à l'œuvre de Rimbaud, aux contes et aux

¹⁰⁶ Voir notre analyse en seconde partie, p. 106.

¹⁰⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 59-60. (Nous soulignons).

mythes (le Petit Poucet, les trois Parques, divinités romaines du Destin, la fée Carabosse). Il y a même une allusion (« une petite fille morte, derrière un massif de fleurs en septembre ») qui lie d'un même trait l'œuvre de Pierre Michon à celle d'Arthur Rimbaud¹⁰⁸. La narration ne convoque d'ailleurs pas inutilement le poème rimbaldien ici : la poétique de Rimbaud est à ce titre exemplaire par l'utilisation fréquente qu'elle fait des « décors, toiles de saltimbanques... enluminures populaires... romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, etc.¹⁰⁹ ».

En greffant ces scènes d'énonciation de contes, de mythes et d'autres écrits à sa propre situation d'énonciation, l'ethos de la rumeur la *valide* (« l'installe dans un univers de savoir et de valeurs public¹¹⁰ »). La chronographie et la topographie de cet univers se transfèrent à la situation d'énonciation : le merveilleux et l'imaginaire s'y installent. Mais toute fiction pourrait comporter ces qualités; la spécificité de ces scénographies est qu'elles comportent également une forte dimension traditionnelle et morale. Ces caractéristiques (merveilleux, imaginaire, tradition et morale) élaborées par la narration pour le lecteur virtuel, aboutissent à un constat surprenant : « C'est la très simple apparition du vrai, qui ressemble à Dieu ou à une petite fille morte, derrière un massif de fleurs en septembre ». La création de cet émoi chez Pierre Michon est d'une importance primordiale comme le montre cet extrait :

Et s'il y a des puissances dans l'air, si, comme le poème de Booz l'affirme, elles aiment particulièrement à s'ébattre par les nuits de moisson, elles reconnaissent ce grand émoi qu'elles ont entendu jadis en Judée, à Rome et à Saint-Cyr, partout où on a rythmé la langue dans l'émoi¹¹¹.

¹⁰⁸ Pierre Michon cite un extrait des *Illuminations* (« Enfance II ») de Rimbaud, « la petite morte, derrière les rosiers », pour parler de la mort de sa propre sœur. Le détour par la parole de l'autre est ici la manifestation d'une impossibilité de dire, de ce que Pierre Michon nomme lui-même l'ineffable, l'inénarrable. Pour la citation chez Pierre Michon, voir *Les minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p.246. Fait intéressant à noter, le poème de Rimbaud, « Enfance II », est formé d'une série de voyances juxtaposées en parataxe (sauf une phrase) modalisé par un « on » anonyme (qui n'exclut pas le narrateur), et qui peut être considéré comme une longue hypotypose, où l'émoi n'est pas décrit mais vécu dans l'immédiat.

¹⁰⁹ René Étiemble. *Rimbaud par Étiemble et Yassu Gauclère*, Paris, Gallimard, 1950, p. 164.

¹¹⁰ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 126.

¹¹¹ Pierre, Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 108-109.

Seul l'*émoi* permettrait de sentir le vrai de l'archive : il en serait, si l'on peut dire, le baromètre moral. On retrouve ici la signification religieuse du témoignage : la « réitération d'une expérience existentielle »¹¹². Le poids de la tradition convoqué par les genres du conte et du mythe ainsi que leur appartenance aux productions collectives de discours contribuent à en affirmer l'autorité. L'*émoi*, par le détour de l'expérience qu'il permet de partager avec le lecteur virtuel, permet de créer cet écart du témoignage nécessaire à l'effet biographique. Mais, il est important de prendre en considération que ces effets de présence et d'*émoi*, engendrés par l'interaction des scénographies du conte et du mythe, ne se valident qu'à travers l'énonciation qui les porte, s'inscrivent en creux dans le langage.

Énonciation proverbiale

Il arrive, par contre, que l'*ethos* ne convoque une autre scène d'énonciation que dans le but de la discréditer. Examinons les extraits suivant appartenant respectivement aux chapitres 3, 4 et 5 :

Banville n'était pas un poète faramineux — du moins il ne nous paraît plus tel, et de son vivant il le parut : quelqu'un s'est trompé dans cette affaire. Baudelaire ou vous, moi ou Sainte-Beuve. Rimbaud ou la postérité de Rimbaud, comment savoir, **les hommes de lettres sont futiles**¹¹³.

Ce poète, qui ne fait plus d'ombre, reçut donc deux lettres du très jeune Rimbaud, qui fait sur nous autant d'ombre que sur la langue italienne le petit bonnet de Dante, et sur celui-ci les lauriers de Virgile — **car les hommes de lettres sont futiles, craintifs, croyants**¹¹⁴.

Et cette première bourrée qu'ensemble ils dansèrent, dont nous ne connaissons ni le lieu ni le mode, dont chacun connaît l'*émoi*, ce remuement de grand mât en chambre a fait autant de vent dans les lettres que la houle d'*Hernani*, **car les hommes de lettres sont futiles**¹¹⁵.

Les segments en caractère gras ne réfèrent pas à un véritable proverbe (un proverbe qui nous serait parvenu de la « Sagesse des nations » par-delà les âges), mais ils en calquent l'énonciation. Leur statut pragmatique est presque le même, hormis que l'autorité et l'appartenance collective de cet

¹¹² René Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions de l'attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1998, p. 209.

¹¹³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 38.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

énonciateur universel sont assumées entièrement par l'ethos du Gilles, qui se permet souvent, comme le montre l'exemple ci-dessus, beaucoup de liberté dans la formulation. L'énonciation proverbiale, à l'instar du véritable proverbe, est une création de langage qui émane d'une source indéterminée. Dans notre exemple, bien que le valideur fasse partie de l'énonciateur multiple, il ne le représente pas dans son entier et doit, pour cette raison, être aussi considéré comme *autre*. Mais un autre n'existant, encore ici, que par la narration. Bref, l'énonciation proverbiale renvoie le discours à sa propre énonciation en conservant le contexte d'interprétation à l'intérieur de la narration.

Cette distinction, incomplète parce qu'impossible à faire, entre le valideur et l'énonciateur, modifie la situation d'énonciation. Plutôt que d'introduire une seconde voix (dominée ou dominante) dans l'énonciation principale, comme le fait la citation, la modalisation par l'énonciation proverbiale se donne comme une méta-énonciation anonyme, un commentaire ironique et / ou autoritaire du discours « de la Sagesse des nations » sur le discours de l'ethos du Gilles. L'emploi du présent de l'indicatif intemporel renforce d'ailleurs l'idée d'un effacement énonciatif de l'énoncé. Malgré sa fausse scénographie de la « Sagesse des nations », l'énonciation proverbiale demeure une généralisation éphémère (une création de l'ethos du Gilles). L'interaction des deux scénographies produit une forme oblique de bouclage textuel, où l'ethos du Gilles se trouve lui-même commenté par une fausse instance d'un niveau méta-énonciatif supérieur, qui dépasserait le destinataire vers le lecteur virtuel : nous pourrions dire à notre tour, parodiant Pierre Michon, que les biographies sont de petits pièges pour autrui qu'on veut mettre dans sa poche.

D'ailleurs, ces commentaires modalisés par l'énonciation proverbiale se font écho sur trois chapitres où l'ethos du Gilles est censé s'affirmer. Ces auto-commentaires le discréditent dans le

élaborées, l'interaction des deux scènes d'énonciation, celle de la généralisation éphémère et celle de l'ethos du Gilles, produit un « anti-miroir ¹¹⁶» où l'autorité du Gilles se trouve dénigrée par la voix narrative. En effet, sur la trentaine de pages qui couvrent trois chapitres (les chapitres 3, 4 et 5) où le narrateur décrit (entre autres) Théodore de Banville, la future incarnation de tous les critiques rimbaldiens, il y a paradoxalement insistance sur le caractère futile de celui qui pourrait être *la* figure de validation de l'archive : l'homme de lettres. La voix narrative réussit à maintenir, ici encore, un délicat équilibre entre la réflexion critique et l'émoi en insistant sur la validité du *recueillement* comme unique garant de l'expérience vraie.

CONCLUSIONS DE LA PREMIÈRE PARTIE : LA « CHAMBRE D'ÉCHO »

Au terme de cette première étude, plusieurs procédés d'intégration de l'archive à la narration ont été considérés. Divers échos étoilant le récit par leurs réseaux de sens ont été repérés; une voix, issue du bruissement de la rumeur, diffractée et multiple, a lentement émergé de nos analyses. Pourtant, beaucoup de choses resteraient encore à dire sur la voix narrative lorsqu'elle emprunte les réverbérations de la « chambre d'écho » dans *Rimbaud le fils*. Il y aurait, entre autres, le rythme travaillé des phrases, la ponctuation, le lyrisme de l'énonciation.

Mais, cette analyse est suffisante pour aider à tracer les grandes lignes des relations pragmatiques qu'entretiennent, dans la narration, l'énonciation, le lecteur et l'archive rimbaldienne. Tout d'abord, il faut souligner que la polyphonie et l'hétérogénéité particulière du texte ne sont pas causées uniquement par l'hybridation langagière, les îlots énonciatifs, et les formes de discours indirect, mais encore par la nature changeante du sujet énonciateur.

¹¹⁶ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 127.

À ces phénomènes de démultiplication des plans discursifs, s'ajoutent les nombreuses formes de modalisation autonymique qui créent, à leur tour, un supra niveau, une méta-énonciation soulignant le « dire » entièrement tournée vers le lecteur virtuel. De plus, le sujet hétérogène et polyphonique ne fait pas que montrer constamment l'archive, il s'installe avec elle dans cet écart singulier de la méta-énonciation, se montrant à son lecteur dans l'acte de narrer. Autrement dit, la voix narrative met en scène le « doigt » de la *deixis* montrant l'archive.

L'archive est elle-même décontextualisée par son insertion dans diverses scénographies, qui la reconfigurent à ses propres fins. Il s'en suit que « le passage du langage à la signifiante »¹¹⁷ ne fonctionne plus qu'à l'intérieur de cet écart méta-énonciatif où l'archive attend sa lecture.

Les résultats de l'analyse de la « chambre d'écho » dessinent les contours d'un sujet énonciateur changeant mais non abstrait, diffracté mais intelligible. Il oscille entre l'altérité et l'identité sans se perdre, solidement accroché à ses incarnations pronominales : il joue sur les deux tableaux. En ce qui concerne la *mimésis* de l'archive, on ne peut dire qu'elle y est reproduite, car il ne nous en parvient que des bribes, des échos qui se transforment et se reforment au fil de la narration. Ces échos contribuent d'ailleurs à rendre l'archive omniprésente pour le lecteur, car elles envahissent le niveau méta-énonciatif. Ainsi, les effets de présence de l'écho manifestent à la fois la subjectivité et la matérialité de leur narration. Seulement, comme l'archive se retrouve systématiquement plongée dans le bruissement de sa rumeur, ces deux qualités soulignent aussi, paradoxalement, la perte irréparable de mémoire vive de l'archive.

¹¹⁷ Roland Barthes. *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 58.

L'herméneutique des schèmes imaginaires étant incomplète, il serait risqué d'émettre une hypothèse sur le type d'interprétation offert au lecteur par cette dynamique. Du bruissement de la « chambre d'écho », il nous faut maintenant passer à sa jumelle, la « boîte à images », pour compléter notre réflexion sur l'archive dans *Rimbaud le fils*.

DEUXIÈME PARTIE : LA « BOÎTE À IMAGES »

Il y a vision, toucher, quand un certain visible, un certain tangible, se retourne sur tout le visible, tout le tangible dont il fait partie, ou quand soudain il s'en trouve *entouré*, ou quand, entre lui et eux, et par leur commerce, se forme une Visibilité, un Tangible en soi, qui n'appartiennent en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait — comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, couple plus réel que chacune d'elles.

Maurice Merleau-Ponty. *Le Visible et l'invisible*.

Maurice Merleau-Ponty, en renouant vision et toucher, redonnait au regard humain le droit à la subjectivité, à la sensation, sans pour autant lui faire perdre sa vocation d'instrument de connaissance. Avec cette conception de la visibilité, le terme « image » acquiert une force propre, un pouvoir de connaissance par l'imaginaire que Jean Starobinski définit ainsi :

Insinuée dans la perception elle-même, mêlée aux opérations de la mémoire, ouvrant autour de nous l'horizon du possible, escortant le projet, l'espoir, la crainte, les conjectures, l'imagination est beaucoup plus qu'une faculté d'évoquer des images qui doubleraient le monde de nos perceptions directes : c'est un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes¹.

Loin d'être ornementation ou fantaisie facile, l'imagination reste intimement liée au pouvoir, et sert de laboratoire à l'action sur le réel. L'analyse du schème imaginaire de la « boîte à images » montrera d'ailleurs qu'il est une véritable machine herméneutique où le faisceau des images produit par la voix narrative requiert constamment la mémoire du lecteur : mémoire textuelle (le canevas des images se développe sur de longues séquences de récit) et mémoire interdiscursive (l'univers, reconstruit *en creux*, exige de l'interprétation un travail de *recueillement*² à partir du déjà-lu et du

¹ Jean Starobinski. « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », dans *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (1970), p. 205-206.

² Lors de notre première partie, nous avons préféré ce mot, combinaison de *recueillir* (recevoir comme information pour conserver, *Petit Robert*) et de *recueillement* (état de l'esprit qui s'isole du monde extérieur pour se concentrer sur le monde intérieur, *Petit Robert*), aux seuls termes « réflexion critique » et « interprétation » car il souligne les aspects subjectifs et mémoriels du rôle de témoin vers lequel Pierre Michon entraîne son lecteur et qui en font un acteur à part entière de la situation d'énonciation.

déjà-vu).

À l'instar de la stratification de la « chambre d'écho », le schème de la « boîte à images » œuvre à tisser des relations virtuelles entre le lecteur, l'archive et la narration. Il reconstruit un espace textuel *iconique*, à partir d'un archivage mémoriel issu autant d'un hors-texte (hors de *Rimbaud le fils* ou n'ayant peut-être jamais eu de support textuel, tels la photographie ou le souvenir individuel d'un chaud soleil d'octobre qui traverse une verrière) que du texte même, là où la « chambre d'écho » travaillait l'effet de présence *échoïque*, à l'aide de données issues de la parole. Notre étude de la « boîte à images » portera ainsi sur les deux types de textualisation possibles du visible dans l'œuvre écrite : l'image à lire (littéraire³) et l'image à voir⁴.

En réalité, ces deux stratifications forment dans *Rimbaud le fils* un entrelacs complexe que nous découpons artificiellement aux seules fins de notre analyse. Les phénomènes échoïques sont constamment liés aux iconiques, et ils devront être réunis pour déboucher sur une interprétation valable. De plus, en regard de l'approche pragmatique qui a guidée nos analyses jusqu'ici, il faut reconnaître que les frontières se brouillent facilement entre ces divers phénomènes, parce qu'ils concourent tous au même but : susciter l'émoi chez le lecteur. Notre méthode comporte toutefois l'avantage non négligeable de permettre l'approche progressive et spécifique de ces images qui

³ Bernard Dupriez la définit ainsi : « Ce qu'on appelle **image littéraire**, c'est l'introduction d'un deuxième *sens*, non plus littéral, mais analogique, symbolique, " *métaphorique* ", dans une portion de texte bien délimitée et relativement courte : un seul mot, un syntagme, une suite de mots ou de syntagmes » et, plus loin, « L'existence d'un terme propre, exprimé ou non, semble essentielle à la constitution de l'image littéraire traditionnelle. Toutefois, elle ne suffit pas à la constituer : il faut aussi que le rapport entre ce terme et le second soit " *analogique* " ». *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions.10/18, 1984, p. 242. (L'auteur souligne). Sur les limites ainsi imposées à l'image littéraire, nous opposons que l'analogie, sous forme de métaphore, peut être filée sur plusieurs pages, voire un récit entier. L'image littéraire nous semble ici se limiter à la définition des « Tropes proprement dits » de Fontanier. Notre définition de l'image littéraire couvrira l'ensemble des figures qui, pragmatiquement, ont recours à l'analogie tout en incluant la métonymie qui utilise l'image (le gros plan) aux fins de figuration.

⁴ Ou « l'iconique, considéré dans tous ses aspects citatifs et incitatifs ». Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « les essais », 2001, p. 308.

prolifèrent dans la narration, afin d'en saisir plus précisément le fonctionnement. Ce parti pris narratif est justifié par le fait que l'ensemble des phénomènes iconiques dans *Rimbaud le fils* est textuel : aucune photographie, dessin, gravure ou peinture n'ont été introduits dans le récit⁵.

Philippe Hamon suggère qu'aux différences évidentes de statut sémiotique entre images à voir (à support autre que textuel) et à lire, il conviendrait d'ajouter une « ressemblance de leurs effets (donner à voir) »⁶. Mais donner à voir quoi? À partir d'un vers de Baudelaire, il pose l'hypothèse suivante :

« Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité (*Paysage*)? » Voit-on *le réel*, des tuyaux et des clochers parisiens « réels »? Voit-on *le langage* dans son fonctionnement et dans l'exercice de ses « possibles » (Valéry) poétiques? Voit-on *le texte*, et rien que le texte? La réponse varie sans doute selon les points de vue théoriques. Elle peut être d'ordre pragmatique : l'image nous fait re-voir le réel, reconstruit et réaménage notre perception du réel en le reconfigurant d'une façon neuve et inédite, en nous forçant à revenir sur le réel : après avoir lu Baudelaire, je « vois » autrement la ville de Paris, bref j'apprends quelque chose du réel grâce à un texte qui me re-présente le réel⁷.

À l'aide du schème imaginaire de la « boîte à images », la voix narrative modifie l'univers de référence en mettant en place des images textuelles récurrentes (à lire, à voir) dont les interactions tissent, dans l'épaisseur du texte, un nouveau contexte interprétatif pour l'archive en le recentrant sur la figure du lecteur. Le « pouvoir d'écart » ouvert entre le texte et le lecteur par l'image permet de rendre présente l'archive, de la re-présenter, mais sans nier l'artificialité intrinsèque d'une telle mise en espace.

Cette évocation ne vise pas seulement la restitution impossible d'une archive, mais plutôt la transmission d'une certaine expérience, la constitution d'une certaine communauté avec le lecteur.

⁵ Nous excluons la page couverture qui, dans notre édition, est un tableau de Jef Rosman montrant Rimbaud alité chez Madame Pincemaille après l'incident de Bruxelles. La tradition éditoriale bien établie, qui veut qu'on présente un ouvrage par une image, nous fait hésiter sur la pertinence de rattacher cette dernière aux images « internes » du récit dont l'ordonnement a été décidé par l'auteur.

⁶ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 279.

⁷ *Ibid.*, p. 276.

Comme cette transmission est toujours médiée par la voix narrative, cette « force de l'image », pour reprendre la terminologie de Louis Marin, apparaît dans la configuration de la situation d'énonciation :

La force de l'image est ici — dans ses effets — autant force de présentification de l'absent (la peinture rend les absents présents comme le fait l'amitié) qu'énergie d'autoprésentation : faire reconnaître le mort dans sa monstration, l'évidence (*l'énergie*) de son image, c'est *se présenter représentant* le mort, c'est constituer le sujet regardant comme effet de cette présentation, le constituer précisément comme regard⁸.

Constituer l'autre comme « regard » serait passer de la représentation qui laisse le lecteur hors du figural à sa pleine participation. Le statut pragmatique de l'image, sa « fonction », puisque nous devons nous risquer à lui en assigner une, résiderait dans sa capacité à faire partager une *expérience*⁹.

Au niveau pragmatique, les deux types d'image peuvent être regroupés sous deux rubriques, selon le « pouvoir d'écart » qu'elles introduisent entre l'archive, sa narration et le lecteur. Les images à lire (littéraires) restent beaucoup plus dépendantes sémantiquement de la syntaxe et de la narration que l'image à voir (d'origine indicielle, iconique ou imaginaire) qui existe aussi *hors* de l'écriture. L'image à voir (photographique ou peinte), en tant qu'objet du monde, possède un cadre définitif, et l'image « imaginaire » (en l'occurrence, l'hypotypose¹⁰), parce que virtuelle, se voit redéfinie à chaque lecture par l'imagination. Ce dernier type d'image est d'ailleurs souvent, pour cette raison, associé à l'hallucination. Nous avons ainsi regroupé ces deux types d'images sous deux titres seulement : l'image *à lire* ou littéraire, qui inclut toutes les images fonctionnant par analogie,

⁸ Louis Marin. *Des pouvoirs de l'image. Gloses.* Paris. Éditions du Seuil, 1993, p. 12. (L'auteur souligne).

⁹ « Le fait d'éprouver quelque chose, considéré comme un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes » (*Le Petit Robert*). Cette hypothèse s'applique peut-être à tous récits, les « expériences » variant selon les époques. Ainsi, le « retour au récit » qui semble caractériser la narration contemporaine nous semble tenter de renouer avec cet acte primordial de raconter dont Walter Benjamin craignait la disparition : « Peut-être sommes-nous à la fin d'une ère où raconter n'a plus de place parce que, disait-il, " les hommes n'ont plus d'expérience à partager " ». Walter Benjamin. *Der Erzähler*, cité par Paul Ricœur. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris. Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1984, p. 57.

¹⁰ Cette figure est définie en détail aux pages 82 à 84, ci-dessous.

et l'image à voir, qui comprend la photographie, la peinture et l'hypotypose. Bien sûr, ici encore, ces divisions arbitraires visent seulement à servir la clarté de notre présentation.

IMAGE À LIRE

La naissance de l'image « industrielle » avec le daguerréotype, en 1839, a bouleversé le rapport qu'entretenaient les artistes et le grand public avec l'image. Il n'a plus été possible dès lors de regarder ou de faire une image, même littéraire, sans se positionner face à cette nouvelle image. Dans son étude sur le rapport entre image et littérature au XIX^e siècle, Philippe Hamon montre bien comment se développe, entre 1850 et 1875, « une réaction à l'égard de la grande tradition de l'image romantique, voir comme une crise de confiance des littérateurs à l'égard des images littéraires en général »¹¹. Sans aller jusqu'à blâmer la nouvelle prolifération des images industrielles pour ce fait, il note portant une modification des esthétiques qui va « du sabotage systématique (la kyrielle des “beau comme ...” chez Lautréamont) à la préciosité “spirituelle” de l’“esprit de Paris” des écrivains-journalistes-chroniqueurs à la Murger »¹². L'esthétique du Rimbaud des *Illuminations* est d'ailleurs exemplaire de cette omniprésence ambiguë de l'image littéraire¹³.

Depuis, à la photographie se sont ajoutés le cinéma, la télévision et l'image virtuelle : les images se sont dématérialisées, démultipliées, et elles s'ouvrent désormais à de nouvelles manipulations iconiques. Nous aurons la prudence de Philippe Hamon et nous ne poserons pas l'hypothèse d'une relation directe entre l'écrit et son contexte, mais plutôt celle d'une modification

¹¹ Philippe Hamon. *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle. op. cit.*, p. 280.

¹² *Ibid.*, p. 280-281.

¹³ René Étiemble rappelle que la prose du voyant « consiste à s'halluciner si bien qu'on invente un autre monde », un monde purement fait d'images. *Rimbaud par Étiemble et Yassu Gaucière. op. cit.*, p. 196. Il est intéressant de noter que les *Illuminations* de Rimbaud foisonnent d'hypotyposes. Voir entre autres « Enfance » et « Les Ponts ».

du *regard* due à l'extension incomparable qu'a connue le médium iconique au cours du XX^e siècle. Pour cette raison, notre attention se portera sur le mode d'intégration de l'image littéraire à la narration, afin de déceler les relations qui s'établissent entre la construction sémantique de l'image, sa situation dans l'énonciation, et sa configuration pragmatique dans l'œuvre.

Ainsi, au-delà de l'identification des figures, l'étude des images littéraires sera abordée à travers l'examen de leur structure sémantico-logique commune. En effet, le lien créé avec le lecteur, par la réinterprétation en contexte que force ce type de structure, semble la caractéristique pragmatique principale de ces images. Issue d'une structure analogique, donc incomplète, l'image littéraire exige un *recueillement* de la part de son lecteur, une interprétation active et subjective à partir d'un matériau mémoriel personnel et hétérogène. Philippe Hamon insiste d'ailleurs sur ce fonctionnement typique de l'image littéraire, sa « lacune » structurelle, qui place le lecteur au cœur de la dynamique interprétative :

Cette lacune est [donc] prévue et programmée par la structure même. ce qui, structurellement, assimile l'image à une empreinte [...]. absence inscrite qui met donc le lecteur dans la position dynamique d'être complémentateur et quasi co-auteur du texte qu'il est en train de lire. L'image à lire est un piège à lecteur. mais qui l'installe dans un statut de lecteur actif. tout en produisant comme un « moule en creux » [...] du réel signifié¹⁴.

Nos analyses précédentes ont montré que la voix narrative de la « chambre d'écho » tend également à installer le lecteur virtuel dans ce rôle d'herméneute. Elle va d'ailleurs bien plus loin lorsqu'elle invite ce même lecteur à vivre l'expérience de l'émoi : elle veut en faire un témoin, quelqu'un qui aura *vu*. Mais la vision, la *voyance*, entièrement médiatisée par le texte, n'est pas l'équivalent herméneutique de l'image iconique¹⁵ et il nous faut maintenant en expliciter les caractéristiques.

¹⁴ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 277-278.

¹⁵ « L'image qui nous fait penser ne se pense pas elle-même. On ne découvrira pas ses points aveugles sans d'abord détourner les yeux. Pour, par exemple, les poser sur des livres » comme le rappelle Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 445.

Enchâssements

La densité interprétative de l'image littéraire est ainsi exacerbée par sa structure analogique de base. De plus, il est fréquent dans *Rimbaud le fils* que le mode d'intégration de l'image à la narration se fasse par enchâssement. La structure analogique se trouve démultipliée par les ramifications qu'établissent les images enchâssées entre elles. Dans *Rimbaud le fils*, leur fonctionnement pragmatique se révèle particulièrement complexe du fait que la subjectivité de la voix narrative demeure diffractée. Ainsi, cette longue phrase assertive sur l'enfance de Rimbaud¹⁶, amplifiée à trois reprises par des subordinées relatives, n'est syntaxiquement embrayée ni sur la situation d'énonciation ni sur l'acte de lecture :

(1) Oui, purs de tout cousinage avec le Capitaine et la femme du Capitaine, et peut-être aussi contingents en regard de ceux-ci que les sept planètes lointaines en regard de la lune et du soleil, apparurent magistralement les grands-pères, les phares comme on disait, les étoiles lointaines dans la nuit des collèges, Malherbe et Racine, Hugo, Baudelaire et le petit Banville; (2) qui l'un sorti de l'autre s'étaient donné le jour dans cet ordre ou à peu près, avaient relancé la filiation canonique qui fait s'échauffer couple à couple les douze pieds, tous venus de là, tous enfilés sur la grande tringle à douze pieds comme d'éclatants anneaux divers mais semblables, et de cette légère variation naissant, prenant nom; (3) qui par ce très long cordon ombilical remontaient à Virgile, Virgile qui n'avait pas eu besoin des douze pieds car lui c'était le Vieux, le fondateur, il en avait les licences: (3) qui par-delà Virgile, par-delà Homère, s'antraient peut-être en plein dans le Nom ineffable; (4) qui pour perpétuer la lignée avaient tous une licence spéciale de l'au-delà, pour s'engendrer de la sorte se passaient des femmes, des imprécatrices, et parlaient plus haut que les imprécatrices, dans de gros bouquins muets; et le dernier rejeton avait dans Charleville cette pile d'ancêtres bien disponible sur son petit pupitre¹⁷.

L'examen du lexique permet de constater que l'ensemble des adjectifs, des métaphores et des comparaisons utilisés appartiennent à la subjectivité propre de l'énonciateur¹⁸. Ces images (qui sont *vives*)¹⁹ ne sont donc interprétables qu'en regard de leur énonciation, présente ou précédente. On pourrait objecter qu'il en est toujours ainsi, et qu'un mot, tout mot, n'est interprétable qu'en contexte énonciatif. Ce serait négliger la densité interprétative de l'écriture de l'image littéraire issue

¹⁶ Grossièrement, les quatre paragraphes du premier chapitre se résumeraient ainsi : Paragraphe 1 : ce qu'on a dit; paragraphe 2 : dédit le paragraphe 1; paragraphe 3 : on a tout dit / on n'a rien vu; paragraphe 4 (où se trouve notre extrait) : « l'autre parentèle », celle qui donne naissance au *fils*, autre figure du poète.

¹⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 20-21.

¹⁸ Ils sont soit évaluatifs ou affectifs, deux types de subjectivité dépendantes « d'une vision et d'une interprétation toutes personnelles du référent », Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 165.

¹⁹ En opposition avec celles que nous appelons « figées ».

du fait que le sens n'est pas donné, mais doit être cherché à travers un réseau de signification développé par l'intermédiaire d'autres mots et d'autres images dans le texte.

L'enchâssement d'images à l'intérieur d'autres figures de plus grande portée (textuelle ou cognitive) construit, au niveau sémantico-logique de la narration, un entrelacs de significations. La deuxième partie de la phrase citée (2) montre l'utilisation d'une vérité analogique « comme d'éclatants anneaux divers mais semblables » servant à illustrer la métaphore de la « grande tringle » qui, à son tour, représente une autre métaphore (« la filiation canonique ») mise à contribution afin d'établir l'une des deux images synecdochiques déterminantes²⁰ de Rimbaud dans le texte, le « fils ».

Outre ces figures entrelacées, l'enchâssement a parfois lieu à l'intérieur d'une même énonciation, mêlant figure et énonciation : « On dit que tout l'Occident y vient buter, que toutes ses contradictions y tournent comme dans une roue de moulin, s'y brisent comme l'eau sur la roue, en ressortent intactes comme l'eau de la roue »²¹. La voix narrative de la « boîte à images » montre son dire (« toutes les contradictions y tournent »), en se contrariant, doublant ainsi la matérialité du dit (déjà distance en soi) d'une image de ce dernier, en plus de modaliser ce dire au niveau méta-énonciatif (avec « On dit », l'ethos se dédouble, se montre en train de dire). Le niveau sémantico-logique se double encore de son propre écho, image sonore, où les occlusives / d, k, t / se mêlent aux consonnes liquides, spirantes et nasales / l, R, s, z, n, m / pour nous faire « entendre » le fracas de l'eau qui se brise sur les aubes, l'omniprésence des phénomènes de la « chambre d'écho » faisant ainsi toujours sentir ses effets dans le schème imaginaire de la « boîte à images ». Il ressort

²⁰ La seconde image synecdochique étant la « main ». Voir ci-dessous, p. 76 et 77.

²¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 107.

que l'effet de présence, à l'instar de nos analyses de la « chambre d'écho », ne se dévoile que dans la monstration des modalités énonciatives qui, paradoxalement, instaure une sorte d'opacité, d'écran ou d'écart entre la lecture et l'image.

Dans l'extrait suivant, l'image textuelle s'annexe une véritable icône picturale, elle-même transformée en *symbolon*²² :

Il reprend la lettre interminablement. Sa conviction est retombée, mais la fée veut qu'il poursuive: une sombre fée qui se tient dans ce petit mélange d'œuvre et de vie qu'on appelle Rimbaud, et qui transforme ceux qui l'approchent en Banville, en Pierrot. Car il se peut que tous les livres écrits à ce jour sur Rimbaud, celui que j'écris, ceux qu'on écrira demain, l'aient été, le soient et le seront par Théodore de Banville — par Banville pas tout à fait, pas tous, mais tous sans exception par le Gilles de Watteau²³.

L'archétype du critique est ici représenté par le personnage d'une peinture, le Gilles (ou Pierrot) de Watteau²⁴, et lui-même décrit comme étant un *topos* (« c'est un topos, Banville, nous l'avons tous rencontré cent fois »²⁵), image d'une image. Le Gilles devient une figure double, le symbole à la fois des critiques rimbaldiens et de ce critique spécifique qu'est Pierre Michon. Déjà méta-énonciation par son embrayage sur l'acte de lecture, l'énonciation se place de plus elle-même en abyme de l'acte d'écriture. Ce « feuilleté » d'images, énoncé par l'ethos diffracté et multiple de la rumeur, crée d'inextricables réseaux de sens par ses enchâssements successifs. Ainsi, la voix narrative de la « boîte à images » module ingénieusement l'intégration de l'archive dans la distanciation *et* la simultanéité.

²² « Objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux ». « Symbole » dans *Le Petit Robert*.

²³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 51-52.

²⁴ Le tableau de Watteau porte les deux noms. La frontière entre biographie et autobiographie étant particulièrement mouvante, il ne s'agit pas d'un hasard si l'ethos favorisé par la narration est ainsi explicitement désigné comme un double de son auteur. Ce serait d'ailleurs sur la base de ce prénom, Pierrot, que, dans *Maîtres et serviteurs*, les vies de Watteau et Lorentino se seraient imposées à Pierre Michon. Voir à ce sujet l'article d'Agnès Castiglione, « “ Tu connais Pierrot ” : un autoportrait de l'artiste » dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op. cit., p. 45-57.

²⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 40.

Il est encore une autre forme de modulation des images littéraires par étagement multiple.

Dans l'extrait suivant, la narration utilise les ressources de l'exemple analogique pour illustrer l'« azur sans malice » de la poésie d'Izambard :

Hélas, le poète Izambard n'y connaissait rien, quand il fit sa rentrée scolaire de 1870, traversa la cour sous des marronniers, entrevit le petit groupe à casquettes qui l'attendait là-bas devant la classe, et se redressa fiérottement alors, le nez en l'air vers un beau ciel et bricolant à part lui on ne sait quel azur — un azur sans malice en tout cas : car, bravoure ou timidité, il ne voulait pas voir le drap funèbre qui est derrière les azurs parfaits, est à leur principe et les fonde, et que l'azur justement a pour mission de recouvrir, de peindre en gloire; sans lequel l'azur est un pot de peinture bleue, une préciosité de lapis-lazuli; et il aimait et pratiquait la poésie sans doute, mais à la façon de ces hommes passionnés de la chasse, des livres de chasse, des beaux récits d'automne avec des plumages et du sang, des hauts vocables de vénerie, de fauconnerie, des cors au coin d'un bois éclatant comme un ange, mais qui, ont-ils un fusil en main et le lièvre déboule-t-il à leurs pieds avec ses oreilles toutes expressives, alors ils se mettent à trembler, ferment les yeux et tirent à côté. Et quand ils rentrent ils disent que la chasse était bonne²⁶.

On reconnaît généralement que l'exemple analogique a pour but de faire accepter un argument par son illustration²⁷. Il s'agit donc d'un morceau qui s'adresse explicitement au lecteur, et qui relève du niveau méta-énonciatif de la narration. Pourtant, tout dans le ton et le choix du lexique indique au contraire qu'on présente au lecteur une évidence (« Hélas, le poète Izambard n'y connaissait rien », « un azur sans malice en tout cas »). On remarque que c'est à travers l'exploitation de l'imaginaire « parnassien » même, qui s'attarde surtout à la plasticité des choses, à la beauté en elle-même (azur, drap funèbre, préciosité, lapis-lazuli, les « représentations » de la chasse, etc.) qu'est dénoncée cette poésie : procédé ironique? Peut-être, si nous restreignons notre analyse à cette séquence. En poursuivant la lecture, on trouve ce qui suit enchâssé dans une mise en scène (hypotypose²⁸) où Izambard exprime à un lecteur devenu narrataire sa conception de la poésie :

Vous lui auriez accordé la discipline des rimes; pour le reste sans doute vous auriez fait à part vous des réserves et les auriez gardées; mais si, vous-même enflammé par ce discours de jeune homme tout à trac, vos jambes malaisément allongées sous ce pupitre trop petit et votre cœur exalté pourtant par les hautes fleurs dans les feuillages devinés derrière la fenêtre, si donc vous aviez objecté que la poésie ne peut pas être tout à fait du côté du bien, vu que nos premiers parents quand ils étaient dans le Grand Jardin ne parlaient pas, communiquaient à la mode des fleurs par des abeilles, des messagers ailés, et sentirent se délier leur langue seulement après que l'ange leur eut montré la porte; si vous aviez représenté que la langue des hommes leur vient après la Chute, quand la matière ne chante plus; que la poésie qui est langue de la langue tombe elle aussi dans le puits universel, et peut-être deux fois plus vite, à moins que dans sa duplication forcenée elle ne remonte sans cesse à la force du poignet, soit presque à la margelle, retombe plus bas, fasse ainsi usage de sa liberté libre — et vous-même alors indécis.

²⁶ *Ibid.*, p. 27-28. (Nous soulignons).

²⁷ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 118.

²⁸ L'hypotypose est longuement définie aux pages 83 et 84 ci-dessous.

cherchant vos mots. tout à trac avec audace et panique —, alors il eût plié posément le mouchoir de normalien, il eût remis son binocle et vous toisant d'un petit air de tête, s'éclaircissant la voix il vous eût froidement demandé à quelle confession vous apparteniez. Et à votre tour vous eussiez rougi, regardé les marronniers du soir et parlé de Sedan²⁹.

Renforcée par sa mise en place dans une hypotypose, la réponse très métaphorique du lecteur-narrataire³⁰ ainsi que son hésitation, soulignée par l'énonciation interrompue brusquement (unique exemple de mutisme dans le récit), sème le doute sur toute interprétation unilatérale, et force le lecteur (virtuel aussi bien que celui qui s'est pris à devenir narrataire) à revenir sur l'évidence que semblait présenter l'extrait précédent. Ne serait-il pas plutôt l'illustration d'un préjugé couramment exprimé sur la poésie romantique? Ne nous mettrait-il pas sous les yeux une simplification trop courante et facile d'une question qui demeure encore valide, et qui, par cette scénographie, se verrait re-présentée? Chose certaine, l'intégration du lecteur à la situation d'énonciation, son rôle de narrataire, se solde par un échec. L'émoi (extrêmement présent dans cet extrait) ne conduit pas à faire du lecteur un témoin : il en fait un narrataire, tout au plus. Cette mise en scène d'un lecteur-narrataire confus à l'intérieur d'une figure plus importante qui permet, elle, à un niveau méta-énonciatif d'apercevoir, par le retour réflexif, une problématique plus large, veut amener le lecteur virtuel vers une véritable position de témoin. Cette configuration de la narration par la « boîte à images » crée un tout nouvel événement discursif, une expérience de lecture critique, qui, ici encore, se module dans la distanciation.

Il ressort que l'utilisation de l'image littéraire permet d'intégrer un maximum de subjectivité à l'énonciation, d'insuffler l'émoi nécessaire à l'effet de présence, tout en la maintenant à distance, même lorsque qu'il s'agit de phrases assertives. L'événement discursif ainsi créé provoque un effet

²⁹ Pierre Michon. *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 29-30.

³⁰ Cet exemple est tiré d'une hypotypose où l'énonciateur, comme on le constate, tente d'entraîner le lecteur vers la scène d'énonciation, à le faire devenir narrataire à part entière. Ce lecteur-narrataire n'est plus spectateur, mais bien acteur (avec répliques!) dans un événement discursif fictif : l'image à voir « hypotypose ».

de présence qui n'abolit ni la temporalité ni l'altérité de l'expérience afin d'en préserver la réflexivité. L'enchâssement et les réseaux de sens que tissent les images, entre les divers niveaux de la narration, instaurent un contexte interprétatif qui oscille constamment, non entre la vérité ou la fausseté, mais entre différentes interprétations de l'archive qu'elles re-présentent. Par ces configurations, le lecteur-narrataire est placé à la croisée d'un écart imaginaire, au carrefour *des* sens, au cœur d'un « champ tensionnel »³¹ où tout l'invite à reconfigurer le récit, à devenir témoin³².

Métamorphoses

Le premier chapitre de *Rimbaud le fils*, décisif sur plusieurs points, met en place de nombreuses images, qui par leur récurrence structurent l'ensemble de l'œuvre : le puits, les doigts, la main, la Carabosse, le Capitaine fantôme, le clairon, la comète, le plomb, la tringle, la colère et la charité, le fils³³, etc., sans compter tout un vocabulaire de l'ineffable, ainsi que les oppositions de l'idiome de juin et de décembre, de l'ombre et de la lumière. L'entrelacs des images et leur prolifération engendrent d'inévitables métamorphoses entre elles. La réflexivité de ces métamorphoses, images d'images qui, « comme sur deux miroirs l'un devant l'autre »³⁴, s'incorporent en même temps qu'elles se différencient, les place au niveau méta-énonciatif du texte. Autrement dit, elles sont elles aussi dirigées vers le lecteur et en attente d'interprétation. L'examen de l'image du puits nous permettra de mieux cerner ce phénomène.

³¹ « Essayons donc de saisir la forme de la figuralité en-deça (sic) même de toute plasticité définie dans une région sensible. Concevons-la, par exemple, comme un "champ tensionnel" », Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 74.

³² Renaud Dulong résume ainsi l'acte de témoigner : « Un récit autobiographique certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances formelles ou informelles », *Le Témoin oculaire. Les conditions de l'attestation personnelle*, op. cit. p. 43. Chez Pierre Michon, ce qui permettrait au lecteur d'établir la certitude d'être en présence d'un événement *vrai* serait basé, comme nous avons pu le constater lors de notre première partie, sur la combinaison complexe d'émoi et de réflexion critique (le *recueillement*) que suscite l'expérience du texte. Le seul émoi ou la seule réflexion critique ne permet pas d'arriver à faire d'un lecteur virtuel un témoin : dans un cas il devient un narrataire, dans l'autre un critique.

³³ Le « fils » est plus qu'une image dans *Rimbaud le fils*.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs et le chiasme », dans *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 180-181.

L'isotopie de cette image, qui traverse l'intégralité du récit, recoupe plusieurs autres images qu'elle contribue à alimenter, et qui la renouvellent de même. D'ailleurs, la plupart des images complémentaires du puits sont introduites ensemble, dans le même paragraphe, dont on n'a reproduit ici qu'une section :

(1) **Mais parce** qu'elle s'était abîmée dans les patenôtres, vouée au noir, au trafic en elle des doigts noirs qui faisaient de sa joie charpie, **puisqu'**elle s'était mise jusqu'au cou dans de l'irréremédiable, de l'incommensurable, **puisque enfin** elle boudait, elle aussi, les cadeaux enfantins habituels, les fleurs et les risettes, les mièvreries hugoliennes qui **après tout** sont de la vérité aussi et font circuler de l'amour entre créatures sans désastre, tout cela n'était pas de mise avec elle. (2) Les fleurs et les risettes, elle en faisait de la charpie, comme du reste : **parce qu'**elle n'aimait pas ce fils qui était elle, **parce qu'**elle ne s'aimait pas, est-ce qu'on sait, **parce qu'**elle n'aimait en elle que le puits sans mesure où tout s'abîmait; et elle était trop occupée à tâter à l'aveuglette les parois de ce puits, à en chercher le fond, pour s'aviser des fleurettes qui poussaient sur la margelle. (3) Il lui fallait des offrandes plus carabinées. (4a) **Et le fils**, sachant **depuis toujours** que les bouquets ni les mines, la cravate bien mise, le pantalon impeccable, l'air petit homme et la bouche en cerise, tous artifices filiaux à la mode de Hugo, ne suffisaient pas, ne marchaient pas, n'étaient pas reçus, broyés entre deux doigts noirs tombaient dans le puits, son fils avait trouvé une solution à la hauteur de sa solution à elle, et bricolait pour cet incommensurable deuil des petits cadeaux incommensurables (4b) — des patenôtres de son cru : de grands morceaux de langue rimée qu'elle ne comprenait pas, **mais** sur quoi penchée peut-être sans pouvoir les lire elle voyait quelque chose de disproportionné comme son puits et d'opiniâtre comme ses doigts, la marque d'une passion ravageuse ayant oublié sa cause et dépassé son effet, du pur amour sans effet; des choses comme d'église emballées de finales lugubres, qui sentaient les brodequins et le cul-de-basse-fosse; une langue de bois dont il lui faisait l'étrenne; des tartines en latin sur Jugurtha, Hercule, les Capitaines morts de la langue morte; (4c) **et dans ces tartines sans doute il y avait des envols de colombe (sic) et des matins de juin, des trompettes, mais tout cela tombait sur la page dans un idiome opaque, du pur décembre, et calligraphiquement était disposé comme sont les vers, c'est-à-dire entre deux marges un maigre puits d'encre à pic au fond de quoi page après page on choisit**³⁵.

Sans prétendre faire une analyse argumentative ou stylistique exhaustive, nous ferons deux remarques : la première sur la mise en texte des images, et la seconde sur leur construction sémantique. D'abord, le texte est entièrement structuré par des chevilles argumentatives fortes (les connecteurs³⁶, en caractère gras), qui orientent la signification de l'énonciation vers sa conclusion logique. Les comparaisons y sont simples et explicites. Il en va de même pour les métaphores, toutes *in praesentia* ou expliquées, comme le démontre la construction des segments 4b et 4c. En effet, la métaphore « des patenôtres de son cru », y est reprise et bien mise en évidence, cadrée par la ponctuation, et déplié en deux temps : d'abord on décrit ce que l'on entend par « patenôtres » en 4b

³⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 17-18. (Nous soulignons).

³⁶ Ces connecteurs ont pour rôle de lier sémantiquement deux unités sémantiques en leur conférant un rôle argumentatif. Dominique Maingueneau rappelle que ces unités sémantiques peuvent être des « entités hétérogènes : un énoncé et une énonciation, un fait extralinguistique et un énoncé, un élément implicite et un élément explicite, etc. ». *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 54-55.

(après les deux-points), puis on explicite ce que le « de son cru » contient en 4c. Aucune image kitsch ou hermétique ne vient brouiller le lyrisme qui, au contraire, garde le même mélange de tons (mi-parlé, mi-soutenu) auquel nous sommes maintenant habitués. Le travail d'interprétation de l'image n'est à effectuer ni au niveau effectif de l'énonciation ni au niveau sémantico-logique qui demeure fort simple.

C'est au niveau méta-énonciatif de la mise en relation des images entre elles que se joue l'interprétation. Le « noir », l'« irrémédiable », l'« abîme », le « deuil » l'« incommensurable » et les « doigts », qui illustrent la nébuleuse Vitalie Rimbaud, et forment par leur association la première image du puits, sont toutes des synecdoques généralisantes³⁷ (sauf une, « doigts », qui est particularisante, voir ci-dessous), et donc relèvent d'une relation d'inclusion avec leur objet. Il en va de même avec la seconde image du puits, construite à partir de traits constitutifs de la poésie, donc également métonymiques (« mais tout cela tombait ... on choit »). Rappelons que les figures synecdochiques bloquent l'« envol de l'imagination analogique en la faisant “retomber” dans la réalité »³⁸. Ce frein à l'interprétation pourrait être interprété comme nécessaire à la stabilité de la structure imageante de base, qui servira à enchâsser les images secondaires. Les deux images du puits ainsi « stabilisées » par la métonymie sont ensuite superposables et interchangeables, puisqu'elles portent le même nom, sans rien perdre de leur richesse respective. À cette construction sémantique plus limitée (par la métonymie ou autrement, comme dans notre exemple précédent) correspondrait une configuration pragmatique aux possibilités plus larges que lorsque les images sont enchâssées.

³⁷ « La synecdoque peut s'interpréter comme une variante de la métonymie : elle repose sur des rapports d'inclusion logique entre le tout et la partie », Karl Cogard. *Introduction à la stylistique*, op. cit., p.268.

³⁸ Philippe Hamon. *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 303.

Ces nouvelles images se comportent en fait comme une nouvelle archive en restant disponibles à l'interprétation au niveau méta-énonciatif entre le lecteur et la narration. Ainsi, dans notre exemple, l'image du puits sert par la suite à déplier des métaphores plus complexes et vitales pour la dynamique de la filiation³⁹, comme celle de la mère (« la mère disparut du nombre des créatures visibles et se réfugia tout à fait dans le fils, tenant ses vieilles jupes à deux mains bondit sans reste à l'intérieur du fils, dans ce cagibi obscur et jamais ouvert en nous-même où, nous dit-on, nous n'avons pas conscience de nos actes et agissons; »)⁴⁰ ou de la langue (« la poésie qui est langue de la langue tombe elle aussi dans le puits universel, et peut-être deux fois plus vite, à moins que dans sa duplication forcenée elle ne remonte sans cesse à la force du poignet, soit presque à la margelle, retombe plus bas, fasse ainsi usage de sa liberté libre »)⁴¹. Toutes ces nouvelles images permettent de *recoudre* l'ancienne archive à la trame de leur propre réseau de sens, de les intégrer au récit.

Les synecdoques généralisantes ont la particularité de diluer le référent et de lui conférer une valeur plus abstraite et hyperbolique ou, pour le dire autrement, de donner à l'image un fort aspect synchrétique (le pendant du blocage de l'interprétation). Au niveau de la temporalité biographique, le caractère intemporel qui en résulte réactualise le passé par l'énonciation, qui en est alors envahie : la nouvelle image s'insère à son tour dans l'archive rimbalienne, ajoute au poids de la « Vulgate »⁴².

La figure synecdochique est d'ailleurs très utilisée pour ces raisons (autonomie référentielle et

³⁹ *Rimbaud le fils* est essentiellement une biographie basée sur la filiation (maternelle, littéraire, et ultimement, mythique) où le « Verbe » né de la mère (et non du père) au sein du fils (et non de la mère, mais autogénération tout de même) qui ne deviendra digne de ce « Verbe » qu'après son sacre littéraire, figuré, dans *Rimbaud*, par l'icône qu'est le portrait ovale.

⁴⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴² Sur cet enchevêtrement du passé et du présent de l'archive, voir aussi notre première partie, p. 23.

intemporalité) dans les textes à tonalité épique (pour la construction de mythes et de légendes) ou dramatique (pour accentuer le *pathos* d'une situation). En fait, l'ensemble de ces quatre phrases se présente d'emblée comme une interprétation mythique, sorte d'archi-figure de l'ensemble du texte. Cette hypothèse semble se confirmer par la réappropriation partielle de l'image du puits par le narrateur, au moyen de l'unique modalisation en discours indirect libre du récit : « Ah c'est peut-être de t'avoir enfin rejointe et te tenir embrassée, mère qui ne me lis pas, qui dors à poings fermés dans le puits de ta chambre, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue »⁴³. L'autobiographique et le biographique se voient ainsi inextricablement soudées par l'évocation commune de l'image. Il ne s'agit plus de re-présenter le passé, mais littéralement de le réactualiser, de le (faire) revivre comme nouvel événement, nouvelle *expérience*.

La re-présentation de cette expérience nouvelle est rendue possible par sa réintroduction dans l'énonciation à l'aide de l'archi-figure mythique et par l'étalement de la signification en rhizome sur des réseaux enchâssés d'images (équivalentes ou de moindre envergure), qui la réincorporent à une structure analogique. Par l'intermédiaire de la « boîte à images », tous les paramètres nécessaires à la vision d'ensemble et de détail, à la constitution de l'autre comme véritable *regard*, font réseau simultanément avec d'autres images. L'image du puits rejoint ainsi celle de la main par le biais de la synecdoque particularisante des « doigts noirs » de la nébuleuse Vitalie Rimbaud. Cette image avait d'ailleurs été rattachée à l'image du puits dès les premières pages du récit (« [...] broyés entre deux doigts noirs tombaient dans le puits [...] »⁴⁴). Le déplacement référentiel dans le récit est ainsi

⁴³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 110.

⁴⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 16.

grandement facilité par l'utilisation d'une synecdoque particularisante en raison de l'« effet de gros plan »⁴⁵ qu'elle suscite.

Ainsi concentrées et réduites, les images de la mère et du fils, la main avide de création de l'artiste et la main avide d'amour, destructrice, de Vitalie Rimbaud, s'affrontent. Mais la « Vulgate » Pierre Michon récupère bientôt ces deux images pour en créer une troisième : les « doigts noirs » rejoignent les autres images réseautées de la « main », jusqu'à celle de l'écriture, par le détour de toutes sortes de mains (les dévotes qui amassent des photographies, celles du Gilles, les « petites » et « grandes » mains de la mer, les mains anonymes, etc.). L'image fait écho tout au long du récit : des doigts noirs de la Carabosse à son « saut » dans le « cagibi intérieur » de Rimbaud qui finit même par n'être plus désigné que comme une « grande main »⁴⁶. L'image se transporte d'une métonymie à une métaphore, après des détours à l'expression figée et au sens concret (« une main presque amie », « de main en main », « à deux mains », etc.) tout en conservant un sens stable. C'est d'ailleurs cette stabilité relative qui lui permet de connaître ces métamorphoses multiples au sein du récit. Cette incorporation d'une image par une autre — les doigts noirs, la main, le puits — permet de raconter l'éclosion de l'écrivain sans sortir de la co-référentialité textuelle. La narration construit ainsi sur le système du conte⁴⁷ sa propre « parole autorisée » à l'aide des images littéraires.

L'hétérogénéité et l'enchâssement non hiérarchisés des images nous donnent l'impression de réellement *voir*, non pas une représentation qui ignore la contradiction et la négation, mais un

⁴⁵ Henri Morier cité dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours. op. cit.*, p. 564.

⁴⁶ Pierre Michon. *Rimbaud le fils. op. cit.*, p. 109.

⁴⁷ Voir notre première partie, pages 45-46 et la rubrique « Contes et textes sacrés », p. 56, ainsi que ci-dessous la rubrique « Savoir », p. 95.

fragment de réel dans toute sa profondeur, son opacité intrinsèque, sa complexité rhétorique et sa force émotive. Il est comparable au « tremblé de l'archive » selon Arlette Farge :

L'archive joue d'emblée avec la vérité comme avec le réel : elle fait effet aussi par cette position ambiguë où, en dévoilant un drame, se dressent des acteurs pris au filet, dont les paroles transcrites recèlent plus d'intensité peut-être que de vérité. L'esquive, l'aveu, l'obstination et la détresse se mêlent sans se disjoindre, et sans qu'on puisse pour autant se préserver de l'intensité que cet éclat de vie provoque. Ce tremblé de l'archive, si porteur de réel malgré ses possibles mensonges, suscite la réflexion⁴⁸.

Nos analyses montrent que les réseaux d'images littéraires dans *Rimbaud le fils* tentent de rejoindre une sorte d'au-delà du langage qui ne peut être pleinement représenté : un indicible. Ce « tremblé de l'archive », qui se concrétise dans l'émoi suscité par les images, demeure intrinsèque au langage, et exige du lecteur un constant va et vient entre la narration et sa mémoire (textuelle, interdiscursive) pour réaliser son plein potentiel d'expérience. La voix narrative construit ainsi le contexte interprétatif (le *recueillement*, mélange d'émoi et de réflexion critique) de l'archive rimboldienne en récupérant un matériau disparate (intertextuel, interdiscursif, intersémiotique), qu'elle métamorphose à ses propres fins.

Nos analyses montrent que l'interprétation du lecteur doit s'appuyer sur les isotopies des images formulées sous forme de figures (d'analogie ou de métonymie), afin d'arriver à conceptualiser les réseaux de sens. Dans ce texte, l'archive, dont nous ne disposons pas hors des reconstructions qu'effectuent nos mémoires respectives, disparaît. Ainsi du point de vue pragmatique, la notion de figure, pour l'image littéraire, nous a permis de *cadrer* l'interprétation de l'archive, de la concrétiser, de la faire apparaître. Nous verrons que notre seconde catégorie d'image, les images à voir (qui peuvent être indicelles, iconiques ou imaginaires), parce qu'elles sont partiellement indépendantes de l'écriture, nous forceront à réajuster nos paramètres de *cadrage*. En effet, elles ne fonctionnent pas sur une structure d'analogie comme les images littéraires, mais

⁴⁸ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, op. cit., p. 37.

sur des bases référentielles ou virtuelles. Il faut toutefois noter que, puisque les images sont entièrement narrativisées, ces bases sont construites à partir d'un matériau *discursif*, qui en fournit le contexte interprétatif, et mémoriel, partiellement inaccessible ici à l'analyse car appartenant à la conscience du lecteur. L'archive demeurera ainsi toujours en excès de ce que notre analyse pourra en dire. Pour ces raisons, les particularités et variations de l'image à voir exigent que nous redéfinissions les paramètres de *cadrage* nécessaires à sa visibilité.

IMAGE À VOIR

Nous avons déjà souligné que le cadrage des images (à lire, à voir) est bien davantage qu'une simple procédure de mise en texte : c'est ce qui les fait apparaître à la conscience. Ne plus cadrer la vision équivaut à la faire disparaître, mal la cadrer, équivaut à n'en montrer qu'une partie. À l'instar de l'encadrement pictural, le cadrage de l'image textuelle est ce qui la découpe, la différencie du monde, mais ce cadre étant discursif, il ne se distinguera pas par sa nature de ce qui l'entoure. Gilles Deleuze précise ceci sur la différence : « [...] au lieu d'une chose qui se distingue d'autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue — et pourtant *ce dont* il se distingue ne se distingue pas de lui »⁴⁹. Laurent Jenny ajoute sur la différence qu'elle « écarte sans rompre ». Il en va de même de notre cadrage de l'image à voir. Il permet le repérage de l'image tout en restant étroitement attaché à sa configuration.

⁴⁹ Gilles Deleuze. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 43, cité par Laurent Jenny. *La Parole singulière. op. cit.*, p. 75.

La figure de pensée « hypotypose »⁵⁰ nous servira à cadrer les images à voir d'origine imaginaire de *Rimbaud le fils*⁵¹. L'origine discursive⁵² de cette figure lui confère une grande flexibilité et lui permet de re-présenter toutes formes d'image à voir narrativisée. Nous verrons d'ailleurs que le « portrait ovale », dont l'aspect symbolique est exacerbée dans *Rimbaud le fils*, combine l'hypotypose et la description photographique dans sa re-présentation de l'image.

Nous avons dû renoncer à cadrer l'image photographique ou picturale à l'aide d'une autre figure, l'*ekphrasis*, plus proche traditionnellement de ce type de description. Philippe Hamon la définit ainsi :

Il [le terme *ekphrasis*] désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire — peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. — que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. [...] Il s'agit donc d'un beau développement « détachable » (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art⁵³.

Le préjugé artistique nous semble trop restrictif à l'égard des photographies — il n'est pas certain que Pierre Michon considère toutes les photographiques qu'il décrit comme des œuvres d'art. De plus, la description de l'image n'est (presque) jamais « détachable » dans notre texte. En effet, un fragment détachable impliquerait qu'il serait bien isolable en un endroit précis du texte, or le symbolisme des tableaux et des descriptions photographiques s'étale en réseau sur l'ensemble du récit. C'est pourquoi nous croyons préférable de procéder par recension pour déterminer les caractéristiques de cadrage de l'image photographique et picturale.

⁵⁰ Nous limiterons notre analyse à l'hypotypose, forme de description (voir notre définition ci-dessous en pages 83 et 84). Nous négligerons donc l'examen des diatyposes (hypotyposes réduites à quelques mots, Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, op. cit. p. 156.), des portraits (nous les traitons comme des descriptions de portraits photographiques dans le texte de Pierre Michon) et des prosopopées. Même si la prosopopée possède des liens de parenté indéniable avec l'hypotypose (par l'effet hallucinatoire qu'elles libèrent), cette dernière « en décrivant les choses comme si on les voyait, reste dans le cadre du récit », Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, op. cit. p. 365.

⁵¹ *Rimbaud le fils* compte dix-sept hypotyposes de longueur variable qui totalisent, en terme de quantité de pages, près de la moitié de tout le texte. Voir notre annexe II pour un aperçu plus précis.

⁵² Philippe Hamon la considère comme un « "coupé-collé" fabriqué à partir d'un autre discours d'autorité, technique, scientifique, ou pseudo-scientifique », *Imageries : littérature et image au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 309.

⁵³ Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Éditions Macula, 1991, p. 8.

En nous privant de l'immédiateté de l'image même, la voix narrative la porte à distance pour n'en laisser qu'une trace graphique. Ainsi, le mode d'intégration de cette trace, les enjeux de son insertion dans la narration, et le statut pragmatique de ces images à voir, revêtiront une grande importance. Autrement dit, notre analyse doit porter sur ce qu'il est donné à voir de l'image, sur le savoir que son découpage ouvre (découvre), et sur le pouvoir qu'elle transmet par la narration à ce regard qu'elle suscite⁵⁴.

Voir

Parmi toutes les images à voir que nous analyserons, un nombre important appartient à la catégorie des images imaginaires, soit ce que nous avons nommé *hypotypose*. En effet, ces images, dont la puissance d'évocation est remarquable, remplissent un rôle de médiation essentiel entre le lecteur virtuel et une archive partiellement « ineffable ». Pour le dire autrement, l'image imaginaire, l'hypotypose, comble parfois les vides, les non-dits ou les silences de l'archive rimbaldienne. Ainsi, l'hypotypose s'imisce parfois à l'intérieur d'autres images à voir (en l'occurrence photographique, celle du portrait ovale, ou iconique *et* photographique, celle du tableau du Gilles de Watteau et de la photographie de Théodore de Banville), pour en compléter le cadre interprétatif, doublant les cadres indiciels ou iconiques et textuels déjà présents d'un troisième cadrage, à la fois narratif et virtuel. Aussi, afin de mieux comprendre les mécanismes de cadrage qui régissent ce qui s'avère parfois une superstructure interprétative (l'hypotypose dans *Rimbaud le fils*), croyons-nous essentiel de commencer cette rubrique sur le *cadrage* par la définition de cette figure.

Les études stylistiques ne s'intéressent habituellement à l'hypotypose que « par la bande ».

⁵⁴ Nous avons regroupé l'ensemble des images à voir en annexe et numéroté leur apparition pour faciliter le suivi des analyses (voir l'annexe II).

Elles la croisent en explorant les figures de pensée. Il n'existe, à notre connaissance, que quelques études plus fouillées sur la question, dont celle de Gilles Declercq sur Racine⁵⁵ et celle de Danielle Forget⁵⁶. Un bref résumé des principales caractéristiques de cette figure permettra de poser les bases de son repérage et d'ainsi faciliter l'approche de cette image à voir imaginaire.

La plupart des textes concernant l'hypotypose se contentent de répéter la définition de Quintilien : « Faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous »⁵⁷. Pierre Fontanier y ajoute la précision suivante : « [...] et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »⁵⁸. Ce dernier classe l'hypotypose parmi les « *figures de style* (choix et assortiment des mots toujours, mais pour l'expression d'une *pensée*, c'est-à-dire d'un jugement mettant en relation au moins deux "idées"), [...], par *imitation* (du signifié par le signifiant) »⁵⁹. Au fil du temps (et des rhétoriciens), l'hypotypose a conservé sa double nature de récit et de description imagée (de description d'image narrativisée) mais s'est vue reclassée au rang des figures de pensée, plus précisément au nombre des figures énonciatives⁶⁰ ou figures d'énonciation et de dialectique⁶¹ en regard du rôle crucial que joue la situation d'énonciation dans la construction de cette image.

⁵⁵ Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, Paris, Éditions Universitaires, 1995. Une particularité linguistique de l'hypotypose soulignée par Gilles Declercq, qui envisage surtout l'efficacité rhétorique de l'hypotypose dans un ensemble argumentatif, entre en contradiction avec ce que nous avons recueilli des ouvrages de Catherine Fromilhague et de Jean-Jacques Robrieux. Il s'agit de l'utilisation du futur à sens hypothétique dans l'hypotypose. Si l'emploi du conditionnel présent peut effectivement rendre le procès actuel, il n'en va pas de même, selon nous, avec le conditionnel passé, qui sert plutôt à construire un monde imaginaire hypothétique, qui ne peut être intégré au présent de l'émetteur ou présenter comme une vérité objective (les seconds critères de Catherine Fromilhague, voir ci-dessous, p. 85).

⁵⁶ Danielle Forget, *Figure de pensée, figures du discours*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.

⁵⁷ Quintilien, *L'Institution oratoire*, livre VI, 2, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Budé », tome IV, p. 31, cité par Karl Cogard, *Introduction à la stylistique*, op. cit., p. 98.

⁵⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, p. 390.

⁵⁹ Gérard Genette, « Introduction » dans Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, op. cit., p. 15-16.

⁶⁰ Karl Cogard, *Introduction à la stylistique*, op. cit., p. 270.

⁶¹ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup », 2000, p. 99.

Catherine Fromilhague, sensible à l'aspect pragmatique de l'hypotypose, lui fait rejoindre le groupe des figures de pensée illustrant un double langage⁶² : « [Ces] figures forment le centre d'un énoncé qui a un sens acceptable, mais dont la valeur de vérité, la véritable signification, ne peut être trouvée qu'après réinterprétation⁶³ ». Elles proposent d'étayer les critères de distinction de l'hypotypose dans le but de rendre son repérage moins « flou » :

- que la réalité représentée appartienne à un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur : évocation du passé, d'un rêve, d'un fantasme, ou de toute réalité imaginaire;
- que l'émetteur actualise fictivement (en les intégrant à son propre présent / en les présentant comme une vérité objective) les faits énoncés;
- nous ajouterons que des marques, souvent énonciatives, donnent à comprendre que le tableau est une (re)création subjective : informations parcellaires, et faussement actualisées. C'est là toute l'ambivalence de l'hypotypose : on abolit la dimension figurative de l'énoncé tout en montrant qu'elle existe⁶⁴.

Jean-Jacques Robrieux ajoute au second critère de Catherine Fromilhague des précisions sur l'actualisation du récit et insiste sur l'aspect non intellectualisé de la narration :

Il faut enfin que l'actualisation soit aussi celle du récepteur, autrement dit qu'il soit conduit à entrer naturellement dans l'univers décrit ou narré. L'actualisation suppose souvent le présent de narration (énallage du temps), qui permet de superposer l'actualité de la description / narration à celle de sa lecture et susciter l'implication directe du récepteur⁶⁵.

[...]

Il n'y a pas d'analyse dans ce récit, pas plus que de jugements. L'impression est celle d'une vision brute, fragmentaire et non intellectualisée, plaçant au premier plan l'émotion et les sens⁶⁶.

Danielle Forget, à l'instar de Gilles Declercq, convient de reconnaître en l'hypotypose « le procédé même de la figure (qui donne à voir et à "vivre") »⁶⁷. Gilles Declercq précise qu'il s'agit d'« une réalité retransmise par la vision qui devient expérience »⁶⁸. On retiendra de ces définitions que l'hypotypose est une description narrativisée toujours annoncée par des indices visuels qui, parce qu'elle présente un événement *en direct*, sans analyse, suscite l'émoi d'un récepteur captivé et

⁶² Ce groupe se compose de l'assertion déguisée, la prétérition, l'interrogation rhétorique, l'apostrophe, la prosopopée, l'ironie, la litote, l'euphémisme, l'hyperbole, l'allusion, la métalepse, l'exemple et l'allégorie, Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., 1995, p. 7.

⁶³ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 104.

⁶⁴ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 107.

⁶⁵ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 105.

⁶⁶ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 106.

⁶⁷ Danielle Forget, *Figures de pensée, figures du discours*, op. cit., p. 164.

⁶⁸ Gilles Declercq cité par Danielle Forget, *Figures de pensée, figures du discours*, op. cit., p. 164.

l'invite à vivre une expérience particulière, tout en abolissant le temps et l'espace dans un présent intemporel. Par conséquent, le cadrage qui permet de distinguer l'hypotypose n'est pas moins un élément de cette dernière, une sorte de « pont », de passerelle entre la narration et l'image, qui lui est intrinsèque.

De plus, l'hypotypose ne livrant « sa véritable signification » qu'après une réinterprétation en contexte, il nous faudra repérer où le regard du lecteur fait retour sur lui-même, se regarde regardant, dépassant son propre cadrage vers un symbolisme à reconstruire. Cette mise au point théorique sur l'hypotypose et son découpage étant faite, nous pouvons maintenant aborder l'étude du cadrage des images photographiques et picturales.

Rimbaud le fils donne sept images à voir d'origine iconique ou indicielle à son lecteur : cinq images photographiques (Rimbaud enfant, Izambard, Banville, Demeny, le « portrait ovale » de Rimbaud par Carjat) et deux tableaux (le *Pierrot* de Watteau et le *Coin de table* de Fantin-Latour)⁶⁹. Chacune de ces images semble « témoigner » de la vie de Rimbaud, isoler et faire preuve d'un instant de sa vie⁷⁰. L'extrait ci-dessous nous permettra de poser quelques caractéristiques de leur cadrage :

Et dans l'époque qu'il couvrait de ces gammes des pages quadrillées, on est sûr que la risette n'était pas son fort et qu'il boudait, ainsi qu'en témoignent les photos que des mains dévotes ici et là ont rassemblées, multipliées comme des petits pains, et qui sans s'altérer sont passées par toutes les mains dévotes du monde : avec sur ses genoux le petit képi d'artilleur de l'institution Rossat à Charleville, avec à son bras l'inénarrable lambeau de lingerie cléricale dont les mères jadis pour la communion affublaient les fils, et ici ses petits doigts glissés dans la tranche d'un missel qu'on veut croire vert chou, là bien cachés dans la calotte secrète du képi, mais toujours le regard méchant et droit, au-devant de lui porté comme un poing, comme tenant en grande détestation ou désir le photographe qui dans ces époques se mettait sous une cagoule noire pour bricoler de l'avenir avec du passé, trafiquer du temps, l'enfant sans désespérer faisait la gueule⁷¹.

⁶⁹ Voir notre annexe II pour les emplacements précis.

⁷⁰ Rappelons que nos analyses ont démontré que ce rôle de témoin pouvait être aussi bien tenu par une archive d'origine iconique ou indicielle que narrative. Voir notre première partie, p. 46.

⁷¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 14-15.

Comme le laisse voir le segment « ainsi qu'en témoignent les photos ... », la mise en texte de ces images explicite leur origine et leur fonction de témoin. Il est ainsi toujours facile de repérer les photographies dans le texte car elles sont toujours identifiées par leur nature ou leur mode de production : « se mettait sous une cagoule noire pour bricoler de l'avenir avec du passé » (ci-dessus), « derrière les sels d'argent dont la grande magie l'a arrêté à vingt-deux ans »⁷², « [...] que les nitrates d'argent ont fixé lui aussi une bonne fois [...] »⁷³. Ainsi, le cadrage de la photographie s'effectue en soulignant l'aspect mécanique de la prise d'empreinte de l'archive : le témoignage de la photographie est une trace d'origine indicielle, une véritable empreinte du corps laissée par la lumière sur les sels d'argent.

Paradoxalement, la valeur d'attestation de la photographie, soulignée par la narration, en modifie du même geste le poids référentiel. La médiation de l'écriture s'interpose entre la mémoire vécue du lecteur, qui connaît la plupart de ces photographies, et la réception de leur témoignage. La narrativisation des photographies les éloigne ainsi d'une interprétation « privée » pour les tirer du côté de l'histoire et de la collectivité en orientant leur lecture par le filtre de l'écriture. De plus, l'examen de l'extrait montre bien comment l'autorité de l'archive photographique n'est convoquée qu'à titre de garant de l'interprétation, de *valideur*, et non comme source de cette dernière : l'écriture traduit effectivement une lecture plutôt qu'une description de la photographie. L'interprétation de cette archive par une lecture lui donne une dimension intime *et* publique à la fois. Elle permet l'heureux mélange de la légende, de l'histoire et de la poésie qui permettent à l'émoi de côtoyer la réflexion critique, à l'intime de rejoindre le collectif, et rapproche la photographie du

⁷² *Ibid.*, p. 27.

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

véritable témoignage en lui ajoutant une « structure d'échange entre celui qui le donne et celui qui le reçoit »⁷⁴.

À l'instar de l'hypotypose, les images photographiques narrativisées dans *Rimbaud le fils* ne deviennent, par leur immersion dans la narration, qu'interprétables en contexte. La lecture des images oriente l'interprétation du lecteur vers une certaine « vision » du témoin présenté par la photographie, un peu à la façon dont un peintre re-présente une scène célèbre ou un paysage. Aussi, le jeu de regards qui s'établit entre le lecteur virtuel, le témoin regardé (sur l'image) et le témoin médiateur (l'énonciateur) sera de la plus grande importance pour l'appréhension des images à voir photographiques. Dans l'extrait ci-dessus, « le regard méchant et droit, au-devant de lui porté comme un poing » traverse la lecture de la photographie et transporte le lecteur par la force de l'imaginaire dans le passé, face à cette « cagoule noire » qui « bricole[r] de l'avenir [...] ». La traduction en récit de l'image, parce qu'elle en réduit le poids existentiel, lui permet de franchir le cadre physique de la photographie avec plus de facilité. Il permet au regard du lecteur de voyager entre présent et passé, de revivre par l'imaginaire un instant du passé, et ainsi de devenir témoin à son tour.

La narration des tableaux, images façonnées par un imaginaire, présente la même référence au mode de fabrication que pour l'image à voir photographique : l'origine de l'image y est toujours explicitée (les tableaux « sortent des mains »). Comme la photographie, le tableau est aussi entièrement parcouru de regards : son sens déborde en deçà et au-delà du récit comme le montre l'extrait suivant portant sur le tableau de Fantin-Latour :

⁷⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 210. Il s'agit ici de la même structure d'échange dont nous avons déjà plusieurs fois repéré le fonctionnement au niveau méta-énonciatif. Voir plus spécifiquement notre rubrique « La voix narrative de la "chambre d'écho" » de la première partie, p. 31 et suivantes.

S'ils furent peintres. (1)vous avez vu sortir de leurs mains ce tableau qu'on appelle *Le Coin de table*; vous les avez vus enlever ce fabuleux portrait de groupe où tous, les six poètes qui sont tombés dans le gouffre, [...], les deux poètes qui brillent dans les étoiles, Verlaine, Rimbaud, sont assis sur les mêmes chaises, respirent le même air, ont bu le même vin, (2)ont le même regard diversement porté là-bas sur la ligne bleue des gloires posthumes; [...]; (3)et cette Cène énigmatique où, contrairement aux usages de la peinture, le Fils parmi les fils n'est pas au milieu des fils, ouvrant ses mains vers les fils, mais décalé et même tournant un peu le dos aux autres, cette Cène des temps modernes vous a comblé d'émerveillement et d'un peu d'inquiétude⁷⁵.

La voix narrative de la « boîte à images », par cette mise en abyme d'un narrataire faisant le premier geste d'ouvrir l'Album de la Pléiade et d'y jeter un regard interrogatif⁷⁶, comme ont dû le faire l'énonciateur (et la plupart des lecteurs visés par *Rimbaud le fils*), opère de ce fait un bouclage réflexif sur l'archive iconique, au même titre que l'écho sur la « Vulgate ». Elle produit ainsi une nouvelle archive qui se tresse à l'ancienne sous nos yeux, jouant de ce fait le processus qui dut lancer la toute première entreprise biographique.

L'importance accordée par la narration aux regards de Verlaine et Rimbaud (segment 2), qui s'échappent vers un au-delà du tableau, nous semble reproduire un instant *atemporel* : l'avenir pour eux, le passé pour nous. Le tableau, en tant qu'archive historique, semble agir, à l'instar des images photographiques, comme un vecteur à partir duquel on peut déplier le temps. Mais cette explication demeure un récit, une lecture, étroitement nouée au texte, même si elle est exploitée comme preuve documentaire. La nature symbolique et la structure analogique du tableau font ainsi que son intégration à la narration ressemble beaucoup à celle des images littéraires de notre rubrique précédente.

Nous ferons remarquer, de plus, que la médiation des images s'appuie autant sur la narration que sur la matière proprement documentaire de l'image : le « vert chou » (que l'on peut rapprocher

⁷⁵ Pierre Michon. *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 100. (Nous soulignons).

⁷⁶ « Vous, jeune homme de Douai ou de Confolens, vous avez vu ces hommes: vous les connaissez mieux que moi: devant la bibliothèque descendant de moto, ôtant votre walkman, pénétrant sous les voûtes fraîches et fièrement vous campant dans la salle aride où les référents dorment, vous avez demandé au planton de service en blouse grise, l'assis, la petite iconographie canonique; toisant de haut l'assis, remettant en place votre petite mèche sur le front, et peut-être alors sentant à vos épaules le blouson de motard craquer sous la poussée des ailes, vous avez demandé non pas les œuvres de Banville, de Nouveau, de Verlaine, mais: l'album Rimbaud *en Pléiade* ». *ibid.*, p. 98.

des cieux des *Petites amoureuses*) ou les mains dévotes, et autres mentions évoquant la religion, ne peuvent naître que d'un savoir narratif préalable à la photographie, une mémoire collective et interdiscursive réactualisée par le lecteur. En rapprochant la « Dernière Cène » du Christ du *Coin de table*, la voix narrative insuffle aussi un symbolisme au tableau qui le relie à tout un champ interdiscursif du sacré. Nous retrouvons encore ici le désir de susciter un espace d'échange entre celui qui témoigne (l'énonciateur) et celui qui reçoit le témoignage (le lecteur virtuel), hors du niveau narratif, mais en lui conservant son ancrage textuel.

Il existe une dernière forme de cadrage commune à toutes les images à voir : le découpage par la ponctuation. Notre étude de la « chambre d'écho » a déjà souligné le rôle du signe de ponctuation comme embrayeur de bouclage textuel entre l'énonciateur et le lecteur virtuel⁷⁷. Ici encore, la ponctuation délimite les seuils entre narration, image et lecteur en permettant l'émergence d'un « pouvoir d'écart », d'un espace d'échange.

Les modalités d'insertion de l'image par la ponctuation varient peu. Le plus souvent, une ponctuation forte suit l'annonce explicite de l'image à voir : soit les deux-points (« ainsi qu'en témoignent les photos que des mains dévotes ici et là ont rassemblées, [...], et qui sans s'altérer sont passées par toutes les mains dévotes du monde : avec sur ses genoux le petit képi [...] »⁷⁸ ou le point-virgule (« [...], mais pas Izambard qui aurait pu le dire; pas Izambard frais émoulu de Normale avec son air doux et ses façons fiérottes, [...], sur quoi il reste, derrière les sels d'argent dont la grande magie l'a arrêté à vingt-deux ans »⁷⁹). Mais il arrive également que l'image ne soit pas encadrée par

⁷⁷ Voir notre première partie, rubrique « Découpage », p. 28.

⁷⁸ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

la ponctuation traditionnelle : soit elle débute par un blanc (le « portrait ovale ») soulignant ainsi l'importance maximale que la narration lui accorde, soit elle n'est pas du tout cadrée.

Cette faculté de cadrage que possède la ponctuation a d'ailleurs été soulignée par Liana Pop qui affirme qu'elle sert d'indice aux lecteurs pour le repérage des différents espaces discursifs construits par le discours et qu'elle signale « qu'ils se trouvent en face de phénomènes distincts, pour lesquels une « lecture » différente est requise d'avec la lecture « par défaut » :

À la suite de nos constats sur les « inanalysables » des grammaires, nous soutenons ici l'opinion selon laquelle les signes de ponctuation, tout en assurant une *continuité grammaticale* (fonctions phrastiques et transphrastiques homogènes), font en égale mesure un travail inverse, celui de marquer les *ruptures grammaticales* ou les *hétérogénéités discursives*⁸⁰.

Ainsi, une ponctuation « forte » pourra être considérée comme l'indication que la narration veut accorder à l'image à voir ainsi cadrée une plus forte hétérogénéité discursive qu'une autre non soulignée (ou moins cadrée) par la ponctuation. Par conséquent, les images à voir ne développeront pas toutes la même puissance de regard du fait que le « pouvoir d'écart » créé par la narration entre l'image et le lecteur variera selon la distance (l'hétérogénéité discursive) que cette dernière instaurera entre l'archive et elle-même.

L'absence de cadrage par la ponctuation, comme dans le cas de la photographie de Demeny dans l'exemple suivant, en fait une image à voir entièrement narrativisée par l'ethos de la rumeur. Elle serait littéralement *invisible* sans la double mention de son mode de production et de son emplacement dans l'Album de la Pléiade :

On dit que de Charleville en mai, le 15 mai, il écrivit à Paul Demeny, poète de Douai, auteur des *Glaneuses*, que les nitrates d'argent ont fixé lui aussi une bonne fois et nous transmettent pour des raisons qui ne doivent rien au recueil des *Glaneuses*, et sur sa photo à la page cinquante-quatre, au-delà d'Izambard, au-delà de Banville, on voit la barbiche de poète, le petit binocle, le cheveu en coup de vent, le fier profil, le regard carrément porté là-bas sur

⁸⁰ Liana Pop, *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2000, p. 69. (L'auteur souligne).

la ligne bleue des gloires posthumes: on sait qu'il envoya à ce destinataire célèbre, à peu de frais célèbre, célèbre pour avoir une fois reçu ces dix ou vingt feuillets, la lettre dite du Voyant: [...] ⁸¹.

C'est d'ailleurs ce même « on » multiple et diffracté, anonyme, qui « voit la barbiche de poète, ... ». Sans trop vouloir anticiper sur notre prochaine rubrique, on fera remarquer qu'il est significatif que le regard de Demeny « porté là-bas sur la ligne bleue des gloires posthumes » ne croise ni le regard de la rumeur ni le regard du narrataire. Ce regard n'est ni réactualisé ni convoqué d'aucune façon. Dans ce parcours des témoins, il n'est qu'un élément de la rumeur, de la « Vulgate » Rimbaud. Dans l'absence d'écart suffisant (par la ponctuation, ici), la vision ne se « retourne pas sur tout le visible, tout le tangible » ⁸², elle n'amène pas le lecteur à *expérimenter* sa perception, à visiter ce « tremblé de l'archive », à acquérir un savoir.

Nous avons souligné comment le cadrage *montre* cet écart du témoignage, construit cet espace de l'échange par la mise à distance qu'il opère entre l'image à voir et la narration. En effet, le cadrage de l'image à voir déplace l'interprétation du niveau narratif au niveau méta-énonciatif, ce carrefour où l'archive, le lecteur et la narration se rejoignent. Mais, comme nous l'avons constaté depuis le début de cette étude, puisque le niveau méta-énonciatif implique toujours un retour réflexif sur ce qui est re-présenté, il nous faut maintenant préciser ce qui est donné à voir de l'image dans *Rimbaud le fils*.

Danièle Méaux souligne qu'« invoquer les photographies des témoins de la vie de Rimbaud, c'est un peu cerner son corps physique par approches successives. Se référer aux portraits d'Izambart (sic), Demény (sic), Banville relève d'une démarche doublement métonymique » ⁸³.

⁸¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 61.

⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 180-181.

⁸³ Danièle Méaux, « Une légende inscrite sur sels d'argent » dans Agnès Castaglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op. cit., 2002, p. 83-84.

L'allusion au contexte de leur visualisation par le narrateur semble également faire appel à ce rapport de contiguïté entre la vie et ce qui lui sert de médiation, ici entre le regard du narrateur et la photographie regardée dans l'album de la Pléiade :

[...]: et les sels d'argent, bien docilement reproduits comme ils ont coutume de se reproduire, photo après photo impeccablement pareils à eux-mêmes à la façon des amibes, pour moi précisément reproduits à la page trente-neuf de l'iconographie rimbaldienne qui est ouverte sous mes yeux, les sels d'argent sont bien d'accord avec Verlaine sur ce point⁸⁴.

Mais il n'y a pas ici que la mise en scène d'un regard qui chercherait par l'intermédiaire d'un « témoin » à rejoindre un passé inatteignable. À l'instar de la « chambre d'écho », qui démultiplie les niveaux discursifs et diffracte le sujet, la voix narrative de la « boîte à images » enchâsse le regard du lecteur dans la vision d'un narrateur regardant un témoin, qui observe à son tour. Ce bouclage autonymique du niveau méta-énonciatif, déjà souligné à plusieurs reprises depuis le début de notre étude, permet de présenter la représentation, la montrer du doigt, et cela devient aussi important que l'objectivité de preuve que pourrait posséder l'image photographique.

En effet, il est très fréquent que l'image à voir serve plus à confirmer une impression qu'à décrire ou prouver la réalité d'une situation. Les hésitations des dernières phrases de la description photographique de Rimbaud enfant (« Et la suite de sa vie, ou notre dévotion, nous enseigne que sous cette apparence l'étendue vraie de sa colère était considérable »⁸⁵) et de Banville (Banville avait le nez enrhumé du Gilles et sa stupeur d'enfant qui va pleurer, peut-être son âme très vieille; et les sels d'argent, [...], les sels d'argent sont bien d'accord avec Verlaine sur ce point »)⁸⁶ ne sont interprétables qu'en subtilisant à la valeur d'objectivité de la photographie celle de sa puissance d'émoi et de vérité.

⁸⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 27.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

C'est en effet par ces jeux de regard que se laisse le plus facilement appréhender le statut pragmatique des images à voir. La réflexivité du regard passe entre le narrateur et son narrataire, entre le narrateur et ses lecteurs, et même entre les personnages et le narrataire. Souvent, cette annonce est simple et fait directement allusion au regard, à la visibilité : « des enfants vous regardent : »⁸⁷, « Vous hésitez; vous regardez en l'air, »⁸⁸, « Gilles regarde passer dans le vide l'œuvre et la vie d'un autre. »⁸⁹, « Ils regardent la comète; »⁹⁰, « — j'imagine que ce garçon très las est devant nous, »⁹¹, « et s'ils furent ébouriffés étant jeunes, sur leurs vieux jours les voilà dans le Luxembourg ... »⁹². Mais il arrive que le rapport à l'image soit complexe ou trouble. La connaissance, le savoir porté par la vision sera alors présenté comme tel :

[...] le Capitaine, dont pour l'instant on n'a pas davantage de photo, et pourtant parfois à n'en pas douter il posa en Purgatoire devant un objectif, [...] — et peut-être à l'instant précis où il se rappelait le petit Arthur. Il se rappelle Arthur dans un grenier des Ardennes, sur une sépia jaunie: il y a cent ans que nul ne l'a vu; un clairon sonne derrière son dos, on ne l'entend pas.⁹³

Ici, sans photographie pour asseoir la lecture, la vision est minimale. Sans aller jusqu'à servir de preuve, le document, l'image à voir, même narrativisée, sert tout de même de lien entre l'intime, la mémoire individuelle du témoin médiateur, et la mémoire du lecteur virtuel (le collectif). Mais il devient impossible de faire se joindre les imaginaires, de transformer le lecteur en témoin d'une expérience qu'on ignore si elle peut être partagée, puisqu'elle est totalement dépourvue d'assise référentielle (il n'existe pas de photographie du Capitaine) ou textuelle (l'énonciateur évite toute description de la personne du Capitaine). D'ailleurs, au fil de la narration, les hypotyposes rencontreront des problèmes de vision jusqu'à transformer le pouvoir de visibilité et le statut

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁹² *Ibid.*, p. 52.

⁹³ *Ibid.*, p. 19.

pragmatique de l'image à voir⁹⁴. À l'instar de l'image littéraire, l'image à voir vise l'expérimentation du « tremblé de l'archive » et, pour ce faire, doit le re-présenter au niveau méta-énonciatif pour qu'il devienne perceptible, pour que cette forme particulière de l'émoi se transforme en savoir réflexif, en *recueillement*, et transforme par cette expérience le lecteur en témoin de l'archive.

Savoir

Il existe ainsi une sorte de voyance, entre voyeurisme et hallucination, médiée par le schème de la « boîte à images » qui fait accéder le regard du lecteur (narrataire ou non) au niveau « méta », dans une sorte de bouclage du texte sur lui-même, à l'instar des miroirs de Maurice Merleau-Ponty. Quoique présente dans toute image à voir, c'est surtout avec l'hypotypose que se développe la réflexivité de l'image à voir pour le lecteur de *Rimbaud le fils*. L'analyse des enjeux des regards enchâssés et démultipliés permettra de faire émerger un savoir, une expérience particulière, transmise par l'image à l'intérieur de cet écart imaginaire créé par le cadrage. Les enjeux dessinés par le dispositif de vision de l'image seront examinés, mais en tenant compte du contexte interprétatif dans lequel la voix narrative les insère. Comme nous avons déjà pu le constater, l'image à voir n'est pas seulement une vision cadrée, elle est une visibilité prise dans l'ensemble de l'entreprise biographique de *Rimbaud le fils*, où différentes scénographies interagissent pour inscrire l'archive dans un univers de parole complexe.

⁹⁴ Dans ce cas-ci, il est intéressant de noter que la narration invoque la mémoire auditive là où la mémoire interdiscursive semble faire défaut : face à l'impossibilité de susciter la voyance, la narration se tourne vers l'écho. Sur la mémoire auditive, voir aussi notre analyse de la dernière « mise en scène » du récit ci-dessous, page 110.

À cet égard, la scénographie du Gilles est exemplaire de cet enchâssement d'images et de discours que développe la voix narrative. Elle débute avec le chapitre trois par l'affirmation abrupte d'un énonciateur abstrait, la rumeur :

Ça n'était pas non plus du ressort de Banville.

Il apparaît dans cette histoire lui aussi, pas loin d'Izambard, car on sait que l'adolescent lui envoya, aux bons soins de l'éditeur Lemerre, des vers dans lesquels il avait mis tout son cœur : et les premiers sans doute qu'il jugeât montrables à un poète d'école⁹⁵.

Une rumeur bien informée, autorisée, une rumeur qui « sait », fait *apparaître* Banville sous les yeux du lecteur pour l'abandonner aussitôt au profit de considérations sur le *génie*, où l'aplomb de la rumeur vacille, « ne sait jamais s'ils [les petits morceaux de langue codée qui permettent de vérifier le génie] sont parfaits »⁹⁶. Trois pages plus loin, la rumeur reprend l'histoire de Banville là où elle l'avait laissée : « On ne dit plus rien de Banville, lui aussi pissa dans un violon; et il n'a pas même joui des bénéfices conjugués du mystère et de l'échec, de la privation d'être, dont l'ombre d'Izambard jouit »⁹⁷. On reconnaît ici un procédé qui a été identifié sous le nom de schématisation⁹⁸ lors de notre étude de la « chambre d'écho ». Rappelons qu'elle est un commentaire d'un autre texte, considéré comme le « vrai » texte, et qu'elle « tend à dissoudre, torturer ou remplacer l'œuvre afin de lui ôter sa résistance d'objet parfait, achevé, et de libérer l'imaginaire en vue d'un pluralité de lectures »⁹⁹. Bernard Dupriez mentionne aussi, et cela concerne directement notre propos sur l'image, que la schématisation est « le contraire de l'hypotypose »¹⁰⁰. Paradoxalement, elle ne brise pas l'écart du témoignage de l'image car la réflexion et l'émoi y conservent toutes leurs forces tensionnelles. La schématisation tend plutôt à recentrer le témoignage face à l'indicible de la rumeur, à en montrer l'impossibilité. Nous sommes dans l'expérience langagière de l'absolu.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁸ Voir notre première partie, p. 36.

⁹⁹ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, op. cit., p.408-409.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 240.

Mais la voix narrative pousse cet absolu jusqu'au merveilleux, rapprochant ainsi la schématisation du conte :

On ne l'a pas lu. Mais on sait, parce qu'on en a lu d'autres, que lui aussi fut d'une prodigieuse précocité. reçut à son berceau les dents longues et le pur amour, les bottes de sept lieues, vint de Moulins comme d'Ajaccio Bonaparte et de Charleville Rimbaud avec la volonté forte d'en finir avec la vieillerie poétique. et lança fièrement dans Paris ces *Cariatides* dont nul, dit Baudelaire, ne voulait croire qu'elles fussent écrites par un jeunot de dix-huit ans. Oui, on sait que Baudelaire l'estima fort et en fut l'ami, qu'au même titre que Chateaubriand et Flaubert il le mettait à part, au-dessus, de la racaille moderne, comme il disait, ce qui vaut peut-être lettre de noblesse, à moins que ce ne fût politesse d'augure; on sait qu'il coucha durablement avec la grosse Marie Daubrun, que Baudelaire convoitait tant; que là-dessus ils se fâchèrent et que bien plus tard Banville, bon prince, homme de bien, envoya au ministre une supplique pour que la pauvre épave de Bruxelles touchât une pension. eût son habit décentement brodé, sa nourriture de vieux porté à sa bouche imbécile par une main presque amie, vît peut-être une jupe, psalmodiât son *crénom* sans souci du lendemain. Et cela vaut lettre de noblesse¹⁰¹.

Cet évident plaisir que prend la voix narrative à conter (« On ne l'a pas lu. Mais on sait, parce qu'on en a lu d'autres ») tend à captiver son lecteur par le brio de son style. L'effet biographique se module encore ici sous l'aspect d'une expérience langagière à partager avec le lecteur. Cette tirade, si l'on peut dire, finit d'ailleurs par susciter une courte apparition, une image (« flash ») venue du passé, à peine un fantôme : « — et on imagine bien tout cela ensemble, la voix flûtante, l'affirmation benoîte, mi-gâteuse mi-candide, avec là-dessous un peu de férocité flouée, la déambulation louis-philipparde au Luxembourg et l'œil tiré vers la coupole »¹⁰² à laquelle s'enchaîne l'analogie posée entre Banville, le Gilles de Watteau, et l'ethos de la rumeur en voie de devenir critique à son tour.

L'élaboration de l'archétype du critique, inspirée de Verlaine (le grand absent de l'album de la Pléiade revisité par Pierre Michon), débouche sur sa confirmation par la photographie de Banville. Simple fait confirmant l'intuition, la photographie de Banville n'est que mentionnée (« et les sels d'argent, bien docilement reproduits comme ils ont coutume de se reproduire, photo après photo impeccablement pareils à eux-mêmes à la façon des amibes »¹⁰³), montrant l'insuffisance de l'image indicielle à faire sens sans l'appui de la mémoire et du langage.

¹⁰¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 39.

¹⁰² *Ibid.*, p. 40.

¹⁰³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 41.

La juxtaposition de toutes ces unités discursives et visuelles (les séquences de conte — la schématisation, le « flash », le tableau de Watteau, la photographie de Banville) mène à une longue hypotypose qui littéralement suspend le temps et emprisonne son lecteur, la vision le transformant en narrataire :

Le Gilles de Watteau écrivait des calembredaines néoclassiques: c'est du moins ce qu'on dit aujourd'hui. Mais si dans ces époques vous aviez été poète, jeune poète, certes pas tout à fait Rimbaud mais presque, las vous aussi de la vieillerie poétique, vous eussiez tourné le cœur battant le coin du boulevard Saint-Germain et pris la rue de Buci, où Banville demeurait; avec dans votre poche sa lettre d'encouragement reçue à Douai ou Confolens, amène comme de la confiture. Vous auriez vu trembler votre main poussant le portillon de la porte cochère du 10, rue de Buci : et dans la cour intérieure sombre, fraîche, profonde, tout envahie par les bruits de la ville mais comme lointains, comme fantômes, vous auriez longuement hésité. **Vous hésitez; vous regardez en l'air, les fenêtres muettes d'un grand poète, et plus haut que les fenêtres le mois de juin : car c'est juin, les quatre pieds de ce trône bleu appuyé sur les toits**¹⁰⁴.

Comme le montre l'extrait ci-dessus, l'hypotypose (en caractères gras), entièrement au présent de l'indicatif, est amenée par une brève schématisation suivie d'une hypothèse. Cette séquence hypothétique, associée explicitement à la vue (« vous auriez vu trembler votre main »), pourrait presque être considérée comme une hypotypose si ce n'était de l'utilisation des modes du subjonctif et du conditionnel qui détachent l'énoncé de sa situation d'énonciation¹⁰⁵. Ces temps désuets mettent par contre bien en évidence la coupure dans le temps et l'espace qu'instaure l'hypotypose au présent. Le présent de l'indicatif ne peut, en effet, être confondu ici avec un présent aoristique (ou historique) qui renverrait le procès dans le passé de la narration.

Le présent aoristique impliquerait une situation d'énonciation qui comprendrait le narrateur et le narrataire, donc entièrement intratextuelle. Mais le double statut du narrataire (il est aussi le lecteur virtuel) crée un espace hors-texte qui se doit aussi d'inclure le lecteur virtuel. Comme nous

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 41-42. Nous soulignons le début de l'hypotypose.

¹⁰⁵ Nous ne considérons pas le conditionnel passé comme une actualisation de l'énoncé, malgré qu'il soit repéré par rapport au point d'énonciation, parce qu'il n'intègre pas ce dernier au présent de l'émetteur et qu'il ne présente pas non plus cet énoncé comme objectif (voir notre définition, p. 84 et la note n° 55). Le conditionnel passé, comme le montre notre extrait, sert à construire un monde imaginaire explicitement situé dans un passé hypothétique, hors du présent de la lecture.

l'avons déjà signalé, Antoine Culioli propose de considérer que le repère de ce présent historique « ne soit ni lié à la situation d'énonciation ni coupé de celle-ci, mais situé par rapport à un repère fictif construit à partir du moment d'énonciation : un repère qui serait à la fois coupé de ce moment d'énonciation et identifié à lui »¹⁰⁶. Ce présent bien particulier de l'hypotypose se trouve ainsi posséder la capacité de re-présenter le « tremblé de l'archive » à chaque lecture, mais sans en oblitérer la valeur de passé, qui se maintient dans l'écart imaginaire bien réel créé par l'image. Le lecteur est convoqué par l'image déployée sous ses yeux à participer à l'émoi de l'archive et cette participation fait plus que re-présenter l'archive, elle lui crée un *nouveau* présent, le fait renaître dans l'archive.

Avant de poursuivre plus avant notre réflexion sur l'hypotypose, il convient d'ouvrir une parenthèse afin de faire le point sur le terme d'émoi, plusieurs fois rencontré jusqu'ici, et que nous rapprochons de l'*affect* :

Toujours perçu en direct, répété ou actualisé plutôt que mémorisé et raconté, il ne relève pas de la représentation mais de l'indice. Dans les tempêtes affectives, colère, larmes ou joie extrême, le *je* s'absente à lui-même, il *agit* son trouble sans distance représentative (sans ironie, conscience réflexive, commentaire ni auto-observation)¹⁰⁷.

Jusqu'ici, l'émoi a surgi à l'issue de complexes enchâssements de discours et d'images où le niveau méta-énonciatif et le bouclage réflexif dessinaient un modèle extrêmement hétérogène de narration. Comment interpréter que le lecteur, après s'être fait montrer la re-présentation et l'excès de la *deixis*, soit en retour privé de « distance représentative » par l'émoi de l'archive? Refermons notre parenthèse pour retrouver celle de Pierre Michon, et, peut-être, y découvrir l'ébauche d'une réponse :

(Et bien sûr là je pourrais vous voir tous les deux, de part et d'autre du gros bouquet, pivoines ou hortensias, posé sur le bureau de poète : l'enfariné, qui est en même temps le son ineffable, et vous. [...]. De ces choses vous parlez, je vous entends; et la voix perchée de Banville se perche davantage à mesure qu'il vante la forme, la vérité

¹⁰⁶ Antoine Culioli cité par Dominique Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁷ Daniel Bougnoux. *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1998, p. 180.

qui se tient dans la syntaxe plus qu'en nos désirs, dans la rime plus qu'en nos cœurs, les mille billevesées de l'hédonisme de la lettre, la pose *Siècle des Lumières*, la pose de l'esprit — et vous, à demi caché derrière ce gros bouquet de pivoines je pourrais vous voir aussi rouge qu'elles et les dents serrées, gardant pour vous et remâchant la fable du Sens, du salut par la langue, de Dieu qui en elle veut apparaître et ne le peut à cause de Banville et de ses pareils, les mille billevesées de l'idéalisme de la lettre, la pose *gilet rouge*, la pose du cœur, ou au contraire pour faire plaisir à Banville. [...] Il vous dit que vous lui rappelez Boyer ou Baudelaire quand ils avaient vingt ans : et à ces mots vous savez que par-dessus le bouquet de pivoines il vient de vous tendre invisiblement la petite bouture, et sans même vous lever vous l'avez prise, elle est dans votre poche.

Quel calme en vous alors, quelle force, quel luxe d'avenir : c'est que vous n'êtes pas Arthur Rimbaud.)¹⁰⁸

Cette longue parenthèse, qui clôt le chapitre trois, doit être considérée comme un indicateur de rupture de niveau énonciatif. Ce changement d'espace et de temps discursif — doublement signalé par la modalisation hypothétique et la typographie — arrête l'hypotypose au moment où le narrataire allait croiser le regard de Banville (et de ce fait devenir personnage de fiction). Il semble repousser un certain type d'émoi qui conduirait le lecteur à confondre présentification et identification : « Quel calme en vous alors, quelle force, quel luxe d'avenir : c'est que vous n'êtes pas Arthur Rimbaud ». Quelques dizaines de pages plus loin, la voix narrative avertit encore du risque : « C'est notre poème, et les poèmes de Rimbaud restent cachés à l'intérieur du nôtre, bien au secret, réservés, comme postulés : notre poème a pris tant de place qu'il nous arrive, ouvrant le petit livre où reposent les écrits d'Arthur Rimbaud, de nous étonner qu'ils existent »¹⁰⁹.

Dès le premier *blanc* du récit, l'ethos du Gilles manifeste une résistance à l'identification : il est atteint de problèmes de vision. La narration se laisse envahir par le merveilleux du conte et sa parole ludique¹¹⁰ :

Planté au bord de ce jardin, où il a dans son dos sous des statues de reines des rires et des jeux qu'il n'entend pas, un bel après-midi où il n'est pas, des pins d'Italie, des filles, Gilles regarde passer dans le vide l'œuvre et la vie d'un autre. Il appelle cela Arthur Rimbaud. Il l'invente : c'est la féerie que lui-même n'est pas. Il regarde étinceler cette féerie; il y voit des signes; il y voit la promesse de la Résurrection des corps ou de l'or du Temps, c'est selon; il regarde la comète; il regarde le néant et le salut, la révolte et l'amour, le corps vil et la lettre, qui s'empoignent, s'enlacent, dansent, se défont, se reprennent, passent et s'effondrent considérablement. Dans sa

¹⁰⁸ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 43-44.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁰ « "Jeu de la parole", à la condition d'entendre l'expression dans sa polysémie : non seulement le plaisir de conter, mais surtout la mise en valeur, la suggestion par la parole conteuse du "jeu" dans la parole, des façons dont on peut être "joué" par elle ». Patrice Soler, « Conte » dans *Genres, formes, tons*, op. cit., p. 74.

chambre noire en plein midi il fait tourner inlassablement cette bobine: cette danse: cette chute: et il en reste baba comme au premier jour. lui qui est cloué là avec ses mains pendantes. ses pieds de Caliban. Riez si vous voulez : mais bien audacieux. le plus stupide des Gilles peut-être. celui qui osera lui jeter la première pierre¹¹¹.

Bien que le Gilles « regarde » et « voi[e] » beaucoup, il est ébloui (par la féerie, la comète) et incapable de cerner *cela* : Arthur Rimbaud. Le Gilles accumule les analogies et les descriptions sans arriver à arrêter le « tourniquet de l'interprétation », « cette bobine » (il se fait son cinéma) tourne à vide dans le noir. L'antinomie obscurité / lumière (« chambre noire en plein midi »), déjà soulignée lors de l'analyse des images du puits et des doigts, sert à régler la force de la vision. Tant que l'antinomie obscurité / lumière sera forte, la vision sera possible. Coincée entre deux schématisations, deux séquences de conte, cette hypotypose témoigne : elle montre « l'impossibilité de faire se rejoindre le vivant et le langage »¹¹². Mais l'image ainsi cadrée parvient à montrer ce rituel du critique sans sarcasme ni ironie. Ce « tour épigrammatique », à la manière des contes philosophiques, « laisse à penser »¹¹³, sans plus de contrainte.

Il n'y a pas que l'antinomie obscurité / lumière qui affecte la vision. Les sons, dans toute leur variété, envahissent l'image : « si un rire monte plus aigu dans leur dos, si de la soie murmure sous les pins d'Italie, si une voix de femme comme de très loin les appelle dans le grand silence, ils lèvent la tête de dessus leur calepin et se demandent si la comète est bien passée »¹¹⁴. Le son dérange la rêverie tranquille, interrompt l'« envol de l'imaginaire » en ramenant le Gilles à la réalité dans cette seconde hypotypose de la série. Mais s'agit-il seulement du Gilles? L'utilisation du pronom anaphorique de troisième personne pour désigner le Gilles en lieu de la première personne du pluriel

¹¹¹ Pierre Michon. *Rimbaud le fils. op. cit.*, p. 54.

¹¹² Voir la note n° 119 ci-dessous.

¹¹³ Patrice Soler. « Conte » dans *Genres, formes, tons. op. cit.*, p. 77.

¹¹⁴ Pierre Michon. *Rimbaud le fils. op. cit.*, p. 55.

(qui inclurait le lecteur virtuel) et l'absence d'embrayage le laissent supposer. Si le tour épigrammatique, les nombreux phénomènes échoïques, et l'allusion finale au Nouveau Testament¹¹⁵ (« Riez si vous voulez : mais bien audacieux, le plus stupide des Gilles peut-être, celui qui osera lui jeter la première pierre ») relèvent bien du niveau méta-énonciatif, le Gilles des deux dernières hypotyposes analysées nous semble plutôt faire figure d'exemple analogique : il est détachable (isolé dans l'image et par la troisième personne), interchangeable (« il » ou « ils ») et interprétable en contexte seulement. Ainsi, comme la connotation autonymique qui montre le dire *disant*, ces hypotyposes nous montrent un (ou des) Gilles *critiquant*. Spectacle offert au regard du lecteur seulement, une « bobine » bien à nous à « fai[re] tourner inlassablement ».

Le savoir découvert par les images change après la dernière hypotypose de cette série. La monstration de la représentation semble de plus en plus nous confronter à l'impossibilité même du voir, donc de *savoir*. Les passages en caractère gras permettent de suivre le jeu des regards où, pour la première fois, le regard d'un « personnage » croise celui d'un interlocuteur¹¹⁶:

[...] j'imagine que **ce garçon très las** est devant nous, planté sur ses grandes godasses **nous regarde** et laisse pendre ses grosses mains. Il est devant nous, de même taille ou peu s'en faut, sur deux pieds; il vient de loin: là-bas il ne sait plus qu'il a fait ce que nous appelons une œuvre: il n'a plus de colère: avec beaucoup d'étonnement il **regarde dans notre main** qui pend l'innombrable, la futile glose rimbaldienne. Mille fois il lit son nom, puis le mot *génie*, puis le vieux mot *archange*, puis les mots: *absolument moderne*, puis d'illisible chiffres, et puis encore son nom. **Il relève ses yeux dans les nôtres**: et nous restons là face à face, immobiles, babas, vieillots, les pins d'Italie derrière nous sont suspendus sans un souffle d'air, il va parler, nous allons parler, nous allons poser

¹¹⁵ Cet énoncé rappelle l'injonction du Christ contre ceux qui voulait lapider la femme adultère : « Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre », Jean. 8,7.

¹¹⁶ Rappelons que dans toutes les photographies, les « personnages » regardent vers le néant, vers un avenir encore inexistant qu'ils projettent ([...]: et au-delà de Sotiro affairé autour de l'appareil à cagoule à grands frais venu de Lyon, pour si peu de chose transbahuté à travers les déserts, nous avons vu le vieux Rimbaud regarder dans les yeux une vieille de Charleville à qui il destinait la photo (Pierre Michon. *Rimbaud le fils*, op. cit. p. 101) ou rejettent ([...], mais toujours le regard méchant et droit, au-devant de lui porté comme un poing, comme tenant en grande détestation ou désir le photographe qui dans ces époques se mettait sous une cagoule noire pour bricoler de l'avenir avec du passé, trafiquer du temps, l'enfant sans désespérer faisait la gueule (*Ibid.*, p. 15). Dans les hypotyposes, les « personnages » regardent leurs mains, des objets, mais jamais leur interlocuteur dans les yeux. À titre d'exemple, cette hypotypose sur Izambard en p. 28 : ce dernier « entrev[oit] le petit groupe d'étudiants, a « le nez en l'air », « ôt[e] peut-être son binocle pour en essuyer la buée », « regard[e] par la fenêtre plutôt que vous regarder vous », le narrataire est exalté par « les feuillages devinés derrière la fenêtre », puis Izambard « rem[et] son binocle et vous tois[e] d'un petit air de tête », enfin le narrataire « regard[e] les marronniers du soir ».

notre question. nous allons répondre. nous y sommes. — les pins bruissent dans un coup de vent brusque. Rimbaud de nouveau a bondi dans sa danse. nous voilà seuls la plume à la main. Nous annotons la Vulgate¹¹⁷.

Du « je » au « nous » (pluriel, comme l'indique l'accord de « seuls »), le Gilles diffracté et abstrait *imagine* qu'il rencontre le mythe en personne, « planté sur ses grandes godasses », dans le décor de carton-pâte qui nous est familier. Dans cette hypotypose, le Gilles crée... une hypotypose. Ainsi, nous avons « deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, couple plus réel que chacune d'elles »¹¹⁸. Les enchâssements d'image redoublés par les réverbérations de la « chambre d'écho », le cadrage et la narration du conteur ouvrent plusieurs espaces imaginaires en excès les uns des autres. L'écart imaginaire produit entre l'archive et le regard du lecteur laisse ce dernier aussi seul que le Gilles. Mais dans ce récit où « il n'y a plus de colère » ni « souffle d'air », nous ne trouvons que les traces d'une mémoire gravée dans le langage, dans les « mots » : « Mille fois il lit son nom, puis le mot *génie*, puis le vieux mot *archange*, puis les mots : *absolument moderne*, puis d'illISIBLES chiffres, et puis encore son nom ». C'est avec cette solitude, cette impossibilité de faire se joindre « le vivant et le langage », et qui est le moteur même de l'écriture biographique, que s'installe l'espace du témoignage littéraire¹¹⁹.

Cependant, les problèmes de vision déjà signalés s'amplifient, et l'hypotypose en vient à ne plus fonctionner. La re-présentation se réfugie alors dans la narration sous forme de schématisation rappelant le conte merveilleux :

¹¹⁷ Pierre Michon. *Rimbaud le fils. op. cit.*, p. 56. (Nous soulignons).

¹¹⁸ Maurice Merleau-Ponty. « L'entrelacs et le chiasme ». *Le Visible et l'Invisible. op. cit.*, p. 180-181.

¹¹⁹ Johanne Villeneuve donne cette définition du témoignage à partir d'une citation d'Agamben sur Auschwitz : « Mais cette impossibilité de faire se rejoindre le vivant et le langage [...], le non-humain et l'humain, loin de laisser la signification indéfiniment différée, est cela même qui autorise le témoignage. S'il n'y a pas d'articulation entre le vivant et le langage, si le « je » se trouve suspendu sur cet écart, alors il peut y avoir témoignage. L'intimité, qui trahit notre non-coïncidence à nous-mêmes, est le lieu propre du témoignage », Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris. Payot, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 171, cité dans « Le bercail et la voix. À propos de *Thin Red Line* de Terrence Malick ». *Études françaises*, volume 39, n° 1, p. 119.

Verlaine en chapeau derby sur le quai de la gare de l'Est entre dans cette histoire. on le sait: et sa propre histoire ici sans l'ombre d'une hésitation entre de plain-pied dans la prison de Mons, le tonneau d'absinthe et le cabotinage tragique, le grabat et la Légende dorée: avec au chevet de ce grabat des nonnes d'almanach et des putains, le petit Létinois qui était une grande jeune fille: mais tous, et si misérables qu'ils fussent, on les voit penchés sur Verlaine qui a l'air plus bas qu'eux, comme à terre : car il fut descendu lui aussi et resta couché, à la façon d'Izambard¹²⁰.

ou s'inverse en *anti*-hypotypose :

et il arriva que **dans une chambre noire derrière des persiennes** ils furent l'un devant l'autre nus, dressés, et, en deçà des cadences et des nombres issus de la voyance, en deçà de tout poème ils s'abouchèrent: derrière ces persiennes ils trépignèrent dans la vieille **bourrée aveugle** des corps nus, l'un l'autre se cherchèrent *l'ailette violette*, l'ayant trouvé s'y arrimèrent et, suspendus à ce mât qui n'était pas la tringle, il arriva qu'ils tressaillissent et **disparussent un instant de ce monde, de la chambre noire, des persiennes de septembre, le corps universellement épandu et pourtant tout entier rassemblé dans le mât, les yeux morts, la langue perdue**¹²¹.

Si l'impression demeure celle d'une vision brute et parcellaire, d'un fantôme de l'écriture plutôt qu'une réalité, cette narration inverse toutefois certaines des caractéristiques des hypotyposes que nous avons relevées jusqu'à présent : l'aveuglement et l'obscurité dominant là où la vision et la lumière régnaient, les temps verbaux l'éloignent du présent de l'énonciation et nuisent à l'implication du récepteur. En effet, l'emploi du subjonctif imparfait, qui n'appartient plus à la langue parlée (« la langue perdue »), réaffirme la distance déjà bien établie par le passé simple. Étant inapte à situer temporellement l'énoncé, le subjonctif ne peut en saisir que le mouvement narratif :

On l'emploie donc chaque fois que l'interprétation l'emporte sur la prise en compte de l'actualisation du procès, lorsque s'interpose entre le procès et sa verbalisation l'écran d'une psyché (sentiment, volonté, jugement) qui empêche le procès d'aboutir à son actualisation totale¹²².

Cette caractéristique du subjonctif tire l'extrait vers le niveau méta-énonciatif en réclamant du lecteur une interprétation. Paradoxalement, il crée un espace de regard dont le pouvoir d'écart est grand, mais sans visibilité (« les yeux morts »). L'émoi, partout présent dans cette *anti*-hypotypose (et d'ailleurs explicitement mentionné), donne à penser qu'il est ce qui permet vraiment de *re-présenter* l'archive.

¹²⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils, op. cit.*, p. 63.

¹²¹ *Ibid.*, p. 63.

¹²² Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 320.

Dans l'extrait ci-dessus, c'est un peu comme si l'image devenait voyeuse et non voyance. L'archive est repoussée aux confins de l'indicible et de l'invisible par les deux schématisations sous forme de conte qui entoure l'*anti*-hypotypose, et la métaphore « maritime », assez longue, qui la recouvre. Ou plutôt, l'archive s'est entièrement réfugiée dans le langage, l'imaginaire et la mémoire, coupant tous liens avec une réalité qui ne tiendrait pas compte de l'émoi évoqué par l'écriture. L'émoi nous semble conduire vers une forme de savoir que seul un certain état du langage peut offrir et qui dépasserait les seules capacités de réflexion ou d'imagination et que Maurice Merleau-Ponty définit ainsi :

Le pouvoir du langage n'est ni dans cet avenir d'intellection vers lequel il va, ni dans ce passé mythique d'où il proviendrait : il est tout entier dans son présent en tant qu'il réussit à ordonner les prétendus mots clefs de manière à leur faire dire plus qu'ils n'ont jamais dit, qu'il se dépasse comme produit du passé et nous donne ainsi l'illusion de dépasser toute parole et d'aller aux choses mêmes parce qu'en effet nous dépassons tout langage donné. Dans ce moment-là, quelque chose est bien acquis une fois pour toutes, fondé à jamais, et pourra être transmis, comme les actes d'expression passés l'ont été, non parce que nous aurions saisi un morceau du monde intelligible ou rejoint la pensée adéquate, — mais parce que notre usage présent du langage pourra être repris tant que le même langage sera en usage, ou tant que des savants seront capables de le remettre au présent¹²³.

Les hypotyposes se présentent ainsi comme des images à voir très différentes des photographies et des tableaux. Ce qui transite entre le narrateur et le lecteur par l'intermédiaire de l'écart imaginaire ouvert par cette figure n'est pas tant l'archive que l'émoi. C'est à l'interprétation des signes de l'émoi qu'est convié le lecteur, et non à une vision censée re-présenter une réalité hors texte. Alors que la photographie et le tableau tentent de refaire une filiation collective (un témoin de chaque lecteur) en alliant la mémoire interdiscursive à une vision subjective, l'hypotypose effectue le chemin inverse, cherche à renouer le lien commun entre les subjectivités par la voie intime de l'émotion.

¹²³ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du mode*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 58-59.

Pouvoir

Une forme mixte de vision apparaît à partir du quatrième blanc. Il s'agit d'une hypotypose ponctuée de commentaires ou d'explications. Elle est utilisée pour re-présenter Arthur Rimbaud après que celui-ci ait débuté son œuvre. Ces hypotyposes, que nous dirons *mixtes*, sont constamment cadrées par de plus ou moins longues séquences narratives, qui se rattachent au genre du conte par leur schématisation, leur utilisation du fantastique, et surtout leur jeu constant avec la parole. De ce fait, elles atteignent parfois plusieurs pages de longueur. Les paramètres du cadrage sont ainsi plus nombreux, plus complexes, et ils interfèrent plus étroitement avec l'interprétation de l'image pour le lecteur. Elles combinent, comme nous le verrons, les différentes caractéristiques des images à voir (photographies, tableaux, hypotyposes).

L'hypotypose mixte la plus importante (en terme de longueur) est celle qui montre « cet instant précis d'octobre »¹²⁴ où fut fait « cette mandorle plus connue maintenant en ce monde que le voile de sainte Véronique, plus sensée, plus vide, cette très haute icône sur laquelle la cravate éternellement penche, la cravate dont éternellement on ne connaît pas la couleur »¹²⁵. Le poids interprétatif de cette hypotypose mixte est de plus soulignée par son positionnement entre les deux derniers blancs du récit (le quatrième et le cinquième). C'est à plusieurs reprises d'ailleurs que le « portrait ovale de dix-huit sur douze et demi [...], celui-ci aussi connu que le loup blanc et le voile de sainte Véronique »¹²⁶ est présenté comme une *relique*. Et comme toutes les reliques, il participe du sacrifice, du martyre du « saint », représente ses restes :

et sur le tabouret des photographes ils tremblaient devant la postérité : le Vieux devant Nadar. devant Carjat. regarda la cagoule noire et ne respira plus: Baudelaire devant Nadar, Carjat, ne respira plus: et devant les mêmes le doux Mallarmé ne respira plus: et de la même façon que ceux-ci, Dierx, Blémont, Creissels, Coppée, qui devant Nadar, qui devant Carjat, tremblèrent. Et Rimbaud lui-même ...¹²⁷

¹²⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 91.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 83.

La mort, « victoire du temps », est explicitement rapprochée de la fixation de cet instant de vie par la photographie, qui « ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, [mais] embaume le temps »¹²⁸. Ce parallèle établi entre la photographie, qui consacre en somme le « fils », et l'art, qui le crée, nous semble exemplaire de la dynamique qu'instaure l'hypotypose mixte. Alors que les séquences « photographiques » font appel à la mémoire du lecteur, les séquences « imaginaires » ravivent l'émoi, le tout entrecoupé de schématisations :

1) Il [Carjat] regarde son modèle. Il voit que la cravate penche : 2) il en voit la couleur, que nous ne connaissons pas. Le gilet est rouge ou noir, cela ne se verra pas, la photo est blanche et noire. 3) Il se dit que tout à l'heure il faudra relever la cravate; et puis que non, ce jeune homme est un poète, il est bon que la cravate des poètes penche. Sur la patère de l'entrée les chapeaux luisent dans l'ombre. Rimbaud dit quelque chose, une obscénité sans doute car ils rient, tout s'éparpille, en habits noirs ils bougent dans un peu de soleil, ils sont debout. D'un seul mouvement les voilà tous dans l'atelier¹²⁹.

L'hypotypose, on s'en souvient, interdit les commentaires et les jugements pour privilégier une vision fragmentaire et brute d'un instant de vie. Dans l'exemple ci-dessus, typique de l'hypotypose mixte, le segment 2) interrompt la vision pour permettre un commentaire du narrateur. La mention de la photographie (« cela ne se verra pas, la photo est blanche et noire ») dans ce commentaire (et tout au long de l'hypotypose mixte) rappelle au lecteur le contexte de l'hypotypose et la maintient ainsi dans un certain écart qui évite un effet de présence trop immédiat.

Une alternance encore plus importante des types de narration s'observe dans ces deux extraits :

Rimbaud a écrit *Le Bateau ivre*, comme s'il allait mourir c'est à cela qu'il pense, même si *Le Bateau ivre* n'est pas exactement la poésie, quand bien même il l'a limé au plus juste pour le Parnasse, tout de même il l'a fait. L'axe qui porte son cou durcit. Le ciel par-dessus s'empliit de cuivres. Les feuilles d'or glissent sur la vitre glacée¹³⁰.

Les hémistiches basculent, les syllabes douze par douze ruissellent sur la fille de la campagne, elle pleure et rit aux éclats. Elle a écrit cela. Elle a descendu le Parnasse. Le ciel par-dessus est grand comme un père. Il y a

¹²⁸ André Bazin. « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les éditions du Cerf, 2002 (1985), p. 14.

¹²⁹ Pierre Michon. *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 89-90.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 90.

longtemps que Rimbaud ne respire plus. Carjat déclenche. La lumière se rue sur les halogénures, les brûle. Rimbaud à cet instant *regrette l'Europe*¹³¹.

Le crescendo de la vision atteint son paroxysme avec la citation de Rimbaud. La narration entrelace l'émoi et la récitation du *Bateau ivre* dans la fixation de cet instant du « portrait ovale qui pèse autant que l'œuvre entière, ou peu s'en faut »¹³². Elle reproduit ainsi dans la narration le processus par lequel le langage re-présente le « tremblé de l'archive » dans l'image à l'aide de l'écriture.

Ces expériences intenses de lecture sont d'ailleurs facilitées par la remarquable clarté des hypotyposes mixtes : « des marronniers ou des platanes qui éblouissent et serrent le cœur, jaunes et ruinés sur le ciel bleu. Ils se dressent dans la lumière. Les feuilles d'or courent sous vos pieds, la pente semble vous mener dans le ciel — et tout à coup les voilà »¹³³, « Habits noirs, chapeaux, apparences nettes, tout cela résolu en éclats noirs sous le soleil »¹³⁴. L'antinomie obscurité / lumière y est maximale. Un certain flottement dans la description et un foisonnement de métaphores figées entretiennent l'irréalité du décor et encouragent l'« envol de l'imaginaire ». Cet ensemble de petites hypotyposes entrecoupées de commentaires produit une vision très intense d'instant successifs, liés entre eux par la narration à la manière d'une « bobine » cinématographique, qui font constamment osciller l'hypotypose mixte entre l'émoi et la réflexion critique.

Quelques « flashes » trouent parfois la narration qui entoure les visions : « Gautier, entre ses paupières gonflées vous voit à peine et ne vous reconnaît pas, il écoute une houle plus forte que celle d'*Hernani* »¹³⁵. On y trouve aussi quelques « arrêts sur image », pour poursuivre dans le lexique cinématographique : « Le maître penché au-dessus de lui l'observe. [alinéa] Les deux fils, donc, face

¹³¹ *Ibid.*, p. 91.

¹³² *Ibid.*, p. 101.

¹³³ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 84.

à face »¹³⁶. Ces très courtes visions traversent une narration toujours aisément distinguable de l'hypotypose par le schématisme du commentaire. Ces interférences forment des îlots temporels qui viennent se greffer à la temporalité première de l'hypotypose. À la façon des îlots discursifs de la « chambre d'écho », ils démultiplient les plans de la visibilité, forçant le lecteur à naviguer constamment entre l'écart ouvert par l'image, celui ouvert par le langage, et sa mémoire interdiscursive le reliant à l'archive photographique. C'est d'ailleurs sur une photographie que se clôt l'hypotypose :

1) Tout le monde connaît cet instant précis d'octobre. C'est la vérité peut-être, dans une âme et dans un corps: on ne voit que le corps. Tout le monde connaît le cheveu mal en ordre, l'œil peut-être bleu blanc qui ne nous regarde pas, clair comme le jour, et porté par-dessus notre épaule gauche, où Rimbaud voit une plante en pot qui monte vers octobre et brûle du carbone. 2) mais pour nous porté, ce regard, vers la vigueur future, la démission future, la Passion future, la *Saison* et Harar, la scie sur la jambe à Marseille: et pour lui sans doute comme pour nous porté aussi sur la poésie. 3) ce spectre conforme qui conformément se vérifie dans le cheveu mal en ordre, l'ovale angélique, le nimbe de bouderie, mais qui hors toute conformité est aussi là-bas derrière l'épaule gauche, et quand on se retourne elle est partie. 4) On ne voit que le corps. Et dans les vers, est-ce qu'on voit l'âme? Le vent passe dans toute cette lumière. Les mitres dans le couloir sont sans éclat ni témoin¹³⁷.

Le portrait ovale nous est décrit très sobrement. L'image à voir est encore ici vecteur de temporalité (séquence 2). On ne sait pas qui ou quoi le regard de Rimbaud croise. La courte description, enchâssée dans un commentaire, multiplie les répétitions qui se font écho (« Tout le monde connaît », « peut-être », « on ne voit que le corps », « ce spectre conforme qui conformément se vérifie [...] mais qui hors toute conformité », etc.), les hésitations, et les questionnements. La photographie ne mène à aucun savoir certain (« Les mitres dans le couloir sont sans éclat ni témoin ») mais l'émotion s'accroît tout de même par cet appel à la mémoire que possèdent les lecteurs de l'avenir de Rimbaud et que l'écriture se limite à reproduire par une énumération. Nous retrouvons ici encore, dans une boucle réflexive, une représentation de cette difficulté qu'a le langage à re-présenter le « tremblé de l'archive » — tout en ne pouvant qu'admirer comment l'élan même de l'écriture face à l'indicible réussit à rendre l'émoi que ce manque suscite.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 91-92.

Une importante mise en abyme au début du dernier chapitre fait retour sur la fonction de témoin : « et feuille après feuille ces regards qui se sont posés sur la poésie personnellement ont bondi de la page vers vous. Page après page sous ces regards opaques vous vous êtes demandé ce que c'est qu'un témoin »¹³⁸. Dans cette séquence, deux sortes de vision sont mises en parallèle par l'interrogation des témoins : voir avec ses yeux et voir en esprit. Comme dans notre hypotypose mixte où photographie et hypotypose se croisent, elles ne sont pas opposées mais, au contraire, complémentaires, travaillant à l'unisson dans la quête du « sens qui tourbillonne et s'en va dans les *Illuminations* »¹³⁹. Tous ces témoignages apportés par les deux types d'images à voir sont finalement ramenés à trois attitudes que les portraits (photographiques et narratifs) d'Izambard, Banville et Verlaine avaient pour but de symboliser : « en être incommensurablement dépassé d'un seul coup, [...]; interminablement lui répondre, commenter [...]. Le descendre enfin, opposer une bonne fois le plomb au Verbe »¹⁴⁰. Ce que ces trois attitudes impliquent est l'aptitude à voir et à faire voir cet incommensurable de l'archive rimbalienne¹⁴¹.

La dernière scène présentée dans le récit est troublante par plusieurs aspects. Son témoignage dépasse ce que l'on pourrait appeler les limites de l'archive rimbalienne. Si faire revivre cette archive, c'est en montrer le tremblé, le verbe « montrer » y est redéfini. En effet, « On ne voit pas Rimbaud, qui est là », mais « On l'entend », il est réduit à une « voix dans le noir » qui récite son œuvre, ici la *Saison*. À l'instar de cette courte hypotypose qui tentait de faire revivre le « fantôme » du Capitaine, dont on ne possède pas de photographie, c'est l'audition qui remplace la vision. Pas sous son aspect mémoriel (on ne possède pas plus d'échantillon de la voix de Rimbaud que d'image

¹³⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴¹ Nous retrouvons ainsi, après un long détour, les conclusions tirées par Agamben. Voir la note n° 119, en p. 103.

de son père), mais plutôt sous la forme typiquement textuelle et narrative du récitatif.

Cette voix suscite un grand émoi. Le terme est d'ailleurs mentionné à quatre reprises dans le paragraphe. À cette voix vient se fondre la voix diffractée du narrateur dans un emploi exceptionnel de l'indirect libre : « Ah c'est peut-être de t'avoir rejointe et te tenir embrassée, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue. C'est que j'enfle ma voix pour te parler de très loin, père qui ne me parlera jamais »¹⁴². L'abstraction du sujet d'énonciation, causé par sa dispersion, n'en fait plus qu'une voix qui parle, récite, phénomène énonciatif réfléchi (en écho) à son tour par l'énoncé proféré.

La superposition d'un décor irréel et féerique emprunté à l'histoire de Booz endormi¹⁴³ à celui de la ferme familiale des Cuif à Roche, l'inscrit dans un hors lieu imaginaire qui démultiplie les plans de visibilité de la narration encore plus que dans les « flashes » des analyses précédentes¹⁴⁴. La diffraction du sujet énonçant, en rendant la focalisation mixte, agit de même. Le procès est, de plus, rendu impossible à situer temporellement par le présent aoristique. Les multiples visions qui s'offrent au lecteur ne se laissent pas synthétiser intellectuellement en une « image ». Ce que ces visions *montrent*, c'est l'émoi. D'ailleurs la vision s'éclipse, scellée par le plomb¹⁴⁵ qui dort au fond de l'archive.

¹⁴² Pierre Michon. *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 110.

¹⁴³ Pierre Michon aime particulièrement ce poème mythologique de Victor Hugo (*La Légende des siècles*) qui lui sert à la fois de prière et de laissez-passer. Lire à ce sujet « Le ciel est un très grand homme », *Corps du roi*. Lagrasse, Éditions Verdier, 2002, p. 71-102.

¹⁴⁴ En cela, la superposition de la scénographie de Booz à celle de Roche obéit aux mêmes lois que celles constatées lors de notre étude de la « chambre d'écho ».

¹⁴⁵ De très nombreuses expressions utilisent le plomb en invoquant sa lourdeur. Mais le plomb possède aussi un symbolisme ancien inspiré par les essais de transmutation du plomb en or par les alchimistes. Il est « la base la plus modeste d'où puisse partir une évolution ascendante », Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Jupiter, 1982 (1969), p. 765. Il serait imprudent d'imputer à Pierre Michon la connaissance de ce symbolisme, mais nous avons tout de même cru pertinent de le mentionner. L'œuvre de ce dernier, qui tente d'immortaliser des « vies » (minuscules et autres), semble en effet considérer l'art et l'écriture comme une transcendance esthétique de la vie humaine.

Ainsi, ce « tremblé de l'archive » n'est pas situé spatio-temporellement. Il ne réside pas exclusivement dans le langage, les hypotyposes, les photographies ou les tableaux, mais peut se glisser partout où se crée un écart imaginaire oscillant entre réflexion et émoi, narration et lecteur. La matérialité de l'archive, sa masse considérable, est un excès de mémoire impossible à contenir ou à re-présenter autrement que par un enchevêtrement de réseaux de sens. De même, sa temporalité n'existe que par sa lecture, dans cette expérience qu'elle fait partager. L'émoi en est la clef, ce qui ouvre l'expérience au regard qui déchiffre les lettres ou les images par la réflexion critique, lui donne le pouvoir de retrouver l'intemporelle signification du « tremblé de l'archive » dans le *recueillement* du témoignage littéraire.

CONCLUSIONS DE LA DEUXIÈME PARTIE : LA « BOÎTE À IMAGES »

Nous voudrions, pour conclure cette seconde partie, revenir sur les caractéristiques de la « boîte à images » que nous avons dégagées. Nous l'avons qualifiée de « véritable machine herméneutique ». Que permet-elle de voir? de savoir de l'archive? Quel est le champ d'action qu'elle ouvre, et pour qui?

Nous avons établi que l'image à lire et à voir exigeait d'être cadrée pour être rendue visible. L'examen de ce cadrage nous a imposé deux constatations. La première, que le cadrage de l'image était un élément intrinsèque de cette dernière dont l'analyse devait tenir compte, et la seconde, que ce cadrage ne servait qu'à délimiter des « seuils » entre la narration, l'image et le lecteur. Ces seuils, qui définissent l'image et la rendent visible, sont également ce qui nous permet d'appréhender cette

dernière comme objet du monde. Ce que ces seuils produisent, nous l'avons nommé, à la suite de Jean Starobinski, le « pouvoir de l'écart » de l'image.

Nous avons analysé l'aspect syntaxico-énonciatif de cet écart imaginaire et en avons déduit certaines caractéristiques : il est intemporel parce qu'aussi multi-temporel, non-localisé parce que réseauté, enchâssable à l'intérieur d'autres écarts imaginaires, et métamorphosable. Nous avons également souligné que cet espace est parcouru de regards : ceux des personnages, du narrateur (multiple et diffracté), et du lecteur virtuel.

Ces jeux de regards, qui s'évitent et se croisent, dirigent l'interprétation. À l'aide du contexte interprétatif dans lequel est immiscée l'archive, ce savoir, orienté par le regard (son acuité, sa faiblesse, ses intermittences), reconstruit tout un réseau de sens afin de rendre l'excès de mémoire (de symbolisme) de cette dernière. Tissé d'un matériau disparate (intertextuel, interdiscursif, intersémiotique), ce contexte interprétatif permet à l'image de déborder son cadre. Ainsi, l'utilisation de la forme narrative de la schématisation, ainsi que l'autonomie référentielle des images rendues par la narration, inscrivent l'archive dans l'absolu.

Cependant, c'est l'émoi qui entérine l'expérience du « tremblé de l'archive », et fait de cet écart celui du *recueillement*¹⁴⁶. Sans cet émoi, qui n'est pas identification, le lecteur n'accède pas à la connaissance que donne l'archive (dans la mesure où celle-ci n'est pas éprouvée), ne peut réussir à lui rendre un nouveau présent, la réactualiser. Elle reste un bruissement. Pour atteindre la reconnaissance, la voix narrative doit faire plus que re-présenter l'archive, elle doit la faire revivre par l'expérimentation de son « tremblé ».

¹⁴⁶ Voir notre première partie, p. 28, note n° 40.

Ainsi, la reconnaissance de l'archive ne se trouve gravée ni dans la narration, ni dans l'image, ni dans l'archive ou dans son lecteur, mais dans le va-et-vient constant entre ces derniers qu'effectue la voix narrative. Les images de *Rimbaud le fils* possèdent leur propre herméneutique que la voix narrative nous demande d'expérimenter. La question du rôle des images dans la pragmatique biographique se voit redéfinie en terme de témoignage, à l'intérieur d'un espace qui lui-même témoigne de « l'impossibilité de faire se joindre le vivant et le langage »¹⁴⁷.

Il nous reste encore à examiner les effets pragmatiques combinés des deux schèmes imaginaires que nous avons étudiés. Quelle est l'herméneutique construite par leur interpénétration? Quelle expérience de lecture biographique s'y développe?

¹⁴⁷ Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*, cité par Johanne Villeneuve. « Le bercail et la voix. À propos de *The Thin Red Line* de Terrence Malick », *Études françaises*, op. cit., p. 119.

CONCLUSION : UN TÉMOIGNAGE LITTÉRAIRE

Avant de procéder, comme on vient de le suggérer, à l'examen des effets pragmatiques des schèmes de la « chambre d'écho » et de la « boîte à images », il convient de revenir brièvement sur les constats dégagés par l'analyse de ces deux schèmes. Qu'ont-ils fait ressortir sur le mode de représentation du « sujet » et sur l'intégration de l'archive par la narration biographique? Car il faut reconnaître que l'utilisation de ces outils soumettait dès le départ notre étude à certaines limites.

Nos analyses sont restées très près du texte. Elles en ont exploré le détail, la formulation. La description conceptuelle des schèmes imaginaires a tiré notre étude vers la stylistique, mais une stylistique revue à l'aune de la pragmatique et des théories de l'énonciation. Notre approche de ces schèmes par la notion de voix narrative nous a par contre permis de préserver les avantages de ces méthodes, tout en les articulant entre elles.

Conçus au départ comme traits distinctifs d'un « texte à effet de sujet » (le texte lyrique), ces schèmes se sont avérés précieux pour l'analyse de la prose de Pierre Michon. La « chambre d'écho » a permis de mettre en évidence la complexité du sujet énonciateur de ce « bruissement » de la « Vulgate » rimbaldienne : l'*ethos* multiple et diffracté de la rumeur et du Gilles n'a eu de cesse de converger vers l'autre, le lecteur (virtuel et narrataire), mais dans un enchevêtrement de plans discursifs et une polyphonie qu'un outil plus rigide et moins sensible à la qualité pragmatique de l'énonciation n'aurait pu rendre avec autant de détails. De plus, les procédés découpant cette zone grise entre l'« autre » et le « soi » (introductions syntaxiques du discours rapporté, îlots langagiers, énonciations proverbiales, etc.) ont pu être relevés avec beaucoup de précision.

Les déformations, fragmentations et redondances de l'archive, retrouvées grâce au schème de la « chambre d'écho », ont fait ressortir la constante mise en scène de la parole par les nombreux emplois de modalisations autonymiques. Ce schème a également permis de mettre en évidence les scénographies divergentes qui habitaient secrètement la narration (citations, proverbes, contes et mythes) et validaient l'archive (« l'install[aient] dans un univers de savoir et de valeurs public¹ »).

De son côté, le schème de la « boîte à image », par l'insistance qu'il fait porter sur l'appareil de perception qu'est le sujet — un « récept[eur]-reproduct[eur] redistribut[eur] »² d'images, fait ressortir de nos analyses une herméneutique de l'image orientée par le regard dans la narration. Les éléments du cadrage du schème imaginaire de la « boîte à images » ont souligné l'utilisation intensive de la schématisation dans ce qui nous a semblé plusieurs fois être un « conte » biographique par ses tonalités merveilleuses et son jeu avec la parole.

Notre analyse a insisté sur le « pouvoir d'écart » créé par l'image dans son interaction narrative avec l'archive et le lecteur — autre zone grise entre altérité et identité. Deux caractéristiques dominantes du savoir ainsi découpé par l'image se sont imposées : il est décontextualisé et reconfiguré par le co-texte, les réseaux de sens et les enchâssements; de plus, le savoir est toujours orienté vers l'interprétation du lecteur, son sens n'est pas « arrêté » mais toujours « à faire ». La dialectique de l'altérité / identité en jeu dans la narration, autant par la démultiplication et la diffraction des « sujets » (énonciateur, narrataire, biographié, lecteur), que dans le jeu des regards, a également été un des points souvent repris dans l'analyse.

¹ Dominique Mainueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 126.

² Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 23.

Les effets pragmatiques de ces deux schèmes se combinent, se métamorphosent par leur contact mutuel au niveau méta-énonciatif. Par les réseaux de sens, les plans discursifs, les scénographies, les schématisations, les îlots (discursifs et visuels) qu'ils partagent, la « chambre d'écho » et la « boîte à images » renouvellent l'expérience de lecture biographique.

Notre étude a montré que le schème de la « chambre d'écho » produit des effets de présence qui sont vécus sur le mode de la diffraction et de la distance lors de la re-présentation. Dans la reproduction de ce bruissement de la rumeur, que nous avons tenté de circonscrire, se trouvent en effet un immense pouvoir d'émotion généré par la surréflexivité de l'écriture. La monstration de la re-présentation et les effets de présence brouillent les limites traditionnelles de la biographie entre le présent et le passé ainsi qu'entre le sujet et l'objet, semant le doute sur ce qui est représentable (et re-représentable), bref, sur l'ensemble de la *mimèsis*.

En ce qui concerne les images (à lire et à voir), appuyées et validées par la narration (à l'aide, entre autres, de la schématisation), notre étude a également fait ressortir qu'elles sont autant orientées vers la production d'émotion qu'axées sur la re-présentation de l'archive. Le jeu des regards, les paramètres de cadrage, l'emploi de topoï, les jeux d'ombre et de lumière et les sons interrompent la vision, opacifient la re-présentation, en forçant le lecteur à un constant retour sur les éléments de médiation de ces images (la matière de l'archive, son énonciation, son écriture, sa lecture).

Ainsi, le « tremblé de l'archive », son expérience vive, est vécu sur le mode paradoxal de la distanciation dans *Rimbaud le fils*. Le lecteur est invité à revivre cet instant de l'archive, isolé et

montré, comme un ineffable³ moment du passé. Ce lien analogique et symbolique entre le présent et le passé de l'énonciation est constamment apparu au cours de notre étude. Nous croyons que l'établissement de ce lien est au cœur de la stratégie pragmatique de *Rimbaud le fils*. Un espace intemporel (inter-temporel) et hors lieu a de nombreuses fois été désigné lors de nos deux analyses, mais sans pouvoir être adéquatement analysé, faute d'une approche appropriée. Il aurait fallu pour cela faire une tout autre étude. Il en va de même pour les nombreuses incursions du conte et de l'épopée dans le récit, dont on n'a pu souligner que quelques traits, et qui servent à cadrer cet espace d'échange.

Mais cette incapacité de la narration à inférer la *mimésis*, « cette impossibilité de faire se rejoindre le vivant et le langage [...], le non-humain et l'humain »⁴, désigne les conditions même de l'émergence de l'espace du témoignage. Le témoignage littéraire est un instrument de relation, un acte de langage qui veut rejoindre l'« autre » et former une communauté par le partage d'une expérience de langage. Cette notion de témoignage, qui permet de rendre compte du phénomène de *recueillement* (réflexion critique et émoi) que crée l'écriture biographique de *Rimbaud le fils*, est gravée au cœur même de la dynamique textuelle :

Vous avez vu ces hommes: vous avez interrogé leurs portraits dans la petite iconographie canonique: et feuille après feuille ces regards qui se sont posés sur la poésie personnellement ont bondi de la page vers vous. Page après page sous ces regards opaques vous vous êtes demandé ce que c'est qu'un témoin. Vous avez médité la vanité de ces portraits rassemblés là, et pourtant bien dévotement vous les avez interrogés⁵.

Nous retrouvons dans cette citation le jeu (l'enjeu) de la médiation des regards où ceux qui ont vu de leur yeux sont regardés à leur tour, deviennent les intermédiaires possibles du sens et

³ L'adjectif est empruntée à Pierre Michon. L'« ineffable » revient à huit reprises dans *Rimbaud le fils*.

⁴ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, cité par Johanne Villeneuve, « Le bercail et la voix. À propos de *The Thin Red Line* de Terrence Malick », *Études françaises*, op. cit., Voir la citation complète dans notre seconde partie, en page 103, note n° 119.

⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 99.

les moyens qu'utilise le biographe afin de capter un peu de cette présence légendaire. Pourquoi lire (et écrire) une biographie, si ce n'est pour faire taire un irrépressible désir de réel ou d'histoire vraie? Pourtant, toute notre étude de *Rimbaud le fils* tend à prouver que ce réel et cette vérité ne sont qu'obliquement accessibles par le langage. Selon nous, ce n'est pas dans une traditionnelle remise en question de la *mimésis* qu'il faut chercher l'herméneutique biographique du texte de Pierre Michon.

Cette biographie semble plutôt tenter d'établir les bases d'une filiation⁶, comme l'indique le choix des événements, des témoins, du titre et que résume cet extrait :

Enfin, si je m'arrache à regret au mirage romantique de cette ceinture d'or, cet attribut de Sardanapale comme porté sous un gilet rouge de mameluk, je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres. c'est-à-dire en accepter la paternité. Du *Bateau ivre*, de la *Saison* et *d'Enfance*, il ne daigna pas davantage être le fils qu'il n'avait accepté d'être rejeton d'Izambard, de Banville, de Verlaine⁷.

La voix narrative amène constamment le lecteur, par l'écart méta-énonciatif qu'elle ouvre, vers une expérience de lecture combinant émotion et réflexion où elle lui pose ces simples questions : « Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes? »⁸ Poser ces questions à l'intérieur d'un récit biographique revient à interroger la valeur et les critères avec lesquels on choisit un témoignage littéraire : comment on l'écrit, mais aussi et surtout, pourquoi on choisit de le *recueillir*. Le « bruissement » de la rumeur est en cela remarquable : qu'est-ce qui impose à un événement (au sens large) de devenir une archive alors qu'un autre, tout aussi vérifiable, n'est pas reçu? Quelles sont les conditions de reconnaissance d'un témoin?

⁶ Sur la filiation, nous avons retenu le commentaire suivant de Paul Ricœur, qui met bien en relief le lien entre l'intime et le collectif qu'elle établit : « Nous apprenons, enfant, à nous situer dans cette double relation que résume très bien l'expression proposée par Alfred Schütz du triple règne des prédécesseurs, des contemporains et des successeurs. Cette expression marque la transition entre une lien interpersonnel en « nous » et une relation anonyme. En témoigne le lien de filiation qui fait à la fois brèche et suture », *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 514. C'est ce lien vécu par l'intermédiaire de l'expérience de lecture qui permet de faire d'un lecteur un témoin. Pas le témoin d'un événement factuel qui peut prétendre à la vérité en affirmant : « J'y étais », mais le témoin d'un événement discursif, langagier : l'expérience de l'indicible, avec toute la réflexion critique et l'émotion qu'elle apporte, et dont *Rimbaud le fils* témoigne.

⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

On demande au témoignage de faire preuve. Mais peu importe son « contenu », un témoignage n'existe que lorsqu'il est reconnu par une communauté ou une institution. Il est un pacte de langage, au même titre qu'un genre. Il impose des critères qui varient selon les cultures et les époques. Dans *Rimbaud le fils*, la décision de publier le récit à l'intérieur de la collection « L'un et l'autre » aux Éditions Gallimard impliquait un pacte entre l'auteur et le lecteur virtuel où une quantité (même minimale) d'éléments biographiques devraient être repérables. En insistant sur la monstration de la re-présentation au niveau méta-énonciatif (qui crée une distance) *et* sur l'émoi de l'événement redonné par l'écriture (la « pulsation de la phrase »⁹ ou l'effet de présence), plutôt que sur la valeur de certification de l'archive, la voix narrative de *Rimbaud le fils* ouvre un espace de transition, un carrefour de sens, entre l'intime et le collectif, et pose la possibilité d'une filiation de lecteurs à travers une forme d'histoire littéraire (une biographie) qui se rapproche de l'affirmation.

Nous avons déjà constaté à maintes reprises que l'herméneutique de cette biographie veut autant témoigner par ses effets de présence que par sa valeur informative et critique. Dans un texte qui examine le témoignage religieux, Hans-Georg Gadamer précise ainsi la valeur de témoignage de l'art :

Il y a un troisième champ où l'on use le mot *Aussage* en allemand, dans un sens éminent, et c'est dans l'art : on parle de l'affirmation d'une sculpture, d'une musique, d'un poème etc. Cela n'implique point que l'artiste ou le poète soit engagé comme un individu particulier qui demande que l'on croie en lui, en sa sincérité ou en sa compétence. L'affirmation artistique peut avoir lieu sans rapport à l'auteur (quel est l'auteur d'un mythe ou d'un chant populaire?) et malgré cette incertitude, ou plutôt malgré l'absence absolue d'un auteur, on parle de cette création intellectuelle comme d'un témoignage authentique et véridique. Quelle est la structure de telles créations, qui nous autorise à les nommer « affirmations »? Je réponds qu'on se réfère à une œuvre d'art comme à un document ou un témoignage. Personne ne doute que ces « documents » soient fictifs, qu'ils ne réclament aucune authenticité réelle. Mais l'autonomie significative qu'ils représentent, est tellement convaincante que toute demande pour une légitimation se tait. Un poème peut ne pas se référer à la réalité comme à une instance

⁹ Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op. cit., p. 212.

confirmante, mais entoure toute sa signification interne. Une telle affirmation a figure de témoignage par sa présence et non pas par sa fonction informatrice¹⁰.

Pour le philosophe, la valeur d'affirmation du poème est supérieure à celle d'un texte non-poétique, car ce n'est pas dans le rapport entre « ce qui est dit et ce qui reste non-dit à l'infini » que se développe le véritable témoignage artistique, mais plutôt entre « ce qui est dit et l'infini comme tel, c'est-à-dire : l'indicible »¹¹. L'infini de la rumeur de l'archive, son bruissement, sert de mesure à l'ineffable et à l'indicible dans *Rimbaud le fils*. C'est dans la force évocatrice de l'émoi par la langue qui reconfigure l'événement pour en faire revivre (l'impossible) expérience au lecteur que réside son potentiel de témoignage plutôt que dans une tentative de certification archivistique.

Il resterait à examiner ce principe herméneutique du témoignage littéraire comme acte de langage poétique et éthique dans d'autres types d'écriture, référentiels ou non, pour en retracer les reconfigurations discursives de l'indicible du réel. Une approche diachronique de la valeur et des critères d'admissibilité institutionnelle du témoignage littéraire au cours du 20^e siècle laisserait entrevoir les rapports complexes qu'a entretenus la littérature avec la *mimésis* sans omettre la dimension éthique et communautaire de cette relation. Le « retour au roman », après les pratiques expérimentales et textualistes de la fin des années 70, tend d'ailleurs à renouer avec le passé culturel mais à travers un dialogue critique qui explore dans et par l'écriture les conditions de possibilités des liens de filiation¹².

Le témoignage biographique tel qu'il est donné par *Rimbaud le fils* peut ainsi être considéré

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, « Témoignage et affirmation » dans Enrico Castelli (dir.), *Le Témoignage : Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome, Rome, du 5 au 11 janvier 1972*, Paris, Éditions Aubier, 1972, p. 161-162.

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

¹² Au sujet de l'importance de la filiation depuis les années 80, voir Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Livre, coll. « Les fondamentaux », 1999, p. 119 à 122.

comme une puissante médiation symbolique qui veut faire partager à une communauté de lecteurs une expérience vive par et dans le langage. En fin de parcours, on retrouve l'assertion d'Alain Viala qui affirmait que les biographies contemporaines hésitaient entre « le récit critique », plus factuel et imitatif, et la « mythification des grands hommes »¹³, recherchant alors l'effet de présence, mais toujours « engagée vers une pragmatique de la décision, [...] qu'elle veut faire endosser, illusoirement, par le lecteur »¹⁴. La notion de témoignage littéraire souligne l'apport central de la langue dans cette pragmatique biographique. Elle permet la reconnaissance de l'aspect éthique de la biographie littéraire, sa dépendance envers un pacte de lecture dans l'acte de langage qu'est le témoignage, mais sans nier le fonctionnement essentiellement langagier (poétique) de cette reconfiguration de l'archive. En effet, si la voix narrative ouvre un espace de réflexion critique entre les lecteurs, cet espace, on l'a sans cesse constaté, n'est pas un espace plein, signifiant, qui reconduirait à un utopique sens commun universel. L'excès de l'archive (sa distance dans le temps, son hétérogénéité et sa masse) fait de cet écart du témoignage un espace intermittent dont la diffraction et la démultiplication du sujet rendent la maîtrise impossible. De ce fait, c'est tout autant le réel que ses médiations discursives et langagières qui se trouvent interrogés par la surréflexivité de l'écriture.

¹³ Alain Viala « Biographie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p.86.

¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 109 p.

Corpus secondaire

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 248 p.

— *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, 101 p.

— « Le père du texte », *Quinzaine littéraire*, n° 606, 1992, p. 23-24.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvre complètes*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques modernes », 1999, 1039 p.

Ouvrages de référence cités

ARON, Paul. « Politique », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 454-455.

AUGÉ, Marc. *Le Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1997, 180 p.

BARTHES, Roland. « Le bruissement de la langue », dans *Œuvres complètes, tome IV, 1972-1976*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 801-802.

— *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 282 p.

BAZIN, André. « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les éditions du Cerf, 2002 (1985), p. 9-17.

BERRENDONNER, Alain. « Le Fantôme de la vérité ou Assertion, vérification et métadiscours », dans *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 34-73.

BOUGNOUX, Daniel. *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1998, 280 p.

BRETON, André. « Second manifeste du surréalisme (1930) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1979 (1962), p. 61-137.

- CASTIGLIONE, Agnès. « “Tu connais Pierrot” : un autoportrait de l’artiste », dans *Pierre Michon, l’écriture absolue, Actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon, Musée d’Art Moderne de Saint-Étienne, 8, 9, 10 mars 2001*, textes rassemblés par Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2002, p. 45-57.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.). *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 661 p.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 297 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, « Plomb », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Jupiter, 1982 (1969), p. 765.
- CLAUDEL, Paul. *Accompagnements*, Paris, Gallimard, 1949, 312 p.
- COGARD, Karl. *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001, 347 p.
- COMPAGNON, Antoine. « L’auteur », dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points, série essais », 1998, p. 51-110.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 526 p.
- DE CERTEAU, Michel. « Écritures et histoire », dans *L’Écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 19-23.
- DECLERCQ, Gilles. *L’Art d’argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1995, 182 p.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à l’analyse du poème*, Paris, Dunod, 1996, 158 p.
- DORNIER, Carole. « Verbes assertifs à la première personne et pragmatique du témoignage dans les *Mémoires* de Valentin Jamerey-Duval », dans Ruth Amossy (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv, Presses de l’Université de Tel-Aviv, p. 179-202.
- DRILLON, Jacques. *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, 472 p.
- DULONG, René. *Le Témoin oculaire. Les conditions de l’attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1998, 237 p.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d’Éditions, 10/18, 1984, 540 p.
- ÉTIEMBLE, René. *Rimbaud par Étiemble et Yassu Gauclère*, Paris, Gallimard, 1950, 302 p.
- FARGE, Arlette. *Le Goût de l’archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 152 p.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du Discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, 503 p.

FORGET, Danielle. *Figure de pensée, figures du discours*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 184 p.

FROMILHAGUE, Catherine. *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, 128 p.

GADAMER, Hans-Georg. « Témoinage et affirmation », dans Enrico Castelli (dir.), *Le Témoinage : Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome, Rome, du 5 au 11 janvier 1972*, Paris, Éditions Aubier, 1972, p. 161-165.

GEFEN, Alexandre. *La Mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, 246 p.

GENETTE, Gérard. « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-273.

— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

HAMON, Philippe. « Sujet lyrique et ironie », dans *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 19-25.

— *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2001, 315 p.

— *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Éditions Macula, 1991, 277 p.

JENNY, Laurent. *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, 182 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, 267 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 268 p.

— *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.

— *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.

— *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3^e édition, Paris, Nathan, 2001 (1986), 203 p.

— *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2002, 211 p.

MAINGUENEAU, Dominique et Gilles PHILIPPE. *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, 147 p.

MALLARMÉ, Stéphane. « Lettre à M. Harrison, Rhodes, avril 1886 » dans *Correspondance*, <http://www.imaginet.ff/rimbaud> (site consulté le 26 janvier 2005).

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses.*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 265 p.

MATARASSO, Henri et Pierre PETITFILS. *Album Rimbaud*, iconographie réunie et commentée par Henri Matarasso et Pierre Petitfils, Paris, Gallimard, coll. « Album de la Pléiade », 1967.

MÉAUX, Danièle. « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) » dans Agnès Castaglione (dir.). *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 81-91.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, 359 p.

— *La Prose du mode*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, 211 p..

MESCHONNIC, Henri et Gérard DESSONS. *Traité des rythmes, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, 236 p.

NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. III. Les lieux de mémoire, une autre histoire », dans *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXIV-XLII.

POP, Liana. *Espaces discursifs. Pour un représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 2000, 258 p.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 298 p.

— « Temps intuitif ou temps invisible? », dans *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 43-109.

— *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, 675 p.

RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL. *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 646 p.

ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup », 2000, 262 p.

SOLER, Patrice. *Genres, formes, tons*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001, 429 p.

STAROBINSKI, Jean. « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », dans *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (1970), p. 205-229.

VIALA, Alain. « Biographie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 83-87.

VIART, Dominique. « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 203-219.

— *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Livre, coll. « Les fondamentaux », 1999, 158 p.

VUILLAUME, Marcel. *Grammaire temporelle des récits*, coll. « Propositions », Paris, Minuit, 1990, 124 p.

Articles cités

DIONNE, Ugo. « Diviser pour régner. Découpage et chapitration romanesques », *Poétique*, n° 118, avril 1999, p. 131-155.

GENETTE, Gérard. « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n° 78, 1989, p. 237-249.

HORDÉ, Tristan. « Entretien avec Pierre Michon », *Recueil*, décembre 1991, p. 1-5.

HUGLO, Marie-Pascale. « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *Études Françaises*, volume 39, n°1, p. 39-55.

VIART, Dominique. « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 7-32.

VILLENEUVE, Johanne. « Le bercail et la voix. À propos de *The Thin Red Line* de Terrence Malick », *Études françaises*, volume 39, n°1, p. 111-124.

ANNEXE I
PROGRESSION NARRATIVE
DANS RIMBAUD LE FILS

- Chapitre 1** (p. 13-21) : Les années d'enfance, avec Vitalie Rimbaud (1854-1861)
- Chapitre 2** (p. 25-32) : Les années de collège, avec Izambard (1864-avril 1870)
- Chapitre 3** (p. 35-44) : Les débuts officiels en poésie, avec Banville (mai 1870-avril 1871)
- Chapitre 4** (p. 47-56) : La ronde des lecteurs de Rimbaud (24 mai 1870-jusqu'à nos jours)
- (p. 53) *Premier blanc* : Première apparition du Gilles de Watteau.
Il incarne désormais le critique rimbaldien
- Chapitre 5** (p. 59-61) : Premières fugues (août 1870-mars 1871)
 (p. 61-62) : Lettres dites du « voyant » (mai 1871)
 (p. 62) : Première rencontre avec Verlaine (septembre 1871)
 (p. 62-68) : Liaison Verlaine-Rimbaud
- (p. 68) *Second blanc* : Première position critique du Gilles
- (p. 68-72) : « On-dit » sur la relation
- (p. 72) *Troisième blanc* : Autocritique du Gilles
- (p. 72-77) : Adresse au lecteur et commentaires sur le métier de critique
- Chapitre 6** (p. 81-83) : Les « fils » de la littérature (automne 1871)
- (p. 83) *Quatrième blanc* : Arrivée chez Carjat (octobre 1871)
- (p. 83-91) : Préparatif pour la prise de la photographie
- (p. 91) *Cinquième blanc* : Après la prise photographique
- (p. 91-93) : Commentaires sur le « portrait ovale »
- Chapitre 7** (p. 97-104) : Tous les autres témoins et le tourniquet herméneutique (1871-1891)
 (p. 105-110) : Commentaire sur *Une Saison en enfer* (août 1873)

ANNEXE II
LES IMAGES À VOIR
DANS RIMBAUD LE FILS

- Chapitre 1** (p. 14) Photographie de Rimbaud enfant
 (p. 19) Hypotypose #1 (lignes 12 à 15)
- Chapitre 2** (p. 27) Photographie d'Izambard
 (p. 32) Hypotypose #2 (lignes 19 à 30) (clôt le chapitre)
- Chapitre 3** (p. 36) Hypotypose #3 (lignes 7 à 15)
 (p. 40) Hypotypose #4 (lignes 23 à 27)
 (p. 40-41) Tableau du *Pierrot* de Watteau
 (p. 41) Photographie de Banville
 (p. 41-43) Hypotypose #5 (p. 41, dernière ligne à p. 43, ligne 8)
- Chapitre 4** (p. 52-53) Hypotypose #6 (p. 52, ligne 14 à p. 53, ligne 18)
Premier blanc
 (p. 54) Hypotypose #7 (lignes 7 à 26)
 (p. 55) Hypotypose #8 (lignes 6 à 21)
 (p. 56) Hypotypose #9 (lignes 10 à 27) (clôt le chapitre)
- Chapitre 5** (p. 61) Photographie de Demeny
 (p. 64) Anti-hypotypose #1 (lignes 10 à 22)
 (p. 67-68) Anti-hypotypose #2 (p. 67, ligne 11 à p. 68, ligne 17)
Second blanc
Troisième blanc
 (p. 74-77) Anti-hypotypose #3 (p. 74, ligne 19 à p. 77, ligne 6) (clôt le chapitre)
- Chapitre 6** *Quatrième blanc*
 (p. 83-85) Hypotypose mixte #1 (p. 83, ligne 20 à p. 85, ligne 10)
 (p. 88-91) Hypotypose mixte #2 (p. 88, ligne 1 à p. 91, ligne 14)
Cinquième blanc
 (p. 91) Photographie de Rimbaud par Carjat (le « portrait ovale »)
 (p. 92-93) Hypotypose mixte #3 (p. 92, ligne 3 à p. 93, ligne 4) (clôt le chapitre)
- Chapitre 7** (p. 100) Tableau *Le Coin de table* de Fantin-Latour
 (p. 101) Autres photographies
 (p. 103) Hypotypose #13 (lignes 3 à 20)
 (p. 108-110) Hypotypose mixte #4 (p. 108, ligne 19 à p. 110, ligne 15)
 (clôt le chapitre et le récit)

ANNEXE III QUELQUES PHOTOGRAPHIES ...

Les témoins



Georges Izambard

« [...] pas Izambard frais émoulu de Normale avec son air doux et ses façons fiérotés, son petit binocle, le frémissement de sa lèvre, ses cheveux un peu longs mais pas trop ce républicanisme fervent que porte toute sa figure, ce quant-à-soi propre, timide et brave, sur quoi il reste, derrière les sels d'argent dont la grande magie l'a arrêté à vingt-deux ans » (*Rimbaud le fils*, p. 27).

Source : *Album Rimbaud* (1967).



PAUL DEMÉNY.

Paul Demeny

« On dit que de Charleville en mai, le 15 mai, il écrit à Paul Demeny, poète de Douai, auteur des *Glaneuses*, que les nitrates d'argent ont fixé lui aussi une bonne fois et nous transmettent pour des raisons qui ne doivent rien au recueil des *Glaneuses*, et sur sa photo à la page cinquante-quatre, au-delà d'Izambard, au-delà de Banville, on voit la barbiche de poète, le petit binocle, le cheveu en coup de vent, le fier profil, le regard carrément porté là-bas sur la ligne bleue des gloires posthumes : [...] » (*Rimbaud le fils*, p. 61).

Source : *Album Rimbaud* (1967).



**Pierrot ou Gilles (non-daté),
Antoine Watteau**

Source : Musée du Louvre, Paris.
Phot. © Giraudon, *Le Petit Robert*, 1998.



Théodore de Banville

« Banville avait le nez enrhumé du Gilles et sa stupeur d'enfant qui va pleurer, peut-être son âme très vieille; [...] » (*Rimbaud le fils*, p. 41).

Source : *Album Rimbaud* (1967).

Les absents



Paul Verlaine

« Et le malheureux Verlaine, créature superlative, qui était très visible avec sa barbe et ses blagues, qui avait vingt-sept ans, était poète d'École, reconnu des Ecoles, connaissait le Vieux au gilet rouge et en gardait par-devers lui des lettres, maniait la grande rhétorique de plus longue main qu'un gamin de dix-huit ans. Verlaine à son corps défendant ne pouvait qu'apparaître aîné, royal quoique sa couronne fût de travers, demi-maître [...] »

(*Rimbaud le fils*, p. 71).

Source : *Album Rimbaud* (1967).



Sottiro

« Il me plairait pourtant de le laisser là, Arthur Rimbaud, en compagnie de Sottiro parmi les bananiers »

(*Rimbaud le fils*, p. 103).

Source : *Album Rimbaud* (1967). Phot. Rimbaud



Paul Verlaine

« Pour l'instant il a le chapeau derby, il couche dans un beau lit avec une belle femme. Lui seul sait qu'il trébuche à chaque pas, il est jeune, cela ne se voit pas encore »

(*Rimbaud le fils*, p. 63).

Source : *Album Rimbaud* (1967).

Le fils



Arthur Rimbaud
Première communion, 12 ans

« [...] avec à son bras l'inénarrable lambeau de lingerie cléricale dont les mères jadis pour la communion affublaient les fils, et ici ses petits doigts glissés dans la tranche d'un missel qu'on veut croire vert chou, [...] »
(*Rimbaud le fils*, p. 14-15).

Source :
www.todayinliterature.com/biography/arthur.rimbaud.asp



Arthur Rimbaud

« Et s'ils pratiquèrent l'art obscur des nitrates que la lumière émeut sous la cagoule noire, je les ai vus cent fois et je veux les voir une fois encore faire ce portrait que j'ai dit, cette mandorle plus connue maintenant en ce monde que le voile de sainte Véronique, plus sensée, plus vide, cette très haute icône sur laquelle la cravate éternellement penche, la cravate dont éternellement on ne connaît pas la couleur »
(*Rimbaud le fils*, p. 100).

Source : *Album Rimbaud* (1967). Phot. Carjat



Coin de table (1872), Henri Fantin-Latour

Source : Musée d'Orsay. Phot. archives Nathan