

[ARTS]

ÉRIC BRUNIER : *ANATOMIE DU SUJET MODERNE - RIMBAUD I*

« Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience. »

Marx, Critique de l'économie politique

Les créations ardentes des modernités semblent aujourd'hui éteintes. La négation que quoi que ce soit, dans quelque domaine que ce soit, ait eu lieu domine et fabrique de l'oubli. Les créations artistiques, les formes nouvelles de l'amour, les fraternités politiques, les inventions des sciences s'éloignent et leurs éclats se ternissent. Nous n'appartenons plus au temps de la **réaction**. Nous entrons dorénavant dans celui de l'**obscurantisme**.

Sa force, outre l'appui de toute l'industrie du capitalisme et de la communication de masse, est de s'avancer avec le visage de la permissivité : toutes les opinions sont permises, il suffit qu'elles s'énoncent dans le cadre permis par le droit. Faites-vous votre opinion puisqu'un gendarme en assure le contrôle. Ainsi, les affirmations émancipatrices ne sont pas empêchées : elles sont sans danger, traitées comme des opinions. Leur universalité n'est pas prise au sérieux. Le monde social dans lequel nous vivons a perdu le sens de l'absolu. Dans cette situation, le sol lui-même doit être réélaboré. Il faut, dans un long processus, trouver le lieu où le vacillement a commencé.

La première affirmation est que des créations inouïes ont eu lieu dans tous les domaines. Elles étaient l'apparition de mondes nouveaux débarrassés de la transcendance de l'Un. Cela s'appelle **la modernité**. Le processus de créations nouvelles, A. Badiou [AB] le nomme **vérités** (ou procédures de vérités). « Tout sujet, écrit-il, est sujet d'une procédure de vérité. »¹ Il y a sujet parce que dans un monde, une vérité fait exception aux lois du monde. Ainsi dire que les procédures de vérité sont subjectives désigne le fait qu'elles produisent corrélativement des vérités et des sujets. Et subjectiver n'est pas la relation qui va de l'individu à la situation, mais la capacité d'une situation à engendrer un sujet.

Ce sujet pour AB a pour support un **corps** (il est une œuvre dans L'Immanence des vérités) auquel l'individu s'incorpore. C'est ce phénomène, fait de l'émergence d'un corps de vérité et de l'incorporation d'un individu, qui va m'intéresser.

L'apparition des **Communes populaires rurales** en Chine en 1958 est une formidable espérance dans la capacité des individus à s'incorporer à un corps de vérité pour le faire exister.

Le verbe « s'incorporer » peut laisser croire que le corps existe déjà, mais en fait il n'en est rien. Il se constitue dans la mesure même où les individus s'y incorporent. C'est un corps se faisant.

Dans la Chine de 1958, des paysans et des femmes font exister un « corps communiste », les Communes populaires rurales. L'événement communisme avait déjà eu lieu, des séquences politiques émancipatrices avaient déjà eu lieu, en 1871 ou 1917 et cela est réactivé comme saut en avant, non programmé par l'état.

Ce saut communiste – dans un corps communiste – est certainement rationnel et concerté. Les CPR attestent que le communisme peut advenir sans l'étape de sa planification étatique². Elles attestent aussi que la théorie du sujet de vérités intègre un saut dans un inconnu, un ad-venir qui n'est pas irrationnel.

Cette émergence, c'est-à-dire l'apparition conjointe d'un corps de vérité (d'un sujet) et son incorporation individuelle, je vais l'étudier dans différents domaines artistiques (la poésie de Rimbaud d'abord, puis la

¹ Immanence des vérités, p.512.

Rappelons que pour AB il existe quatre procédures de vérités : l'amour, la politique, les arts et les sciences. Par ailleurs je m'écarte de la conception qu'AB se fait de la modernité. J'y incorpore le romantisme, alors que lui l'écarte.

² Sur les Communes populaires rurales, voir dans le n°3 de ma revue : Étude des Communes populaires

peinture de Van Gogh), mais aussi politique et même scientifique. Il s'agit d'esquisser **une anthropologie du sujet moderne**.



J'avais prévu d'étudier la conception nouvelle qu'A. Badiou a donné du sujet dans *Logiques des mondes* (LM 2006). Ce dernier, conformément aux principes de Marx et de Freud, n'est plus le point de départ de la théorie ou de la pensée. Philosophiquement, il s'agit d'élaborer un sujet à distance de la conscience et de l'expérience, à distance donc de la phénoménologie et de l'empirisme. En cela le sujet badiouien est fidèle au structuralisme et notamment à Althusser³.

Dans cette étude j'aurais expliqué que **le sujet n'est plus constituant mais constitué**⁴, qu'il apparaît dans une situation donnée et localisée, qu'il est sous condition d'un événement dont il perpétue la trace, qu'il est le concept formel qui dit la fidélité d'un corps matériel à une vérité qui fait exception dans la situation, qu'il n'y a sujet que lorsqu'il y a à se prononcer dans le présent d'une situation sur une vérité nouvelle : lui être fidèle, y résister ou la nier.

Mais je dois renoncer à cette étude parce que mon propos n'est pas exactement la philosophie du sujet de Badiou. Pour autant, la question qui m'anime, me demeurant obscure, j'en reprends l'exposé de manière encore plus simplifiée. Soit cette formule : un sujet, pour AB, apparaît lorsqu'**un corps est divisé par le présent d'une vérité**.

- Comme **pédagogue**, AB décrit certains de ces corps constitués par une vérité, notamment celui de la configuration de la musique sérielle de Schoenberg à Boulez.
- Comme **analyste**, il montre que certains poètes – essentiellement Mallarmé, mais aussi Rimbaud⁵ et le Valéry du « Cimetière marin » – ont formalisé l'irruption de l'événement dans un monde et fait ainsi apparaître la conscience subjective du nouveau, que certaines séquences politiques procèdent d'une fidélité conséquente, rationnelle et matérielle, à un événement imprévisible et évanouissant.
- Comme **philosophe** enfin, il élabore la formalisation de cette théorie du sujet. Ainsi, sa philosophie affirme qu'arrivent de nouvelles configurations artistiques, de nouvelles théories scientifiques, de nouvelles relations amoureuses et de nouvelles séquences politiques, contre celles – les philosophies – qui tiennent que rien de radicalement nouveau jamais n'arrive.

Décrire ce qui arrive, dire que certains l'ont déjà « chanté », développer la rationalité qui permet de le soutenir, ce n'est pas là mon lot. L'événement, je ne veux pas attendre qu'il arrive ou que quelque chose arrive qui en relancerait les conséquences subjectives. Ayant déjà eu lieu, il s'agit pour moi d'exhiber l'efficacité de sa trace. La philosophie d'AB m'est utile car elle me console de l'obscur aujourd'hui. Toutefois, aérienne, elle ne descend pas aux rouages des divisions subjectives.

- **Dans un temps réactionnaire**, celui-là même où la philosophie d'AB vit le jour, elle était suffisante, parce que la réaction atteste de l'existence d'une affirmation qu'elle combat.
- **En un temps obscur**, comme celui d'aujourd'hui, le lieu même où s'ente l'universel est sapé. Ainsi, il faut contrebalancer la vue aérienne par le travail souterrain de la taupe. Muni d'une carte, je n'ai qu'à tracer des galeries. Manière au fond d'habiter et de peupler des vérités vieilles de presque deux siècles.

Ainsi, la question s'éclaircit : ce qui m'intéresse est **l'imagination à l'œuvre dans les sujets modernes**. Quelle imagination pour quelle incorporation ? Je dirai donc avec Badiou qu'une vérité produit des événements, et je chercherai quelle imagination un événement mobilise⁶. Mon anatomie des sujets modernes va donc prendre la forme **d'enquêtes sur certains corps**.

³ Fidélité à l'Althusser marxiste-léniniste, du « *procès sans Sujet ni Fin(s)* » (in *Réponse à John Lewis*, 1972) et à celui du matérialisme de la rencontre (texte de 1982, publié à titre posthume dans *Écrits philosophiques et politiques*, t.1, Paris, 1994).

⁴ « *Le sujet est de part en part, l'examen de ses formes dans le livre I l'a montré, non pas constituant comme il l'est pour Husserl, mais constitué. Constitué par une vérité.* » (LM, p.185-186.)

⁵ Le texte sur Rimbaud est paru dans *Conditions*. Idem pour Mallarmé ainsi que *L'être et l'événement*.

⁶ Il ne s'agit pas toutefois de revenir à une conception classique des facultés. L'imagination d'un individu qui pratique la poésie dépend des ressources poétiques mobilisables, tout comme celles d'un militant politique dépendent de la situation politique. Mon enquête vise donc à ouvrir des possibles – injonction à la mode – en désaturant ce qui semble saturé. Autrement dit : la saturation n'est qu'un effet de l'idéologie du nouveau.

Je commencerai par celui de Rimbaud parce qu'il est le poète du corps poétique, celui qui imagine la poésie comme un corps. Rimbaud n'est pas ici le nom du poète ardennais, mais celui d'une œuvre.

LE MONDE DANS LEQUEL INTERVIENT RIMBAUD

« *L'imagination, tapageuse aux cent voix.* » Hugo, *Les Contemplations*

« *Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.* » Rimbaud, *Lettre à P. Demeny*

Il y a nécessité avant tout de faire exister le monde dans lequel intervient Rimbaud pour identifier quelle imagination opère. Dans les termes de Badiou : à quel corps poétique la poésie de Rimbaud s'incorpore-t-elle ? Ou dans mes termes : qu'est-ce qui dans la poésie est mobilisant et qui amène Rimbaud à vouloir réaliser le programme qu'il énonce déjà dans un devoir de seconde : « *Tu vates eris* » (« Tu seras poète »⁷). Quel état de la poésie trouve-t-il pour pouvoir passer du vouloir à la réalisation ?

Il y a d'abord, comme les exercices scolaires le montrent, une capacité à pratiquer l'**amplification**, qui est un **exercice rhétorique classique**. Cette capacité se trouve aussi chez Hugo et se retrouve, par exemple, dans le « Bateau ivre » et ses vingt-cinq strophes.

Le principe trame aussi le développement du sonnet « Voyelles » où chaque identité colorée d'une voyelle est ensuite amplifiée :

« U vert » « *U cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.* »

Il y a donc un **héritage classique** présent chez Hugo et que possède encore Rimbaud, qu'il emploie. Rien là de nouveau. L'événement se situe bien dans ce cadre de la rhétorique classique qui pèse cependant comme un carcan académique.

Hugo exprime sa nouveauté :

« *Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
Créé, par qui ? forgé, par qui ? jailli de l'ombre ;
Montant et descendant dans notre tête sombre,
Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau ;
Formule des lueurs flottantes du cerveau.* »⁸

Ainsi, **Hugo** utilise, mieux même, **amplifie** à l'extrême l'**amplification**, transforme le poème en océan verbal dans la mesure même où son poème entretient un nouveau rapport aux mots : il accepte leur part d'ombre, leur donne une détermination inconsciente. Le mot est déjà une « formule », comme le redira Rimbaud. N'est-ce pas déjà le **symbolisme**⁹ ?

Le matérialisme du symbole, matérialisme des mots pour Hugo et Baudelaire, matérialisme de la lettre elle-même pour Rimbaud, semble d'abord se projeter comme une nature ou, renversement, être la nature même qui s'exprime : c'est la poésie des premiers romantiques anglais Wordsworth et Coleridge ou des Allemands Novalis et Hölderlin.

Le poème du XVIII^e siècle ressortit essentiellement de la « géorgique », poème descriptif où la nature est un cosmos et où l'homme a sa place. Poursuivant cette tradition du poème descriptif, Wordsworth découvrira que cette nature comporte du grotesque et du sublime, qu'elle se démembrer. Ici s'anticipe ce dont Hugo s'empare et qu'il applique à la langue elle-même : le grotesque y côtoie le sublime, c'est-à-dire que l'idéal s'exprime dans le matériel.

⁷ Rimbaud a alors 14 ans. Il s'agit du poème *Ver Erat* exercice de latin qui consistait à développer des vers d'Horace, exercice scolaire donc d'amplification.

⁸ « Suite » de la « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, I,8. 1856 (Les poèmes écrits en octobre et novembre 1854 plaident pour l'émancipation du vers par rapport aux règles classiques de versification et lient ce mouvement à celui de la Révolution. Surtout, ils plaident pour la nécessité de la terreur : « J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! »)

⁹ Nouvelle difficulté sémantique : jusqu'à maintenant il existe un « Symbolisme » – courant littéraire, pictural et musical de la fin du XIX^e siècle. Je propose d'y ajouter un symbolisme d'un nouveau sens, relation aux mots chargée de leur inconscient, qui constitue l'événement de la modernité poétique, de Hugo à Char.

J'appelle **symbolisme nouveau** (ou matérialiste) cette prise de conscience de la matérialité de la langue par le poème ¹⁰.

Les deux vers par lesquels débute « Correspondances » de Baudelaire résument cette transformation : « *La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles* » : la Nature, comme métaphore usuelle du donné infini, désigne ici la langue dont la loi est de rapprocher des mots entre eux et certains de ces rapprochements plus heureux forment des poèmes, « vivants piliers » de la langue. **Le grotesque** n'est plus un écart descriptible dans la nature mais un accident dans la langue. Ici jaillit une puissance générique.

UN SYMBOLISME DU CORPS DE LA LETTRE

Ce nouveau symbolisme (symbolisme moderne ou matérialiste) vient bousculer les genres anciens, ceux de la rhétorique classique.

Je ne développerai pas ce point, car il me semble que cette généricité qui supplémente l'ancienne généricité (celle des genres littéraires) s'atteste d'elle-même dans la production des romantiques allemands (où l'on trouve séquences romanesques, poèmes en vers, théâtre dans une même œuvre), dans l'apparition du poème en prose (Baudelaire, puis Rimbaud et Mallarmé), et même dans la manière de travailler d'Hugo.

Le manuscrit publié sous le titre *Océan vers mèle* « *tout un immense horizon d'idées entrevues, d'ouvrages commencés, d'ébauches, de plans, d'épures à demi éclairées, de linéaments vagues, drames, comédies, histoire...* » dit la note (datée du 19 novembre 1846) qui les rassemble et demande qu'ils soient publiés sous le titre générique d'*Océan*. On peut y lire au F^o 6 intitulé « découper les archipels » (daté de 1828-30), le fragment suivant :

*chapel appel
Et comme un riant groupe
De fleurs dans une coupe
Dans nos mers se découpe
Plus d'un frais archipel.*

Comment ne pas lire dans ce fragment le processus d'écriture d'Hugo où l'archipel nomme le groupe de mots riants analogue au groupe de fleurs dans une coupe, appareillées selon la fraîcheur de leurs couleurs comme les mots s'appareillent par l'aile de leurs sonorités ?

Ainsi le symbolisme nouveau a **une puissance générique** qui crée des groupes au sein des poèmes (des groupes et non des genres littéraires), ou comme l'écrit encore Hugo, cette fois dans une note de 1870 (au F^o 3) : « *On a des familles dans l'esprit. Les idées forment des groupes.* »

¹⁰ « Symbolisme matérialiste » : le poème prend conscience de l'existence de ses symboles écrits (comme le vers témoigne de la prise de conscience au moyen-âge de la matérialité sonore de la langue).

Un exemple clair de nouveau symbolisme matériel : « Le Coup de dés » de Mallarmé. Celui-ci procède de l'intégration dans l'écriture du poème de la typographie et notamment du blanc nommé justement une espace (le caractère d'imprimerie qui sépare les mots).

Déjà Baudelaire dans les poèmes en prose incorpore cet élément au poème. Celui-ci est écrit à la virgule près alors même qu'il paraît en bas de la « Une » d'un journal. Le poème en prose répercute cette situation de parution sur le plan thématique (le fait divers) et sur le plan prosodique, le rythme que règle la ponctuation et le retour à la ligne. L'espace - le blanc typographique - est aussi au principe de la suppression de la ponctuation systématisée par Apollinaire dans *Alcools* (1912) et déjà présente en partie chez Mallarmé. Toutes ces transformations du poème entraînées par la prise en compte de la typographie (rappelons que dans l'imprimerie la place occupée par une lettre, une ponctuation ou une espace est régulière à la différence des intervalles compressibles de l'écriture numérique) relèvent d'un travail de l'imagination et pas seulement d'une évolution technique. Je suggère ici d'intégrer ce phénomène à un mouvement plus vaste débuté chez les romantiques anglais et allemands et que je nomme symbolisme matérialiste.

Cela n'est pas sans écho avec l'invention du sérialisme en musique. Là ce sont les douze intervalles entre les notes qui seront pris en compte. Néanmoins, le point crucial, je le répète, n'est pas son apparition technique mais sa prise en compte sur plan de l'imagination, donc dès le romantisme.

Par ailleurs la dimension matérielle de l'écriture, la typographie, a aussi des échos chez Thoreau, dans le registre non plus de la poésie, mais de la notation.

Je m'étonne de la durée durant laquelle le principe est suivi, la persévérance avec laquelle Hugo le réalise et de la lucidité, tardive, avec laquelle il se formule. Que l'inconnu groupe des mots entre eux rend rétrospectivement rationnelle la démarche de collectionneur entreprise dès le début par Hugo et maintenue jusqu'au bout ¹¹.

Ce principe entraîne l'activité littéraire dans la notation qu'on ne peut alors plus séparer de l'activité de composition. Celle-ci, pas plus que l'imagination d'ailleurs, ne relève d'une projection. **Imagination et composition** sont contenues dans les mots eux-mêmes, dans leur capacité à se grouper solidairement.

Le « voyant » de Rimbaud est celui qui exerce cette capacité nouvelle de l'imagination. Ce qu'ajoute Rimbaud est la conscience d'avoir à faire, en tant que poète, à de « l'inconnu ». Le mot vient certainement de Baudelaire.

Chez ce dernier toutefois, l'inconnu se trouve au bout d'un parcours, il est séparé de la situation. Le poème du « Voyage » est d'ailleurs moins le récit d'un voyage vers « l'Inconnu » que l'argumentation désespérée de son choix : « *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* ».

Trois autres poèmes de Baudelaire thématisent explicitement le voyage.

- Le premier « *Bohédiens en voyage* » décrit le voyage entrepris par les nomades que l'on nommait il y a encore quelques années des bohédiens. Leur course ne se termine pas mais s'ouvre sur « *L'empire familial des ténèbres futurs* ». « L'empire familial » c'est le temple aux vivants piliers, la langue comme système symbolique qui contient l'obscur désir. Le poète, comme le bohédien va vers ce qui lui est proche et obscur.
- Le second est « *L'invitation au voyage* » promesse d'un pays où « *Tout y parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale* ». Ici, il semble bien que l'inconnu ait disparu, que la langue soit pure transparence. Il faut prendre garde toutefois que tout y est inscrit dans **la virtualité du conditionnel**, virtualité elle-même déterminée par la suppression de la division des sexes ou par une camaraderie des hommes et des femmes.
- Le dernier poème est celui du « *Voyage à Cythère* », voyage qui nous fait passer de la promesse d'une idylle amoureuse et joyeuse, île du fantasme des « vieux garçons », à l'île « triste et noire », île réelle qui révèle la fantasmagorie.

Intervient à ce moment une nouvelle surprise, « un objet singulier ». Dans le support de la désillusion apparaît ce qui pique la curiosité. Cet objet c'est un « gibet à trois branches ».

« *...J'avais, comme un suaire épais / La cœur enseveli dans cette allégorie*. » **L'allégorie** n'est pas une figure concrète et conventionnelle qui fait signe vers une autre réalité, comme le stipule la rhétorique classique. Elle est la nécessité de déchiffrer l'inconnu.

Cette figure du voyage sert de médiation entre le connu et l'inconnu. Figure donc dialectique, où la dialectique s'adjoint les services de l'imagination. Dans « Voyage » le processus dialectique, finalement rationnel et fantaisiste, décide, par pari, en faveur de l'Inconnu ¹².

AVEC L'INCONNU

Rimbaud, quant à lui, décide avec l'inconnu. Dans la fameuse lettre dite du « voyant » adressée à Demy le 15 mai 1871, le terme revient à plusieurs reprises. Ce qui est mentionné est **une incorporation à la vérité** du poème, vérité **qui relève de l'inconnu**. Je relève les occurrences :

- « il arrive à l'inconnu » (répété deux fois de suite),
- « le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle »,
- « la femme trouvera de l'inconnu ! »,
- « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ».

¹¹ Celle-ci fait penser à celle de Picasso qui conservait et datait tous ses papiers.

¹² Pascal aussi oppose à la doctrine classique de l'imagination comme source des erreurs, comme faculté trompeuse, une imagination rationnelle et vertueuse. La différence est que l'imagination demeure une faculté des êtres pensants, une faculté de l'entendement comme dit Kant. C'est avec cela que, dans la continuité de la modernité, j'essaie de rompre.

L'emploi n'est pas homogène. Toutefois, la dernière formule « les *inventions d'inconnu* » ne doit pas être glosée comme invention de textes jusqu'alors inconnus mais invention de textes comportant de l'inconnu. **Arriver à l'inconnu** c'est un peu arriver en terre inconnue et faire avec cette terre. C'est ainsi que s'éclaire le fait qu'il y ait une « quantité d'inconnu ». La question se pose en fait sur ce qu'est « définir » pour un poète. Je donne le paragraphe de la lettre, que je commente au fil du texte :

« **Cette langue**

[il est question dans ce qui précède d'une langue universelle, qu'il ne faut pas rabattre sur une langue unique ou compréhensible de tous, mais une langue munie d'un quantificateur universel comme dans les mathématiques, une langue dans laquelle une propriété peut être affirmée pour tous les éléments de la langue.]

sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs

[on reconnaît ici une double référence à Baudelaire, « *L'invitation au voyage* » et « *Correspondances* ». L'enjeu est la dimension sensible de cette langue.]

de la pensée accrochant de la pensée et tirant.

[C'est le point central : la langue est elle-même une pensée ; elle n'a pas besoin d'être pensée, elle est dans son être une pensée et c'est parce qu'elle pense qu'elle peut accrocher de la pensée, d'autres pensées. La suite de la lettre se laisse plus aisément comprendre. Elle spécifie le rôle du poète quant au travail de la langue et ce que l'on peut en attendre : non une poésie pour lui-même mais une poésie pour tous.]

Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès ! »

L'inconnu dans la langue est chez Rimbaud au principe de l'articulation entre la singularité et l'universalité d'un poème. Définir la quantité d'inconnu ce n'est pas le dévoiler, le transformer en connu (le réduire comme l'on dit pour une équation, lui donner une valeur ou une grandeur), quantifier l'inconnu n'est pas même le mesurer ou le dénombrer, c'est produire le poème singulier qui le contient et dans le même temps produire le poème universel.

Dans une autre célèbre formule de Rimbaud, l'on trouve la même opération : « *C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense.* »¹³

Je comprends celle-ci comme une variation de la même idée d'une « *pensée accrochant de la pensée et tirant* ». Mon individualité – ma *personae*, en toute rigueur grammaticale – est tirée par la pensée, c'est-à-dire qu'elle est à la fois multipliée, « *Je est un autre* », un parmi les autres, et amplifiée par incorporation à une altérité. Le « on » de « on me pense » est tout à la fois « nous » et « il ».

Comme l'a analysé Benveniste¹⁴, le « il » est multiplié au pluriel mais le « nous » est une amplification illimitée du « moi ». Amplification impersonnelle de la personne ici, torsion par forçage de l'inconnu du poème, la lettre avec laquelle il s'écrit.

Il est évident que Rimbaud se place ici en **prolongateur de la poésie romantique**. Mais il n'est plus un guide qui sait. Il n'est plus non plus dans une lutte interne. Au-delà d'Hugo et de Baudelaire. Il occupe une place ambitieuse, la place dont rêvait la poésie romantique.

Je crois que nous en sommes là : nous n'avons pas assez médité que **la poésie doit** par principe **se mesurer à l'universalité de son discours**. Cet universel n'est ni promesse, ni prétention, il est le possible de toute véritable poésie lyrique moderne. Pour Rimbaud ce discours est présent par une pensée matérialiste de l'inconnu dans la langue. Celui-ci est singularisé ou quantifié dans le poème : il en fait un corps. C'est ce corps du poème et la manière dont l'imagination poétique le travaille qu'il me reste à explorer.

• • •

¹³ Lettre à Izambard du 13 mai 1871.

¹⁴ « *Structure des relations de personne dans le verbe* » (1946), in *Problèmes de linguistique générale I*.