

LA TRANSGRESSION CHEZ RIMBAUD

Lecture de l'aspect de transgression dans *Marine*

Rhudhair ABBAS MATHI

Introduction

*N*ous tenterons dans ce travail de proposer une des lectures possibles de l'œuvre d'Arthur Rimbaud, en l'occurrence son poème intitulé *Marine*.

Un regard précis sur l'œuvre rimbaldienne nous montre l'existence d'un aspect de transgression^{*} très clair dans cette œuvre. Au fur et à mesure, nous apercevons que la transgression est l'une des caractéristiques les plus remarquables dans l'écriture poétique de ce poète, à

* Pour le moment, nous ne donnons pas de définition pour l'aspect de la transgression parce qu'il va s'éclaircir au cours de la recherche.

réalité, presque toute l'œuvre de ce poète. Mais dans
 Cette particularité de la transgression marque en
 qu'elle est l'axe de notre travail.

accompagnera tout au long de notre démarche parce
 tâche de montrer cette dimension de transgression nous
 à l'activité de l'écriture elle-même chez lui. En effet, la
 penser et d'écrire, et comme une condition indispensable
 moyen de poser une nouvelle mode d'existence, de
 transgression chez Rimbaud apparaît à la fois comme un
 Nous nous attacherons de montrer comment la
 faire de la transgression un moyen de sa création.

explication à cette insistance, de la part de l'auteur, de
 l'autre, de donner dans le plus que possible, une
 présence forte de la transgression d'une part, et de
 souci de mentionner, par notre corpus *Martine* cette
 transgression dans l'œuvre rimbalde en ayant pour
 arbitraire de montrer l'aspect répétitif de la
 chez Rimbaud. Autrement dit, notre démarche sera
Martine en tant que concrétisation de la transgression
 Il s'agit pour nous, de lire, dans cette recherche,

soi même de cette activité scripturale.

tel point qu'elle apparaît quelquefois comme une fin en

son recueil intitulé *Illuminations* et tout en particulier dans *Martine* qui en fait partie, la violation des lois et des règles conventionnelles de l'écriture poétique apparaît d'une manière flagrant, la raison pour laquelle nous choisissons, parmi toute l'œuvre de Rimbaud, ce poème comme corpus de notre démarche.

L'espace de ce poème enregistre un nombre d'aspects de transgression des règles et des traditions de la poésie, une fois comme desobéissance qui touche avec force la forme, voire la versification, et une autre fois comme une transgression au niveau de créer l'image poétique et de poser l'idée ou le thème traité.

Nous nous appliquerons ainsi de démontrer que l'aspect transgressif chez Rimbaud, comme il apparaît dans *Martine*, est un moyen d'établir une autre manière d'exprimer le monde, c'est-à-dire d'imaginer des nouveaux rapports entre les choses. C'est au bout du compte, une nouvelle vision possible du monde.

Mentionner les aspects de la transgression dans *Martine* nous permettra au bout du compte de poser trois lectures possibles de ce poème.

Les piques d'acier et d'argent -

Les chars d'argent et de cuivre -

Marine

Corpus

l'écriture rimbalde.

Nous essayerons à la fin de ce travail, de conclure à souligner l'importance attribuée à la notion de la transgression par Rimbaud et comment cet aspect devient à la fois le point de départ et l'arrivée de

possible de ce texte.

Chaque fois nous essayerons de proposer une lecture les niveaux, celui de la forme et celui du contenu. la manifestation de la transgression dans *Marine* à tous Le deuxième Chapitre sera attribuable de mentionner

l'auteur qui a une grande influence sur notre texte.

circumstances où est né *Marine* et une partie de la vie de partie du travail à analyser dans le plus que possible, les théoriciens. Aussi, nous nous attacherons dans cette transgression sous la lumière de l'écriture de certains premier sera consacré à étudier la conception de la Notre recherche se divisera en deux chapitres. Le

Pour mieux cerner les significations de la notion de transgressions, il est nécessaire, comme nous semble-t-il, d'abord de mentionner l'importance accordée à cette notion par certains théoriciens qui définissent l'écriture comme une "*espace de transgression*"

Conception de transgression

LA TRANSGRESSION

CHAPITRE I

Battent l'écuire,-
 Soulevent les souches des ronces,
 Les courants de la lande
 Et les ornieres immenses de reflux
 Filent circulairement vers l'est,
 Vers les piliers de la forêt,-
 Vers les fils de la jeteé
 Dont l'angle est heurté par des tourbillons de la lumière!

Dans cette optique l'écriture considérée comme une "expérience mystique" pour Georges Bataille, elle lui apparaît « irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire sans craindre d'être contradictoire. »¹ L'écriture peut selon ce point de vue dépasser la logique du réel et mettre ensemble, voire côte à côte les éléments opposés.

Quant à André Breton, pour lui, l'écriture littéraire apparaît comme un champ où « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être aperçus contradictoirement. »²

L'écriture se manifeste ainsi comme une violation de la logique et du système.

C'est aussi le cas selon Roland Barthes qui affirme dans son *degré zéro de l'écriture* que l'auteur, lorsqu'il entre l'espace de l'écriture « il lui faut être à la fois, hors de la morale et dans le langage. »³

À partir de ces points de vue, l'auteur et son activité d'écrire dans tous ses genres, sont à la fois

¹ Bataille (Georges), *La littérature et le mal*. Ed. Gallimard, Paris, 1957, p.26.

² Ibid, p. 30-31.

³ Barthes (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. Du Seuil, Paris 1978, p. 119.

de suite.

corpus intitulé *Marine* dont la genèse sera abordée tout
 les poèmes des *Illuminations* et tout en particulier notre
 chaotiques qui en découle. Cela est ce que nous disent
 terrestre, et en se terminant de l'étrangeté des images
 ensemble de deux systèmes contradictoires : marin et
 partir de la versification en passant de la mis en
 poétique lorsqu'il transgresse les traditions de la poésie à
 lorsqu'il se situe au-delà de toute morale, voire règle
 "irresponsable" se montre transgresseur par excellence,
 sur *Marine* nous montre que Rimbaud dans ce poème
 Pour conclure, nous pouvons dire qu'un regard précis
 paramité.

termes opposés dans une perspective de conformité et de
 infiniment, tous ce qu'il voudrait, et mettre même les
 règle conventionnelle, voire de tout système. Il peut dire
 nous constatons que l'auteur "doit être" au-delà de toute
 "morale" dans son sens le plus large voulu par Barthes,
 "morale" établie. Si nous envisageons ici le terme
 "irresponsables" de ce qu'ils disent et "hors de la

Une autre pièce poétique du même recueil.

conséquent où devient la dimension de transgression pour analyser ensuite *Martine* et mentionner par Cette intertextualité nous jetera la lumière nécessaire. textes et enfin les influences qu'exerce l'un sur l'autre, analogies et les différences, où il y en a entre ces deux même poète. Ainsi nous pouvons déterminer les parenté entre *Martine* de Rimbaud avec *Mouvement* du contemporain et très proche de lui; c'est le lien de et de l'autre de souligner les liens du texte avec un autre qu'entretenait notre texte avec son entourage d'une part, Ci-dessus nous permet, d'appréhender les rapports

son lien avec Mouvement.

2. La position de *Martine* de Rimbaud dans *Illuminations* et
1. Le rapport de Rimbaud avec Verlaine.

Nous nous essayerons de savoir:

de ce poème et qui l'ont remarquablement influencé. de souligner les circonstances qui ont entouré la genèse *Illuminations* dont *Martine* fait partie. Il s'agit pour nous, d'envisager le contexte, voir la situation où est né Dans cette partie de notre travail, nous choisissons

Circonstances

Ce rapport date en effet à l'année 1871. En septembre de cette année, l'élève rebelle qui mène une vie de voyou, rencontre Verlaine qui, à vingt six ans, vient de renoncer à ses débauches et de se marier. Verlaine qui a déjà lu les poèmes de Rimbaud, lui envoie l'argent pour faire le voyage jusqu'à Paris. La liaison entre les deux poètes fait scandale dans les cafés parisiens où Arthur Rimbaud, ivre comme Verlaine qui a recommencé à boire et a quitté le domicile conjugal, insulte les écrivains et lève son verre aux victimes de la production poétique.

Il nous semble que personne ne peut étudier Rimbaud sans passer par les détails de la relation qu'il a eu avec Verlaine. Cette relation qui les unit est souvent conçue comme une relation qui dépasse les limites de tout rapport entre deux hommes d'un côté, et de l'autre elle a autant d'influence sur la vie de Rimbaud que sa

• *Illuminations* entre Rimbaud et Verlaine

chez Rimbaud un phénomène omniprésent dans sa poésie:

- ¹ La Commune : c'est le gouvernement indépendant fondé par les parisiens établis après l'occupation prussienne à Paris à la suite de l'échec de Napoléon III en 1871. Rimbaud est au début, supporter fervent de ce gouvernement.
- ² Cf. *Arthur Rimbaud, poésie*, Ed. Maxi-Livre, France, 2000, pp. 7-9.
- ³ Cf. LACARDE (André), MICHAUD (Jaume), XIX^e SIFCLIF, Ed. Bordas, Paris, 1985, p. 517.
- ⁴ ECHEVARD (Michèle), *Histoire de la littérature en France au XIX^e siècle*, Ed. HATIER, Paris, 1984, p. 152.
- ⁵ LACARDE (André), MICHAUD (Jaume), XIX^e SIFCLIF, Op. Cit. p. 517.

Ce qui nous importe ici c'est que la vie de vagabonde de Rimbaud, particulièrement cette période tumultueuse,

dernière rencontre à Stuttgart en 1875.

France. Les deux poètes cessent de se voir après une *revolver*⁴ parce qu'il ne veut plus partager avec lui son *à Bruxelles, Verlainne blesse son ami d'une balle de sens*⁵. Finalement c'est le drame : « le 10 juillet 1873, provoquer des hallucinations par les dérèglements de cette époque reflètent la volonté de Rimbaud de vient traduire cette vie errante : « des poèmes écrits à *Illuminations*². Il serait évident que la poésie de celui-ci ses *Romances sans paroles* et à Rimbaud ses Angleterre une existence errante qui inspire à Verlainne les deux poètes mènent alors, en Belgique et en lorsqu'il quitte la capitale en juin 1872. Verlainne le suit approche par la grossièreté de sa manière d'agir, mais Commune¹. Rimbaud choque toujours ceux auxquels il

C'est nous qui soulignons.

Sur le plan social, au début, Rimbaud s'enfuit comme un bohémien et mène une vie de débauche. Plus tard, il affiche son mépris de la respectabilité et l'hypocrisie bourgeoise. Son blasphème atteint même

Le dérèglement des sens auquel Rimbaud a recours pendant cette époque-là laisse des traces très remarquables dans ses poèmes. Ces traces apparaissent sous des formes de *dérèglements* au niveau de la construction du poème et au niveau du traitement de ses thèmes, c'est ce que nous prenons en charge de mentionner au moment de l'analyse de *Marine* où le dérèglement prend la forme de transgression à l'égard des règles. Mais avant de le faire, nous voudrions montrer d'abord comment ce bouleversement se manifeste contre toute sorte de règle voire, de système que ce soit sur le plan social ou sur le plan individuel et intérieur.

marque avec force sa production poétique surtout le texte que nous essayons d'étudier.

¹² Cf. ECHILARD (Michel), *Histoire de la littérature en France au XIX^e siècle*, Op. Cit. P.P. 152, 153, 154, 154.

perturbation dominent l'espace du poème et en premier lieu – *Marine* où l'hallucination et la images et les idées qui traversent ses textes y compris – intérieur, etc. Cela ce que nous disons, au moins, les l'association libre, l'inconscient de l'auteur, et le moi notions de cette ordre surtout chez les surréalistes : littéraire - nous offre en ce qui concerne quelques littéraire – tout en particulier celle de la psychanalyse détaillé des sens, proche de ce que la critique s'il était sous l'effet préméditation, en ayant recours au Pour tout dire à ce propos, Rimbaud semble comme

volonté de feu ?¹³

1871 dit « *lettre de voyant* » que, le poète est un « clairvoyance lorsqu'il déclare dans une lettre de mal "voyant". La création poétique n'apparaît pour lui qu'une Sur le plan individuel et intérieur, Rimbaud se voit

de changer la vie avec un changement absolu.¹⁴ femme un être malade et hanté, Rimbaud rêve ainsi ses prêtres. Il accuse le catholicisme d'avoir fait de la l'Église : avec un fureur sacrilège, il insulte le Christ et

Quant au niveau poétique ce déréglément prend la forme de violation voire, de transgression avec de la routine poétique. Ainsi pour : « forger la langue nouvelle qui saura fixer ses vertiges Rimbaud tente sur le langage une série d'expériences inédites [...]. Il est amené peu à peu à se libérer des règles de la versification; une vague assomance remplace la rime; le compte des syllabes n'est plus respecté; Rimbaud invente le vers libre. Le rythme du poème détermine par le rythme de l'expérience qu'il apporte. Les mots, ainsi libérés des conventions contraignantes de la poésie, s'associent en images hallucinantes pour rendre compte de cette nouveauté de la langue, cette inédite d'expériences, cette libération à l'égard des règles de la versification, cet irrespect vis-à-vis de la rime traditionnelle, c'est ce que nous envisageons, à proprement parler, comme une transgression de l'écriture poétique chez Arthur Rimbaud.

Puisqu'il s'agit dans *Illuminations* de deux formes différentes de la poésie et outre la particularité que prend le texte de *Marine* au niveau de la forme parmi des textes de forme différente, il nous apparaît impossible de passer à l'analyse de ce poème sans jeter un regard attentif sur la différence entre ces deux formes poétiques desquelles se constitue le recueil des

qui portent la forme du vers libre.

Un regard précis sur le recueil nous montre que les cinquante quatre textes portent un uniforme identique, celui de la poésie en prose sans *Marine* et *Mouvement*

Le rapport avec *Mouvement*

La position de *Marine* dans *Illuminations*

recueil, son rapport avec *Mouvement*, un autre texte du même recueil, la position de *Marine* dans *Illuminations* et ouvre la porte d'étudier, dans l'autre étape de notre vie surtout celui de la création poétique. Cela nous d'une transgression clair qui atteint tous les coins de sa par Rimbaud près de Verlaine concrétisant sous la forme Voilà donc une des influences de l'expérience vécue

Illuminations, celle de la poésie en prose et celle du vers libre.

Le vers libre se situe en effet, entre le vers régulier (auquel s'applique les règles de la versification "la rime, l'identification de nombre de syllabes dans tous les vers, etc.") et la poésie en prose. Ne possédant aucune régularité identifiable, le vers libre ne permet pas de compter les syllabes. Les vers dans un poème libre peuvent bien comporter de nombres différents de syllabes selon qu'on prononce ou non le "e" muet. Abandonnant le principe de la rime, le vers libre perd ainsi une des propriétés originales de la poésie traditionnelle et s'en éloigne particulièrement. En revanche, contrairement à la prose, il s'organise en vers et en strophes : le retour à la ligne n'est pas marqué par un retrait qui signale un nouveau paragraphe, mais par une majuscule qui marque le début du vers, et non de la phrase.

Cette définition du vers libre nous permet de dire que la poésie en vers libre prend une position intermédiaire entre la poésie en prose et la poésie traditionnelle.

1. BRUNEL (Pierre), GAFFELI (Anne) et LEFOURNIEUX (Maddieu), *Une saison en enfer* (1873), *Illuminations* (1886-1892), ÉD. HATIER, Op. Cit. P. 61.

Dans cette optique, nous pouvons conclure que au moment où *Marine* enregistre sa divergence avec les autres textes du recueil du côté de la forme poétique (il est le seul en vers libre parmi des textes en prose) ce poème affiche sa convergence avec *Mouvement* : les deux sont écrits en vers libres. Mais il est important de mentionner que la ressemblance entre ces deux textes se limite à la forme seulement. Les thèmes y traités sont différents ce qui rend difficile de deviner les raisons qui poussent Rimbaud de choisir une forme différente pour ces deux textes parmi l'ensemble du recueil : le thème du *Mouvement* en bref, c'est qu'il nous relate l'avancée de conquistadors modernes parmi les quels on distingue un « couple de jeunesse » représentant les aspirations de

Cette ambiguïté du poème en vers libre, entre vers régulier et prose permet à certains théoriciens, comme André Breton, de voir dans cette forme adoptée par Rimbaud dans *Marine* et *Mouvement* « l'étape transitoire et nécessaire du passage de Rimbaud du vers à la prose »¹

CHAPITRE II

la poésie. C'est un thème tout à fait différent de celui de *Marine* où la limite entre la terre et la mer semble abolie. Doit toute une pratique d'échanges métaphoriques s'activer pour produire une nouvelle lumière. Que ce soit "une étape transitoire du vers à la prose" ou bien une hésitation entre ces deux formes poétiques, dans les deux cas *Marine* enregistre une double transgression : la première, lorsqu'il fait partie des textes du recueil qui affiche son divorce avec la poésie traditionnelle du côté de la versification poétique, la seconde : en appartenant à la poésie du vers libre, *Marine* enregistre son divorce avec les autres poèmes du recueil écrits en prose.

Nous pouvons à partir de ce point de vue, envisager, dans l'étape suivante de notre travail, la concrétisation de cette transgression en analysant d'abord le poème du côté de la versification puis du côté du contenu.

(f) C'est la marque de la syllabe.
 (||) C'est la marque de la pause rythmique.

- (d) (9 syllabes)
 Sou / lèv / ent || les / sou / ches / || des / ron / ces.
- (e) (4 syllabes)
 Ba ... / ... / ... / ...
- (b) (7 syllabes)
 Les / proes / da / ciers / || et / dar / gent -
- (a) (7 syllabes)
 Les / chas / dar / gens / || et / de / cuivre -

forme.
 souligner l'aspect de la transgression au niveau de la
 texte d'abord les mesures de la versification afin de
 Il nous apparait indispensable d'appliquer à notre
 transgression dans ce poème.

le plus clair possible un des dimensions de la
Martine du côté de la versification dans le but de montrer
 Dans cette étape de notre recherche nous étudions

Martine : versification transgressée

- Les / cou / rants / de / la / lan / de (7 syllabes)
- Et / le / s or / nière / s im / men / ses / de / ref / lux (10 syllabes)
- Et / lent / et / en / lai / re / ment / vers / l'est, (9 syllabes)
- Vers / les / pi / tiers / de / la / fo / ré-, (8 syllabes)
- Vers / les / lits / de / la / fe / té (7 syllabes)
- Don't'an/gte est/ heure/é/pardes/tour/bill/ ons/ de/la /lu / mière. (j) (14 syllabes)
- En effet, du premier coup d'œil qu'on jette sur une telle structure on constate que l'étude de la versification ne peut se faire sans précaution: il nous semble qu'une tentative de classer *Marine* sera une tentative de mesurer l'immesurable car un tel poème n'appartient pas comme on voit ci-dessus- aux mètres de la poésie. Les mesures des vers de cette dernière (les nombres des syllabes, la disposition, la nature et la valeur de la rime) ne s'appliquent pas sur la forme de notre texte.

artificiellement mis en vers par des procédés rythmiques
 découpage, on a l'impression d'être face à un texte
 d'images voulues par l'auteur. Avec ce genre de
 prose mais aussi de supporter un brassage de mots,
 représente non seulement un découpage artificiel de la
 Loim d'être arbitraire, cette longueur inégale des vers
 syllabes.

syllabes, (7) syllabes. Enfin un dernier vers qui a (14)
 syllabes croissant : (10) syllabes, (9) syllabes, (8)
 (7) syllabes. Les quatre vers suivant ont un nombre de
 sur un rythme plus régulière (2 || 3 || 3) et un autre de
 troisième vers a (4) syllabes. Suit un vers de (9) syllabes
 vers ont (7) syllabes faiblement césure (4 || 3). Le
 des vers, a recours aux mètres variés. Les deux premiers
 Le poète, comme nous l'avons vu lors du découpage

1. La régularité métrique traditionnelle

traditionnel qu'on trouve habituellement dans la poésie.
 dans le quel Rimbaud prend distance avec le schémas
 d'essayer d'effectuer des lectures possibles à ce texte
 sera donc un risque majeur. Mais cela n'empêche pas
 Or, donner une interprétation stable à un texte mouvant

Les chars d'argents et de cuivre - Les proues
d'aciers et d'argent - Battaient l'écume, - Soulevaient
les souches des ronces. Les courants de la lande,
Et les ornieres immenses de reflux filent
circulairement vers l'est, vers les piliers de la forêt,-
Vers les fûts de la jetée dont l'angle est heurté par
des tourbillons de la lumière.

(1^{ère} lecture)

et techniques. En outre ce qui confirme que *Marine* est
plus proche de la prose que de la poésie traditionnelle
c'est que « le premier vers décale vers le droit, [ce qui]
marque un début de paragraphe (là où la poésie
traditionnelle aurait choisi de sauter une ligne et de
marquer un changement de strophe), mais les suivants
obéissent au principe du vers » [Dans cette optique, si
nous essayons de proposer une autre forme, celle de la
prose pour *Marine* nous aurons le texte suivant :

¹ BRINIA, Pierre), GABRIEL (Aimé) et LÉTIENNEUX (Maurice), *The Saison en enfer* (1873), *Illuminations* (1886-1895), Ed. HATIER, op. cit. 30.

b).

Les rimes utilisées par le poète n'appartiennent, comme nous l'avons déjà dit, à aucune disposition connue dans la poésie. La rime de *Morrie* n'est ni croisée (a b a b), ni embrassée (a b a) ou plate (a a b).

1. Les schémas traditionnels de la rime classique

de la versification poétique.

La transgression vient cette fois pour afficher la révolte de Rimbaud contre les systèmes stables et sacrés

*de dernières coloniales.*¹

Dans ce cas là, le texte sera tout à fait identique du côté de la forme aux autres textes du recueil. Par cette soumission des mètres de la versification Rimbaud confirme son indépendance vis-à-vis de tout système établi à tel point que le poème vient à l'instar de son auteur qui « ne vit plus parmi les poètes, mais au milieu des sacs de café, des ballots de cuir, dans le hric-à-brac

Si nous essayons de classer la disposition de la rime de *Martine* nous trouvons la disposition suivante : (a b c d e f g h j). Cela nous permet donc de dire que c'est la première distance que *Martine* prend de la versification : la rime de ce poème n'a pas la disposition de la rime qu'ont les vers versifiés.

Ainsi le cas pour la nature de la rime, elle est variée entre une nature féminine et masculine, mais sa variété n'est pas disposée (comme c'est le cas dans les poèmes traditionnels) d'une manière régulièrement alternative entre rime masculine et féminine ou entre rime féminine et masculine.

La nature de la rime dans *Martine* est la suivante :
 féminine / masculine / féminine / masculine / féminine /
 masculine / masculine / masculine / masculine / féminine /
 masculine.

(Quant à la valeur de la rime, elle n'existe pas parce que la rime en tant que répétition de la même sonorité à la fin de chaque vers, n'existe pas : le poème, comme nous allons l'expliquer, est basé sur une rime thématique et non pas sur une rime de sonorité répétitive.

- (a) Les courants de la lande
terre
- (a) Soulèvent les souches des ronces
terre
- (b) Batten l'écumé,-
mer
- (b) Les proues d'aciers et d'argent -
mer
- (a) Les chars d'argents et de cuivre -
terre

(2^{me} lecture)

suivante :

En revanche, si nous faisons un découpage du texte en comptant non sur la disposition traditionnelle de la rime mais plutôt sur le rapport qu'établit chaque vers avec la terre (a) ou avec la mer (b) ou au deux (c) nous obtenons une disposition de la rime qui nous renvoie à celle de la rime embrassé : (a b b a), (a b b a) la rime embrassée et (c c) la rime plate.

La disposition de la rime, selon le rapport thématique du ver à la terre (a), à la mer (b), au deux (c) sera alors la

On suppose donc, que dans ce poème Rimbaud invente une rime propre à lui: c'est la rime disposée non selon l'ordre de la versification poétique conventionnelle mais selon les deux systèmes mentionnés ci-dessus : le système marin et le système terrestre. Dans *Illuminations* et surtout dans *Marine* Rimbaud échappe aux règles conventionnelle de la poésie exactement comme « il échappe [dans sa vie] à la surveillance austère d'une mère autoritaire. »¹

- Et les ornières immenses de reflux
mer
- (b) Filent circulairement vers l'est,
mer
- (b) Vers les piliers de la forêt,-
terre
- (a) Vers les fûts de la jetée
les deux
- (c) Dont l'angle est heurté par des tourbillons de la
lumière, les deux (c)

- (b) Filent circulairement vers l'est, (mer)
- (b) Et les ornières immenses de reflux (mer)
- (b) Battent l'écume,- (mer)
- (b) Les pous d'aciers et d'argent – (mer)
- (a) [Filent] vers les piliers de la forêt,- (terre)
- (a) Les courants de la lande (terre)
- (a) Souèvent les souches des ronces, (terre)
- (a) Les chars d'argents et de cuivre - (terre)

(3^{ème} lecture)

aurons le texte suivant :

de ceux-ci avec la terre et la mer pour chacun nous plus exactement la succession des vers selon les rapports Or si nous reformons la construction du marine et

Dans la langue, la métaphore, en générale, est une « Figure de rhétorique, précède de langage qui consiste dans une transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique. ».

Métaphore : métaphore transposée

substituer d'une autre inédit. assez efficace pour décrire l'ordre établi, et de le poète ici, il prend de la transgression comme instrument pour la manifester à chaque occasion. Le voilà notre transgression que Rimbaud ne ménage pas ses efforts l'ordre poétique est ce que nous appelons la C'est cette invention inédite, cette désobéissance de

Vers les fûts de la jetée (les deux)
 Dont l'angle est heurté par des tourbillons de la lumière. (les deux) (c)

Les outils comparatifs : ce sont les mots qui introduisent une comparaison, le plus fréquemment utilisé est l'adverbe "comme" mais on peut trouver des adjectifs : "tel", "pareil à", "semblable à", ou bien des verbes : "sembler à", "ressembler à", "paraître".

NAVROULIS (François), *Pour étudier un poème*, Ed. HATIER, Paris, 1996, p. 45.

CL. BRENNEL (Pierre), GAFFILLER (Anne) et LETOURNEUX (Mathieu), *Une saison en enfer (1873), Illuminations (1886-1893)*, Ed. HATIER, Paris, 2000, p. 82.

Ainsi la métaphore, est une des techniques employées dans la poésie par laquelle le poète vise, une fois à orner son texte, et une autre, à établir une analogie entre deux "réalités" connues par le lecteur. La métaphore est aussi un moyen de créer (par la réunion de deux réalités) une nouvelle réalité. Le produit final de cette technique fournit au lecteur une image, un sens, une idée qui reste absent sans avoir recours à la métaphore. La métaphore coule par conséquent, dans l'objectif artistique final du texte.

À partir de cela, nous pouvons formuler une définition plus spécifique pour la métaphore poétique et la raison de l'utiliser.

« *comparaison) sans utiliser d'outil comparatif* ».

deux éléments comparés mais (à l'encontre de la Selon les manuels de la poésie, la métaphore « réunit

BRUNET, Pierre), GABRIEL (Anne) et LAFFOURNIEUX (Maurice), *Une saison en enfer* (1873), *Illuminations* (1886-1895), Op. Cit. P. 82-83.

Dans *Martine*, Rimbaud réunit deux éléments contradictoires. En plus, rien de commun qui réunit ces le lecteur.

afin de créer une nouvelle réalité supposée connue pour par les autres poètes : la comparaison entre deux réalités conventionnelles de l'usage de cette technique adoptée grâce à son recours à la métaphore, ne suit pas les règles De ce point de vue, nous pouvons dire que Rimbaud

référer à une réalité connue ». *thématiques différentes le poète empêche le lecteur de se le poème. En unissant des réalités relevant de registres désigne des réalités qui n'existent pas ailleurs que dans : rimbaudienne est une métaphore vive parcequ'elle créer un nouvel élément car « la métaphore une identification entre deux éléments dans le but de pas non plus un moyen d'établir une analogie ou de créer Martine, comme une simple ornementation. Elle n'est métaphore n'appartient pas pour Rimbaud, surtout dans angulaire de la construction du poème. Mais la point que cette dernière devient à la fois la pierre Dans Martine Rimbaud a recours à la métaphore à tel*

Dans *Marine*, il y a une "analogie" interne suggérée entre plusieurs éléments; chaque partie d'eux appartient à une catégorie contradictoire à l'autre, telle est

opposés : celui de la terre et celui de la mer. voisins, une pure juxtaposition de deux mondes rimbalde appaît réalisée dans *Marine* par un par commune entre eux. Mais la nouvelle réalité éléments comparés qui se réunissent par une analogie règles conventionnelles et des liens logiques entre deux l'utilisation de la métaphore, ne nait pas de l'activité des Or, la nouvelle réalité crée par Rimbaud par

«l'invogue» .
«vult de donner à la métaphore une interprétation des métaphores classiques, il ne permet pas au lecteur métamorphosé, un monde mixte : il brise « les clichés métaphore est une "durée" ou plutôt un monde voir, à une réalité connue parce que le produit de cette ainsi, en tant que lecteur, de nous référer à un renvoi marin et un autre terrestre. Rimbaud nous empêche défier. Ce sont deux systèmes opposés : système deux éléments qui chaque un d'eux appartient au registre

l'analogie entre l'étrave du bateau et le soc des charues, l'un est labour de la mer, l'autre est labour de la terre. C'est le labour de la campagne et le charriage des bateaux dans la mer qui tendent les vagues. Par extension, nous pouvons, comme nous semble-t-il, continuer la comparaison entre les différents éléments qui naissent de cette métaphore en disant que c'est un parallélisme entre les sillons d'un champ labouré et les ondulations des vagues de la mer. Cette métaphore suggère, par un simple voisinage et peu de termes, beaucoup d'"analogies" grâce à comparer d'un seul coup deux mondes entiers : marin et terrestre. Pour ainsi dire, c'est une métaphore prolifique créée par Kîmbaud lorsqu'il établit des analogies qui n'existent pas auparavant et qu'à lui seulement la tâche de les faire exister.

Cette analogie des opposés se trouve confirmée aussi au niveau de la structure du poème, dans le parallélisme des deux premiers vers qui comptent (pour chacun) le même nombre des syllabes (7 syllabes), et qui sont construits d'une façon similaire avec un nom au pluriel : les chars et les proues suivis de deux compléments de

Lecture du contenu : un monde bouleversé

la "réalité".
 poète son moyen de poser un autre discours possible sur
 avec la transgression quand celle-ci devient pour le
 L'écriture rimbalde comme établit donc un rapport soudé
 pensée.

contre le système poétique, notre système familier de
 bouleversé, à cette manière, par la transgression dressée
 rend étranger l'objet familier et même énigmatique. Il
 lorsqu'il y a une catastrophe (une déluge par exemple), il
 différents qui ne se rencontrent l'un avec l'autre que
 Quand Rimbaud met l'ensemble des deux systèmes
 nouveau monde imaginé.

réalités, voire, deux mondes établis pour créer un
 transgression. C'est un instrument de décomposer deux
 apparaît chez Rimbaud, avant tout, un appareil de
 moyen de faire surgir l'analogie de deux éléments.
 Nous concluons que la métaphore, au lieu d'être un

d'actes et d'argent -

nomms : Les churs d'argent et de cuire / Les promes

Si nous croyons Paul Bluard, l'imagination poétique serait « une force qui brise les cadres du donné ». Pour lui « il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu [...] L'imagination n'a pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent qu'on ne remonte pas »²

Si nous regardons *Marine* selon cette optique, nous découvrirons jusqu'à quel point Rimbaud apparaît le précurseur de cette thèse surréaliste dans son activité de création poétique lorsqu'il fait de son imagination un moyen de " briser ", voire de détruire " les cadres " (les systèmes) établis. En effet *Marine* prouve par excellence cette tendance à la violation des " modèles " conventionnels lorsqu'il les transgresse avec une préméditation idéale en faveur d'un modèle imaginaire.

Dans ce poème, Rimbaud pose une substitution de notre monde : une superposition de deux spectacles, l'un qui représente des bateaux près d'un jetée et un autre des labours en campagne. Deux mondes qui ne se croisent qu'aux moments des grandes catastrophes.

¹ ABASTADOT (C. Claude), *LE SURREALISME*, Ed. BORDAS, Paris, 1991.

² Ibid. P. 134.

monde stable conventionnel.

instable comme une substitutions du notre monde : le Rimbaud dans *Marine*, est un univers agile mouvant et que ce soit marin ou terrestre, l'univers proposé par bouleversé tant marin que terrestre. Mais en tout cas, renvoient à de terminologie de catastrophe ou à un *ronces* : les verbes battre, soulever, heurter, nous sont parfois excessifs, les mots *chairs, ornères, souches*, éléments peut s'apparenter à un cataclysme, les mots arbres, dans des *tourbillons de lumière*. La fusion de ces aux deux univers : *les piliers de la jete, les fils des se termine ensuite dans un vortex des mots appartenant lande, d'ornière, de courant, de reflux*. Ce mouvement d'images faites de courants marins, de *sillons, de la* Les trois vers suivants représentent un mélange charpente métallique et l'étrave du navire.

Les proues d'aciers et d'argent peuvent représenter la
cuivre.

éléments sont parfois rouillés et prennent la couleur du charnes dont le soc est brillant mais dont les autres *souches des ronces* peuvent représenter des simples *Les chairs d'argent et de cuivre qui soulevent les*

Conclusion

Or, peut-on imaginer l'existence d'un poème pareil et un monde semblable à celui que Rimbaud crée s'il ne transgresse tous les systèmes : celui de la poésie et celui de la pensée traditionnelle voire notre vision du monde.

lumière.

Don't l'angle est heurté par des tourbillons de la

un heurt favorable annoncé par un éclat de lumière.
(naturelle ou artificielle) qui l'arrête. C'est un heurt mais
de la jete. Chaque élément trouve ainsi sa limite
jete) s'arrêtaient brusquement par les arbres ou les piliers
terrestre (*vers les piliers de la forêt / vers les fûts de la*
même direction vers l'est c'est-à-dire vers la partie
d'espoir lorsque les courants, les sillons qui *filent* dans la
A la fin du poème Rimbaud nous sauve par un signe

• Signe d'espoir

Ainsi, exprimer le monde et dire les choses d'une autre discours sur la "réalité" tout à fait différent du notre. monde car par elle, le poète essaie de poser un autre Kimbaud comme une nouvelle manière d'exprimer le choses. Autrement dit, la transgression apparaît chez que d'établir des nouveaux liens possibles entre les poser une nouvelle manière d'exprimer le monde lui-même mais elle est plutôt un moyen efficace pour transgression n'est pas un phénomène arbitraire voulu en Dans cette optique, nous avons trouvé que la inédits.

qui tend toujours à se déboucher sur des horizons dans la pratique de son activité de création poétique et transforme en instrument indispensable pour le poète la transgression atteint son point culminant lorsqu'elle se Ainsi nous avons démontré que l'importance attribuée à devient le point de départ et d'arrivée chez ce poète. de son poème intitulé *Marine*, comment la transgression Nous avons vu, par l'analyse de la forme et du contenu rapport irrémédiable avec la transgression.

Dans ce travail, Nous avons essayé de montrer comment l'écriture du poète Arthur Kimbaud établit un

Nous concluons que la transgression devient chez ce poète une nécessité de l'activité de la création poétique à tel point qu'on ne peut même pas imaginer l'existence du texte comme celui de *Marine* sans avoir recours, de la

Par cette manière, Rimbaud bouleverse notre monde pour nous poser un autre sur le plan du réel (notre vision du monde) et sur le plan de l'imaginaire (notre vision de la poésie).

thème. de la forme et du contenu, voire de la versification et du sacré de l'expression poétique sur tous les niveaux, ceux Ainsi nous avons vu comment Rimbaud viole le la poésie.

fois stable et sûr que ce soit celle du monde ou celle de pour Rimbaud que s'il détruit l'ancienne "réalité" à la reconstruction de la nouvelle "réalité" ne sera parlante évidences et les données du monde et de la poésie. La Rimbaud qu'à travers de briser, voire de transgresser les que cette recréation du monde donné ne se réalise chez En effet notre travail avait pour souci de démontrer monde.

manière c'est, chez Rimbaud, une façon de recréer le

manière c'est, chez Rimbaud, une façon de recréer le monde.

En effet notre travail avait pour souci de démontrer que cette recréation du monde donné ne se réalise chez Rimbaud qu'à travers de briser, voire de transgresser les évidences et les donnés du monde et de la poésie. La reconstruction de la nouvelle "réalité" ne sera parfaite pour Rimbaud que s'il détruit l'ancienne "réalité" à la fois stable et sûr que ce soit celle du monde ou celle de la poésie.

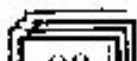
Ainsi nous avons vu comment Rimbaud viole le sacré de l'expression poétique sur tous les niveaux, ceux de la forme et du contenu, voire de la versification et du thème.

Par cette manière, Rimbaud bouleverse notre monde pour nous poser un autre sur le plan du réel (notre vision du monde) et sur le plan de l'imaginaire (notre vision de la poésie).

Nous concluons que la transgression devient chez ce poète une nécessité de l'activité de la création poétique à tel point qu'on ne peut même pas imaginer l'existence du texte comme celui de *Marine* sans avoir recours, de la

Journal of College of Languages

part de l'auteur, à la transgression parceque cette dernière est la pierre angulaire et la matière première de ce poème.



Journal of College of Languages

REFERENCE

- ABASTADOT (P. Claude), *LE SURREALISME*, Ed. BORDAS, Paris, 1991.
- *Arthur Rimbaud, poésie*. Ed. Maxi-Livre, France, 2000.
- Barthes (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. Du Seuil, Paris 1978.
- Bataille (Georges), *La littérature et le mal*. Ed. Gallimard, Paris, 1957.
- BRUNEL (Pierre), GAËLLE (Anne) et LETOURNEUX (Mathieu), *Une saison en enfer (1873), Illuminations (1886-1895)*, Ed. HATIER, Paris, 2000.
- ÉCHILARD (Michel), *Histoire de la littérature en France au XIX^e siècle*, Ed. HATIER, Paris, 1984.
- LAGARDE (André), MICHARD (Laurent), *XIX^e SIÈCLE*, Ed. Bordas, Paris
- NAYROLLES (Françoise), *Pour étudier un poème*, Ed. HATIER, Paris, 1996.
- ROBERT (Paul), *LE PETIT ROBERT*, Ed. LE ROBERT, Paris 1992.

