

Pierre BRUNEL
Membre de l'Institut

RIMBAUD :
PROJETS
ET RÉALISATIONS

Nouvelle édition



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
3, RUE CORNEILLE (VI^e)
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

Un ministre invitait récemment les intellectuels de gauche français à sortir de leur silence et à rallier la bannière de la modernité. L'un d'entre eux, Jean Chesneaux, répondait par une question: «Qu'est-ce donc cette modernité?» et avouait qu'«elle n'a plus grand chose de commun avec l'esthétique de rupture dont se réclamèrent Baudelaire et Rimbaud, Cocteau et Walter Benjamin»¹. Mais comme il serait difficile déjà de définir la modernité de Rimbaud! Les contestataires qui ont cru pouvoir se rassembler derrière les «drapeaux noirs» d'*Angoisse* ou le «pavillon en viande saignante» de *Barbare* ont-ils oublié sur quel fond de conformisme avait pu se dérouler l'aventure du poète devenu marchand?

Le premier poème publié de Rimbaud, et l'un des trois à l'avoir été avec son aveu, s'intitule *Les Étrennes des orphelins*. *La Revue pour tous* lui fit place, le 2 janvier 1870, après avoir demandé qu'il fût réduit d'un tiers². Rimbaud n'avait pas seize ans. Mais il savait qui seraient ses lecteurs: on leur avait proposé, en septembre 1869, *Les pauvres gens* de Victor Hugo, qu'il imite dès le premier vers; en novembre, *La Maison de ma mère*, de Marceline Desbordes-Valmore. Il était sûr de plaire avec des réminiscences de François Coppée («Enfants trouvées», dans les *Poèmes modernes* 1867-1869) et en suivant le fil d'Ariane d'un obscur poème de Jean Reboul, *L'Ange et l'enfant*, jeté en pâture aux élèves de seconde pour un exercice de vers latins.

La modernité de Rimbaud serait-elle donc celle de Coppée? Naîtrait-elle avec le «grinçant pastiche final» que Marcel-A. Ruff découvre prématurément dans l'évocation de la couronne mortuaire³? N'apparaîtrait-elle que dans le regard jeté d'une mansarde sur «la terre demi-nue», qui «A des frissons de

¹ «Un fétichisme de la modernité», dans *Le Monde*, 2 août 1983, p. 2.

² Voir le billet de la rubrique «Correspondance» à l'adresse de «M. Rim..., à Charleville» dans *La Revue pour tous*, le 26 décembre 1869.

³ *Rimbaud, l'homme et l'œuvre*, Hatier, coll. «Connaissance des lettres», 1968, p. 22.

joie aux baisers du soleil» ? Mais l'expression rappelle cette fois un vers de «La Voie lactée» de Banville, dans *Les Cariatides*.

Délaissons bien vite le collégien-poète, l'enfant sans Muse, pour suivre les sandales de vent de Rimbaud l'Africain. Combien d'explorateurs de sept ans ont rêvé avec lui «sur la vie / Du grand désert» et l'ont accompagné dans ce que son plus récent biographe appelle encore romanesquement la «folle équipée du Choa»⁴ ! Mallarmé lui-même voyait dans cette fin de vie désolée la meilleure conclusion pour une carrière «hautaine, après tout et sans compromission – d'anarchiste, par l'esprit»⁵. Voyageur de commerce, gérant de comptoir, acheteur de peaux de bêtes ou revendeur de vieux fusils à pistons : ces métiers étaient loin de choquer la veuve Rimbaud qui rappelait avec l'émotion dont elle était capable, et non sans satisfaction, que son «pauvre Arthur [...] par son travail, son intelligence, sa bonne conduite, avait amassé une fortune» (lettre à Isabelle du 1^{er} juin 1900). Il avait même pensé rentrer au pays pour se marier, avant de repartir (lettre à sa mère du 10 août 1890).

Soit, répondront les apôtres de la modernité. Même si Rimbaud va vite, il faut lui laisser le temps de faire ses classes. Et après 1875, il ne nous intéresse plus. Il y a quelques années, un éditeur parisien me proposait de publier un volume d'*Œuvres* de Rimbaud. Il voulait en exclure les lettres postérieures à ce que Jean-Marie Carré appelait «la vie littéraire d'Arthur Rimbaud»⁶, rejeter en appendice et imprimer en petits caractères les poésies de 1870. Je déclinai l'offre... «Trop précocement touché et impétueusement par l'aile littéraire», selon Mallarmé, Rimbaud l'était donc trop tard, ou trop faiblement pour ce délicat qui devait bien être aussi un peu marchand !

Je ne crois donc pas devoir réduire l'œuvre de Rimbaud à un dur noyau qui serait l'épuration de son génie. Révolté, il le fut dans les temps mêmes où il semble le plus conformiste : sur son cahier d'écolier, dans un curieux rêve en protestation contre le latin, le

⁴ Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Julliard, coll. «Les Vivants», 1982, chapitre XVI.

⁵ «Arthur Rimbaud», article publié dans *The Chap Book* le 15 mai 1896, repris dans les *Œuvres* de Mallarmé, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 519.

⁶ *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870-1875)*, réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Gallimard, 1931.

grec et toute forme de travail⁷; en Afrique, où il s'emporte contre «tous ces satanés pays» (lettre aux siens du 8 octobre 1887), contre les «nègres» et l'obligation «de parler leurs baragouins, de manger de leurs sales mets, de subir mille ennuis provenant de leur paresse, de leur trahison, de leur stupidité» (lettre aux siens du 4 août 1888), contre cette vie, plus ennuyeuse que tout. Conformiste, il le fut dans sa marginalité même, quand il fumait sa pipe-marteau en crachant sur les tuiles ou quand il collaborait avec les Vilains Bonshommes aux coppées et autres faux de l'*Album zutique*. Il s'essaie très tôt à la prose, mais écrit peut-être tard ce poème en alexandrins, «*Qu'est-ce pour nous, mon cœur*», qui fut d'abord mêlé aux *Illuminations* et se trouve entre *Soir historique* et *Démocratie* dans la plaquette de 1886⁸.

Où placer ce texte sans titre, sans date? Félix Fénéon, l'éditeur de Rimbaud dans *La Vogue*, était sans doute sensible à une vague parenté thématique avec *Démocratie*, sans voir pourtant que les colons y étaient rejetés en même temps que les empereurs, les régiments et les peuples, sans être gêné non plus par le passage d'une versification encore romantique (abondance des rejets, rythme ternaire du vers 9) à une prose sobre et rude, scandée par le pas de la «vraie marche». Mais les éditeurs récents ont-ils davantage le droit de classer «*Qu'est-ce pour nous, mon cœur*» parmi de prétendus *Derniers vers* (Suzanne Bernard et André Guyaux), d'hypothétiques *Vers nouveaux* (Louis Forestier), ou encore des *Vers nouveaux et chansons* (Antoine Adam)? Ernest Delahaye, il est vrai, datait ce poème de 1872⁹, mais il adoptait aussi le titre-postiche inventé par Paterné Berrichon, *Vertige*, et l'esprit critique n'est pas son fort. Les souvenirs affaiblis de l'ancien camarade, le prosélytisme bénissant du beau-frère posthume appellent bien des réserves.

⁷ *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, pp. 172-174; *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier, 1981, pp. 5-7.

⁸ *Les Illuminations* Préface de Paul Verlaine, Publications de *La Vogue*, 1886; cette édition est reproduite, à la suite de la première édition d'*Une Saison en Enfer*, Genève, Slatkine reprints, coll. «Ressources», 1979.

⁹ *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Messein, 1923; repris dans Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1974, p. 42.

Marcel-A. Ruff juge que « ces vers de caractère politique et révolutionnaire ne peuvent se référer qu'à l'affaire de la Commune », que « le style rappelle plutôt celui de *L'Orgie parisienne* » (un poème de 1871) ; mais prudemment il se refuse à franchir le pas¹⁰. C'est là un des nombreux exemples des problèmes que pose l'édition des textes de Rimbaud, problème rendu plus aigu, dans ce cas précis, par le commentaire narquois du poète (« Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours ! »¹¹) et par le soin jaloux que prend du manuscrit, et de quelques autres, le collectionneur Pierre Berès.

Il y a loin, sans doute, des éditions anciennes où le texte des *Ponts* suivait, sans même un blanc, celui d'*Ouvriers* (*La Vogue*), où les poèmes apocryphes (*Le Limaçon*, *Doctrine*, *Les Cornues*, etc.) se mêlaient aux authentiques (*Reliquaire*, *Poésies*, Préface de Rodolphe Darzens, Genonceaux, 1891), aux éditions modernes qui, après avoir procédé à d'indispensables vérifications, constituent de grands ensembles : *Poésies*, *Vers nouveaux*, *Une Saison en Enfer*, *Illuminations* (Louis Forestier), *Premières proses*, *Poésies*, *Derniers vers*, *Les Déserts de l'amour*, *Proses « évangéliques »*, *Une Saison en Enfer*, *Illuminations* (Suzanne Bernard et André Guyaux). Mais Rimbaud n'a publié lui-même que l'un de ces ensembles, *Une Saison en Enfer*, à Bruxelles, chez Poot et Cie, en 1873. Les autres titres (à l'exception des *Déserts de l'amour*) sont apocryphes ou douteux, et on pourrait grossir de maint poème la rubrique *Œuvres diverses* créée par Antoine Adam dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade. On ne dira jamais assez ce qu'a d'artificiel, de trompeur et même d'aseptisé le Rimbaud portatif auquel nous sommes maintenant habitués : c'est au prix de semblables classifications qu'un « moderne » peut devenir un « classique »...

Une autre façon de conjurer l'entropie du fragmentaire est de prêter à Rimbaud un grand projet. Au lendemain de sa mort, Louis Pierquin l'intégrait à une école (« Arthur Rimbaud, l'un des poètes les plus en vue de la Pléiade qui, vers 1872, composait

¹⁰ *Rimbaud, op. cit.*, p. 130. Dans son édition critique des *Poésies* de Rimbaud, Nizet, 1978.

¹¹ Il semble difficile d'en faire un dernier vers. La présentation en italique serait plus claire, même si elle n'est pas autorisée par le manuscrit.

le *Parnasse contemporain*») ou le plaçait à l'origine d'une école («il fit école et donna le branle à la secte des décadents»)¹². Plus subtilement l'un de ses meilleurs commentateurs d'aujourd'hui, Jean-Pierre Richard, définit «chez Rimbaud le projet essentiel de la création poétique : convertir la nostalgie baudelairienne en un mouvement de conquête, transmuier le passé en avenir, brûler si possible le présent et, à tous les niveaux de l'être, éveiller la *future vigueur*»¹³. Mais ce commentaire s'attache à un seul texte de Rimbaud, *Le Bateau ivre*. Cet exemple est emprunté à la production de 1871, l'année où pour la première et unique fois Rimbaud nomme Baudelaire, pour en faire tour à tour l'éloge et la critique :

[...] inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles (lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871).

Peut-on raisonnablement définir le projet de Rimbaud d'après cette seule référence ? Tel qu'il se dessine dans cette lettre-programme, Baudelaire servant à la fois de modèle et de repoussoir, il n'est pas celui dont fait état Jean-Pierre Richard. C'est un projet daté, tributaire de la circonstance (il se situe entre l'installation des représentants de la Commune à l'Hôtel de ville de Paris, le 28 mars 1871, et l'entrée des Versaillais dans la capitale, le 21 mai). Prospectif («arriv[er] à l'inconnu»), il l'est comme la fin du *Voyage*, dont il s'inspire :

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Et s'il se défie du rétrospectif, ce n'est pas de telle évocation nostalgique dans *Les Fleurs du mal*, mais d'un attachement à la

¹² *Le Courrier des Ardennes*, 29-30 novembre 1891.

¹³ «Rimbaud ou la poésie du devenir», dans *Poésie et profondeur*, éd. du Seuil, 1955, p. 194.

forme contraignante du sonnet¹⁴, aux procédés éprouvés de la «sorcellerie évocatoire». Dans *Alchimie du verbe*, en 1873, Rimbaud sera obligé de reconnaître qu'il avait laissé lui-même «une bonne part» à «la vieillerie poétique».

A vouloir rattacher Rimbaud à Baudelaire, cet autre père de la modernité, on ne tarde pas, d'ailleurs, à multiplier les projets. A l'intérieur de la lettre du 15 mai 1871, passe encore : «faire l'âme monstrueuse» (Marcel-A. Ruff rapproche la comparaison qui suit : «Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage» de la confession de Samuel Cramer à Madame de Cosmelly dans *La Fanfarlo* : «Nous nous sommes tellement appliqués à sophistiquer notre cœur, nous avons tant abusé du microscope pour étudier les hideuses excroissances et les honteuses verrues dont il est couvert, et que nous grossissons à plaisir, qu'il est impossible que nous parlions le langage des autres hommes»); «trouver une langue» qui «sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant» (le vague écho d'*Harmonie du soir* est ce qu'il y a de plus anodin dans cette proposition complexe)¹⁵. Mais il me semble hasardeux de parler de la «commune alchimie» de Baudelaire et de Rimbaud, comme l'a fait Yves Bonnefoy¹⁶, et de voir «Rimbaud à la suite de Baudelaire s'avance[r] très vite sur cette voie»: l'image est diffuse dans tout le siècle, et Rimbaud l'utilise pour définir un projet passé dans un bilan négatif. Sous prétexte que Rimbaud a pu lire *Les Paradis artificiels*¹⁷, on l'a imaginé en mangeur de haschisch, en fumeur d'opium. Mais s'avise-t-on que le propre de l'«hallucination simple» est qu'elle se passe d'excitant ? que le «poison», dans *Matinée d'ivresse*, peut être métaphorique comme dans le prologue d'*Une Saison en Enfer* ?

¹⁴ Lettre de Baudelaire à Fraisse du 18 février 1860 : «Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés.»

¹⁵ Ces rapprochements sont soulignés par M.-A. Ruff, *op. cit.*, pp. 70-73.

¹⁶ *Rimbaud par lui-même*, éd. du Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1961, pp. 44 sq.

¹⁷ Publiés en 1860 par Poulet-Malassis, repris en 1869 pour le tome IV des *Œuvres complètes* chez Michel-Lévy frères, *Les Paradis artificiels* pouvaient être connus de Rimbaud, mais rien ne permet d'affirmer qu'il les ait lus.

On multiplie les projets de Rimbaud comme on multiplie ses sources. On est même obligé d'inventer de nouvelles sources pour expliquer d'hypothétiques projets. Delahaye prétend que «la lecture de Baudelaire lui a suggéré de tenter des *poèmes en prose*»¹⁸. Mais s'il s'agit des *Déserts de l'amour*, Suzanne Bernard est obligée d'avouer que «ces textes n'ont pas grand rapport avec les poèmes en prose de Baudelaire»¹⁹.

Parallèlement chaque critique privilégie un projet unique, ou dominant tous les autres, afin de donner une vue d'ensemble de l'œuvre reconstituée. On trouve de la «voyance» avant les deux lettres du voyant, dans *Ophélie* par exemple: «c'est une 'voyante' qui a entrevu de 'grandes visions', le *Ciel*, l'*Amour*, la *Liberté* (comme Rimbaud lui-même)»²⁰. On trouve de la «voyance» dans les *Illuminations*, même si elles peuvent être postérieures au bilan d'*Alchimie du verbe*: Albert Py organise *Les Ponts* en un «opéra fabuleux»²¹, Louis Forestier éclaire *Mystique* par *Délires II*²², Antoine Adam retrouve l'état d'hallucination (et *Les Paradis artificiels*) dans *Nocturne vulgaire* et dans *Veillées*²³.

Cette contradiction réside-t-elle dans la critique rimbaldienne ou dans l'œuvre même du poète? Existe-t-il un grand projet, retombé en d'impuissantes velléités? Ou bien Rimbaud a-t-il changé de projets sans arrêt, comme le promeneur des *Projets* de Baudelaire, dans les *Petits poèmes en prose*? J'ai cru devoir poser ces questions au seuil de ce livre. J'ai pensé aussi qu'il fallait, non pas inventer ce ou ces projets, mais les saisir au moment de leur naissance d'après ce que nous pouvons savoir de l'histoire de l'œuvre. Pour cela, il était nécessaire de prendre ses distances à l'égard du Rimbaud portatif et de flâner dans ce que le poète a appelé le «chantier» (*Being Beauteous*). C'était rendre à l'inachevé nombre de ses intentions. Mais c'était aussi se donner la chance de mieux apercevoir certaines de ses réalisations.

¹⁸ Rimbaud, *l'artiste et l'être moral*, rééd. cit., p. 37.

¹⁹ Éd. cit., p. 185.

²⁰ Suzanne Bernard, éd. cit., p. 368.

²¹ Édition critique des *Illuminations*, Genève, Droz, 1967, p. 126.

²² Éd. cit., p. 281.

²³ Éd. cit., p. 1000.