

André Guyaux présente la nouvelle édition des
Œuvres complètes de Rimbaud dans la Pléiade

Conférence au Musée d'Orsay

12 février 2009

Je vais vous dire quelques mots de cette édition, mais d'abord remercier Stéphane Guégan, le Musée d'Orsay et son service culturel, de m'en donner l'occasion.

Le Musée d'Orsay est un grand lieu de l'art, mais aussi de la littérature.

Rimbaud s'y trouve et je vois aussi dans le magnifique portrait de Fantin-Latour, et dans son *Coin de table* la présence symbolique des lettres parmi les arts, dans le musée.

On vient au musée pour voir des tableaux, mais on peut aussi y voir le visage de Rimbaud, et cette posture extraordinaire que le peintre lui donne, le menton appuyé sur la main, se détournant des autres, qui déjà ne comptent plus, se tournant vers Verlaine sans le regarder.

La vie de Rimbaud – 1854-1891 –, ses 37 ans de vie, est incluse dans le siècle du Musée, 1848-1914.

J'énonce immédiatement ces dates et j'évoque d'emblée *la vie de Rimbaud*, comme concept, parce que comme tout éditeur, j'ai bien dû considérer ce rapport, entre la vie et l'œuvre. J'ai cru, sans doute, que l'occasion m'était offerte de repenser ce rapport. Mon intention était, en tout cas, de limiter, ou plutôt de contrôler plus étroitement l'explication de l'œuvre par la vie, de ne pas multiplier les notes allant du texte à un événement biographique, hypothétique ou avéré.

Mon prédécesseur pour les œuvres de Rimbaud à la Pléiade, Antoine Adam, expliquait les *Illuminations* et leurs paysages improbables par les voyages de Rimbaud. Son édition n'excluait pas d'autres points de vue bien sûr, mais la biographie était pour lui comme pour beaucoup d'autres l'argument principal de l'œuvre. Il est bien normal, que la vie d'un poète génial, surtout lorsqu'elle est en partie mystérieuse, intéresse et même fascine. Rimbaud a peut-être raté sa vie mais il n'a pas raté l'investissement de la postérité dans cette vie ratée.

J'ai voulu réagir contre le tout-biographique. En disant les choses très sommairement, ma génération de rimbaldiens a connu deux âges critiques : ce qu'on a appelé « le temps des exégètes », dans les années 1870-1880, post-structuralistes, où l'on commentait le texte poétique à l'infini ; on faisait avec plus ou moins de bonheur de l'explication de texte ; puis est venu – ou revenu – le temps des biographes, dans les années 1990 et jusqu'à aujourd'hui. Les biographes sont revenus, et le rappel biographique, comme point d'appui du commentaire, selon un point de vue renouvelé parce qu'il sollicitait de manière plus cohérente le tissu idéologique ou social.

Je me disais qu'en limitant – dans l'annotation en particulier – la référence à la vie de Rimbaud, je réagissais contre ce qui m'apparaissait être une usurpation, ou une banalisation du texte poétique.

Mon idée n'était pas de le faire dans la polémique, mais dans le souci de rétablir un équilibre.

Je confesse cette intention parce que je crois qu'elle n'a pas vraiment résisté à l'épreuve. Peut-être n'était-elle qu'une illusion. Du moins, si j'en crois le premier compte rendu, paru il y a quelques jours, de mon édition, signé par un excellent chroniqueur, qui a choisi de placer l'encadré suivant au-dessus de son article :

La Pléiade publie une nouvelle édition des *Œuvres complètes* du poète,
au plus près de sa biographie.

C'est le contraire de ce que j'avais cru faire ! Mais il doit avoir raison !

L'un des choix fortement engagés que nous avons faits – je dis *nous* parce que je crois que l'équipe de la Pléiade m'a au moins aidé à faire ce choix – consiste en effet à distribuer dans deux parties distinctes du volume les poèmes d'une part, et tous les textes, lettres comprises, de ce qu'on appelait jadis la « vie littéraire » de Rimbaud – jusqu'en 1875 –, et d'autre part, sous le titre « Vie et documents », le recueil des autres textes, témoignant de l'autre vie : on y trouve principalement des lettres de et à Rimbaud, les pièces du dossier du procès de Verlaine, des extraits du journal de Vitalie, la jeune sœur de Rimbaud, qui avait rejoint son frère, avec leur mère, à Londres, en 1873. Les choix, dans un domaine aussi controversé que l'œuvre de Rimbaud, sont des choix à risques et j'assume ce choix, avec ses risques, ce choix qui distingue, qui sépare, au lieu d'unifier.

Lorsque mon premierenseur écrit que ces « œuvres complètes » sont « au plus près de la biographie », je pense aussi qu'il veut dire que la table des matières est chronologique, dans les deux parties du volume : ce parti, cet autre choix, m'a paru s'imposer au détriment d'une distribution des textes distinguant par exemple les vers et la prose.

Je ne suis pas le premier à me poser ces questions, ni à éditer les œuvres ou les œuvres complètes de Rimbaud. Et les choix que j'ai faits doivent beaucoup à mes prédécesseurs. La tradition de l'édition des œuvres de Rimbaud est longue, déjà, et très contrastée, et controversée.

Le modèle chronologique – c'est-à-dire l'hypothèse d'une table des matières donnant les poèmes à la date, ou à la date supposée, de leur composition – s'est imposé récemment. Il n'était pas celui des *Œuvres complètes* d'Antoine Adam, qui séparait vers et prose et réservait certains textes à des appendices : les vers latins, les pastiches ou *Un cœur sous une soutane*, qui est une satire en prose du journal d'un séminariste ridicule et amoureux. Le modèle chronologique s'est imposé au tournant des années 1980-1990 : c'est le parti qu'ont pris successivement, à des moments rapprochés, Jean-Luc Steinmetz, dans la collection GF, Alain Borer, dans son édition du centenaire, en 1991, et Louis Forestier, dans la collection « Bouquins », en 1992. Le lien entre la vie et l'œuvre se redétermine dans la séquence chronologique, et l'édition d'Alain Borer, qui fait même apparaître, comme des fantômes, sous la forme de pages blanches, les œuvres perdues, à leur place, ou à leur place supposée. Dans son édition comme dans la mienne, les poèmes latins viennent au début, à leur place, à leur moment.

L'option chronologique s'impose avec ses incertitudes : on ne connaît pas exhaustivement la chronologie des textes ; Rimbaud a daté, parfois – souvent même – ses poèmes, ou du moins la version qu'il en composait à ce moment. On a pu penser que ces dates étaient parfois fictives, comme lorsque Rimbaud date du lendemain de la défaite de Sedan un sonnet antibonapartiste. Mais des moments ressurgissent, des saisons apparaissent privilégiées, – le fameux mois de mai

de la lettre du voyant ou des vers de l'évasion, ou – en 1872 – du renouvellement des formes. La chronologie est le choix qu'on peut faire pour d'autres œuvres. Elle s'impose plus dans le cas de Rimbaud, parce qu'on voit les rythmes, les ruptures, l'évolution.

L'écart peut-être assez important entre les deux hypothèses de datation d'un poème non daté. Et les témoignages ne concordent pas toujours : Delahaye dit que « Le Bateau ivre » a été composé à Charleville et que Rimbaud l'avait dans ses bagages en arrivant à Paris en septembre 1871, parce qu'il voulait le produire devant les arbitres parisiens comme son chef-d'œuvre ; Verlaine déclare, en revanche, que « Le Bateau ivre » date de l'époque où Rimbaud vient d'arriver à Paris. Chacun tire la couverture à lui et le choc des témoignages, – fournis respectivement par Delahaye et par Verlaine – se retrouve à peu près le même pour les *Illuminations*, avec un écart plus large. La chronologie, comme modèle structurant une table des matières, est donc en partie approximative ou hypothétique, et il faut doser, évaluer et décider.

Mais ce n'est pas cela qui définit je crois la situation particulière où se trouve l'éditeur de Rimbaud. Des incertitudes chronologiques, il y a en a presque toujours.

Je résume cette situation particulière en une phrase : Rimbaud n'a pas été l'éditeur de son œuvre, ou pratiquement pas. Il n'en est que l'auteur. De presque tout ce qu'il a écrit nous n'avons que des manuscrits, sauf pour quelques textes, dont les poèmes latins et son premier poème connu en vers français, « Les Étrennes des orphelins », et dont, surtout, son autobiographie, *Une saison en enfer*, pour laquelle nous n'avons, à l'inverse, que le texte imprimé et quelques pages d'ébauche.

Donc, comme éditeurs, nous nous substituons à lui.

Autrement dit, le moment où le texte se détermine – *s'établit* – dans une version imprimée dont l'auteur a relu les épreuves et qu'il a lui-même fait paraître, n'existe pratiquement pas dans le cas de Rimbaud.

Cette situation n'est pas banale. Les autres poètes du XIX^e siècle et les autres poètes que Verlaine qualifiait de « maudits » ont imprimé leurs œuvres. Même Lautréamont l'a fait. Verlaine dit bien, dans son portrait de Rimbaud des *Poètes maudits* qu'il s'est, celui-là, maudit par lui-même, c'est-à-dire qu'il n'a presque rien publié, qu'il n'a pas « lancé » son œuvre. Et *Une saison en enfer* qu'il a fait imprimer en 1873 à Bruxelles, n'a pas été diffusée. On la découvre quand une revue symboliste, *La Vogue*, la réédite en 1886.

Tout passe donc par des intercesseurs, qui conservent des autographes, transcrivent des vers et le cas échéant les publient. Verlaine a le rôle plus important : c'est lui qui donne le coup d'envoi en 1883, en publiant un article dans *Lutèce*, comprenant des poèmes.

D'où certaines incertitudes dans le texte même. D'où le caractère lacunaire de l'œuvre de Rimbaud. Tout cela excitant aussi bien les biographes, les critiques, les éditeurs ! Il ne faut jamais oublier que l'œuvre de Rimbaud est lacunaire que nous n'en avons qu'une partie.

Voilà où la vie rattrape l'œuvre aussi parce que la transmission de l'œuvre de Rimbaud a un contexte biographique très fort, qui met en scène des individus que Rimbaud a rencontrés, des professeurs – un surtout : Georges Izambard, et des poètes – Paul Demeny, Théodore de Banville, Verlaine – ou un peu à l'écart du monde littéraire, Louis Forain.

S'ils n'avaient pas été là, rien ne serait resté. Mais ils étaient là et Rimbaud les a utilisés : Rimbaud, qui est plus jeune (il y a dix ans d'écart entre Verlaine et lui), a besoin d'eux comme des pères de substitution, et comme intercesseurs éditoriaux. Ce sont des rencontres brèves ; puis il y

a toujours, plus ou moins affirmée, une séparation, une rupture. Le même scénario se reproduit un certain nombre de fois : Rimbaud appelle l'autre sollicite, – il écrit à Banville, à Verlaine –, veut partager son ambition poétique – il y a même, en 72, avec Verlaine, une sorte de collaboration pour trouver des formes nouvelles et faire bouger le vers – puis le tuteur casse, ne résiste pas, et Rimbaud s'en va. À la fin, il est seul.

Ce besoin de l'autre a sa présence dans le texte, dans les vers, et l'éditeur a aussi cette tentation de citer dans les notes d'autres textes, d'intertextualiser le texte de Rimbaud. Il y a des emprunts, nombreux, des larcins de jeune poète, qui ne sont pas ce que nous appelons des plagats. C'est un exercice que Rimbaud a appris en composant des vers latins, et c'est un jeu qui atteint une sorte de plénitude lorsque les circonstances permettent au jeune poète arrivé à Paris de fréquenter un cercle de poètes pasticheurs, les zutistes, et de s'exercer au pastiche, et de triompher dans un genre mineur mais très significatif d'une option littéraire qui s'empare d'un autre texte pour mieux le détourner.

C'est la vie et un peu l'œuvre qui rapproche Rimbaud de ces frères aînés de substitution [Rimbaud a un vrai frère et aîné, Frédéric, déplorable et stupide], et c'est l'œuvre qui les sépare. Pierre Michon (p. 27) le dit mieux que moi, à propos du premier de ces grands frères, Izambard :

Il [Rimbaud] aimait Izambard ; mais l'œuvre, elle, se servait d'Izambard
et ne l'aimait pas.

André Guyaux

Arthur Rimbaud. *Œuvres complètes*. Édition d'André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Nouvelle édition, 1152 pages, rel. peau, 105 x 170 mm. Collection Bibliothèque de la Pléiade (N° 68), Gallimard, 2009

Copyright André Guyaux, Editions Gallimard, 2009