



HAL
open science

Compte rendu du Dictionnaire Rimbaud (sous la direction d'Adrien Cavallaro, Yann Frémy, Alain Vaillant), Paris, Classiques Garnier, 2021, 888 p.

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Compte rendu du Dictionnaire Rimbaud (sous la direction d'Adrien Cavallaro, Yann Frémy, Alain Vaillant), Paris, Classiques Garnier, 2021, 888 p.. Parade sauvage - Revue d'études rimbaldiennes , A paraître. hal-04069020

HAL Id: hal-04069020

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-04069020>

Submitted on 14 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution| 4.0 International License

Dictionnaire Rimbaud, sous la direction d'Adrien Cavallaro, Yann Frémy et Alain Vaillant, Paris, *Classiques Garnier*, 2021, 888 p.

Le genre du *dictionnaire d'auteur* demande qu'on l'aborde avec la bonne distance critique. Il connaît depuis quelques années une vogue éditoriale certaine, qui en fait une des formes médiatiques de la patrimonialisation de la littérature, en même temps qu'un outil obligé de l'histoire littéraire. Mais cette vogue, portée d'ailleurs davantage par les éditeurs que par les professeurs eux-mêmes, est en réalité suspecte. Elle témoigne d'un retour, mal assumé, au positivisme, qui se manifeste, conjointement, par le reflux de l'effervescence théorique dans les études littéraires, et par la mise en retrait de la part la plus libre, et la plus créatrice, de l'interprétation. Il ne s'agirait plus de produire, ou de rêver, des savoirs nouveaux, ni d'explorer des territoires inconnus, mais d'emmagasiner des savoirs acquis, sur des auteurs en réalité déjà canonisés. En outre, la forme même du dictionnaire serait doublement défailante : d'un côté, elle manquerait la visée d'une synthèse (« encyclopédique »), qui dépasserait l'éparpillement des notices et le poudroïement des éclairages hétérogènes ; de l'autre, elle ne satisferait pas davantage à la curiosité de l'amateur des listes hétéroclites ou des objets singuliers, tant le genre est en lui-même contraint, obligeant les auteurs de dictionnaires à repasser par des voies déjà frayées et à redire ce qui a été dit déjà maintes fois. Finalement, le dictionnaire priverait la connaissance de la relation dialectique qui la fonde : il n'aurait ni véritable « auteur », au nom de l'impersonnalité requise dans les notices, ni véritable lecteur, étant adressé *à tous et à personne*.

Bref, quelque chose de la littérature *résiste* à sa mise en dictionnaire, – comme, on le sait par ailleurs, quelque chose de Rimbaud *résiste* à la littérature.

Mais précisément : les responsables de ce nouveau *Dictionnaire Rimbaud* – Adrien Cavallaro, Yann Frémy et Alain Vaillant – ont conscience de telles résistances, et travaillent, empiriquement, au sein du dictionnaire, *contre*, autant qu'*avec*, le genre du dictionnaire lui-même.

Il en résulte ici, selon nous, une réussite : ce nouveau *Dictionnaire Rimbaud* tend à faire converger, serait-ce en horizon ou en ligne de fuite, l'objectivité des connaissances factuelles, et la subjectivité (personnelle ou historique) de la lecture et des interprétations, constitutive du jeu littéraire comme tel et constitutive de la vie des œuvres dans le temps. L'érudition, la minutie, la perspicacité sont poussées jusqu'au point où, par-delà des savoirs positifs, elles invitent « à prendre la mesure de ce que l'on ignorera toujours », lit-on dans la préface. Le dictionnaire joue avec et contre lui-même, pour mieux retrouver alors le principe dynamique qui en vérité est le sien : faire de l'état des connaissances le plus actuel et le plus réfléchi le catalyseur de connaissances à venir, plus libres et plus savantes, plus conscientes. C'est à ce prix que le dictionnaire retrouve son lecteur, – dédié qu'il est maintenant aux mains habiles qui le feuilleront et aux esprits curieux qui le continueront.

*

Relevons donc, pour notre part, quelques-unes des lignes de force qui nous semblent structurer l'ouvrage, appelé à devenir une référence fondamentale des études rimbaldiennes.

1.

Ce qui renouvelle ici notre connaissance est d'abord la mesure, plus ample, que ce dictionnaire donne à l'*historicité* de l'œuvre de Rimbaud. Au-delà de l'œuvre, il s'agit, en vérité, du « nom » même de Rimbaud, car au fil du temps, à travers les relais des réceptions et créations, le nom de Rimbaud est devenu *le signifiant d'un désir* : un désir plus ardent de poésie, relayé d'horizon d'attente en horizon d'attente, et porté par un « principe espérance », dirait Ernst Bloch, qui, ressourcé à l'utopie du poétique, est en vérité un principe révolutionnaire des plus concrets.

Le nœud de cette thèse se trouve dans l'entrée « Rimbaldisme », laquelle découle du livre récent d'Adrien Cavallaro¹. Dans le discours critique, que récapitule donc le dictionnaire et qu'il diffuse à travers diverses notices, la notion de « rimbaldisme » intègre, en même temps qu'elle critique et dépasse, la notion de « mythe » : comme le voulait Étienne, le nom de Rimbaud est un effet de paroles, générateur de mythes ; mais, contrairement à ce que voulait Étienne, il ne s'agit pas ici de dissocier le mythe littéraire de quelque vérité philologique, puisque l'œuvre, *en elle-même*, ne se soutient précisément que de s'inventer *hors d'elle-même*, dans les discours qu'elle suscite, dès sa première réception jusqu'aux réceptions les plus contemporaines. Au fil des générations, selon des considérations d'époque ou des captations imaginaires plus personnelles, à travers des discours critiques ou des fictions poétiques, se façonnent, diversement, un Rimbaud « maudit », un Rimbaud « parnassien », un Rimbaud « symboliste », un Rimbaud « voyant », un Rimbaud « voyou », un Rimbaud « catholique », un Rimbaud « surréaliste », un Rimbaud selon René Char ou selon Yves Bonnefoy, etc., – c'est-à-dire finalement – et à travers toutes ces entrées qui se répondent implicitement dans le dictionnaire – un *Millénaire Rimbaud*, dirait Michel Deguy, s'il est vrai que Rimbaud, dans la brisure de sa trajectoire et le silence où finalement il se tient, aura été toujours déjà lui-même une *fable*, – afin que la poésie se continue au-delà de la poésie, jusque dans nos vies. De ce point de vue, l'entrée « Mallarmé » touche juste : car Mallarmé, lit-on dans le dictionnaire, est le premier à percevoir la dimension de fictionnalité qui sous-tend l'existence littéraire de Rimbaud, dès lors que le nom de Rimbaud, prononcé dans telle assemblée des mardis, instaure du « vague », un « silence », en même temps que de la « rêverie » ou de l'« admiration inachevée ». Le mythe n'est pas dissociable de l'œuvre, puisque l'œuvre même était le mythe, qui découle d'un fait de structure constitutif de la textualité de l'écriture rimbaldienne : que l'on songe, notamment, aux effets de certaines « formules », quand elles ont la capacité de « se dégager » de leur premier contexte, pour « essaimer », tels des grains de pollen (dirait Novalis), dans d'autres contextes, et féconder alors l'avenir, de réceptions en créations. Le dictionnaire consacre d'ailleurs plusieurs entrées à quelques-unes des formules rimbaldiennes les plus célèbres, comme si elles étaient détachables du texte : « il faut être absolument moderne », ou le terme « moderne » est ambivalent, pouvant supporter deux interprétations contraires ; ou « changer la vie », que Breton associe au mot d'ordre de Marx, « transformer le monde ». On remarquera aussi la part faite, non seulement aux réceptions critiques, mais aux réceptions créatrices (voir par exemple les entrées « Mise en chanson », « Léo Ferré » ou « Patti Smith »), comme si, dans cet excès où l'œuvre se tient, seule une autre œuvre pouvait répondre à l'œuvre, selon un processus de *création continuée*, constitutif de l'œuvre *moderne* : inachevée, inachevable, dans le déséquilibre de son propre présent, elle s'actualise, sans fin, dans d'autres présents que le sien.

2.

Un autre apport du dictionnaire, tout à l'acquis de la critique la plus récente (et particulièrement des travaux immenses de Steve Murphy), est la meilleure compréhension de la portée politique de la poésie de Rimbaud.

Il faut ouvrir ici l'entrée « Commune de Paris ». Rimbaud est un poète communard. La Commune s'écrit obliquement dans maints poèmes, par allusions, jeux de mots, parodies intertextuelles, incorporation de matériaux lexicaux ou d'imageries populaires. Mais plus encore peut-être, parce que son événement sidère la possibilité de la représentation, la Commune se déplace du signifié vers le signifiant : et elle *s'entend* alors dans le phrasé d'une parole bouleversé et bouleversante, qui encrypte en elle la voix des « vaincus de l'histoire », prolongeant l'utopie révolutionnaire dans l'utopie du poétique.

On notera que, sur ce point encore, le dictionnaire fait « rebondir » dans le temps l'événement historiquement situé, pour inviter à le reprendre selon une historicité plus ample. On se reportera par exemple à l'entrée « Mai 68 », à l'entrée « Soir historique », à l'entrée « Misère »,

¹ Adrien Cavallaro, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Hermann, 2019.

ou à l'entrée « Liberté » (on regrette l'absence d'une entrée « Anarchie »). Et, à nouveau, cette écoute des échos politiques du texte de Rimbaud se nourrit d'un de ses principes formels structurants, s'il est vrai que les formules rimbaldiennes, d'emblée désarrimées de leur contexte, ont cette capacité à *fuser* hors du texte, pour devenir autant de « slogans » actifs dans nos vies.

3.

Une autre piste de lecture apparaît quand on ouvre les entrées « Sexualité », « homosexualité », « Corps », « scatologie » : du *réel politique*, on passe au *réel sexuel*, unis qu'ils sont dans une même *impossibilité* (s'il est vrai, dit Lacan, que « le Réel, c'est l'impossible, tout simplement »).

Le moment Rimbaud de la poésie (son moment Rimbaud / Verlaine) est celui où le corps, dans sa réalité tout organique en même temps que dans sa jouissance inassignable, est envisagé comme le foyer nouveau de l'expérience créatrice. On pourrait dire que le sexuel est reconnu comme *l'ombilic du poème*, bien avant que Freud n'en fasse « l'ombilic du rêve ». D'où tant de textes qui font jouer un double sens érotique – scabreux ou émerveillé –, et qui semblent replier le travail de l'écriture sur le travail du rêve, celui-ci opérant par condensation ou déplacement comme celui-là opère par paronomase, métaphore ou métonymie. Il y a une « obscénité » de Rimbaud, comme il y a une « obscénité » de *L'Origine du monde* de Courbet, s'il est vrai que le corps érotique, en venant *au-devant de la scène*, aveugle la toile comme il défait l'ancien jeu, trop bien réglé, de la représentation.

Sur ce point, on aurait aimé qu'il y eût une entrée « Paysage ». Non que les entrées thématiques soient absentes (« Nature », « Nuit », « Couleurs », « Fleurs », etc.) ; mais elles sont un peu décevantes, sans doute parce que la forme de la notice leur donne une objectivité, ou une inertie, qui ne convient pas au mode de lecture de la critique thématique. Une entrée plus générale portant sur le « Paysage » aurait mieux dit les formes de l'imaginaire rimbaldien. Il s'agirait alors de montrer comment Rimbaud met fin à l'idée occidentale du paysage, lequel s'est constitué progressivement comme un espace *perspectivé*, dépendant du point de vue d'un sujet individuel ; or le paysage rimbaldien, parallèlement à ce qui se joue au même moment dans la peinture, défait la perspective : les choses vues sont soustraites à un point de vue focal unifié ; comme chez Gauguin, elles se présentent sans être représentées, surgissant par touches, intensités ou éclats.

On pourra donc se reporter à l'entrée « Hallucination » ou à l'entrée « Dérèglement de tous les sens », qui, parallèlement à la critique thématique (voir l'entrée « Bachelard ») ou à la critique issue de l'antipsychiatrie (voir l'entrée « Deleuze »), indiquent en outre une autre forme de lecture de l'imaginaire, en invitant à comprendre les délires de Rimbaud dans un dialogue critique avec les catégories nosologiques des aliénistes et les représentations d'époque de la folie.

4.

Autre piste qui traverse le dictionnaire : nombre de notices dessinent, en pointillés, une poésie historique de l'œuvre de Rimbaud, qui compose avec des études de lexicologie, de rhétorique, de stylistique, de l'histoire des genres et des formes poétiques, au moment où Rimbaud précipite le *devenir-moderne* de la poésie.

On le sait, pour le poète des « lettres dites du voyant » (voir l'entrée correspondante), il ne s'agit pas seulement de renouveler les formes anciennes (voir l'entrée « Vieillesse poétique »), mais, plus radicalement, de « trouver une langue ». Les entrées « Langue » ou « Lexique » donnent à cette formule rimbaldienne son arrière-plan historique, en permettant de comprendre le socle linguistique à partir duquel Rimbaud projette son « départ ». Si Mallarmé est un poète « syntaxier », Rimbaud est un poète « lexical ». Ses phrases débordent les structures préformées du langage, et apparaissent comme autant d'*événements* : à ce moment de l'histoire de la langue où

la langue semble la plus contrainte par l'institution scolaire et la plus normée par les académies, lire Rimbaud revient à surprendre « l'éclat insoutenable du mot soudain dégainé », écrit Julien Gracq (voir l'entrée « Julien Gracq »).

Les entrées « Rhétorique » ou « Style » touchent juste quand elles invitent à penser les « figures » autrement qu'en termes d'« écart ». Le texte de Rimbaud est tout entier « figural » parce qu'il est tout entier « littéral » : il se donne à lire « littéralement et dans tous les sens » dès lors que les jeux du signifiant, sans jamais se résoudre dans un signifié dernier, se soutiennent d'une sorte de paronomase généralisée, avec glissements allitératifs, assonances approximatives, ou calembours (voir l'entrée « Calembour »). Cela se fait *à même* le texte, sans qu'il n'y aille de personne, en toute objectivité.

Du côté du vers, les entrées « Rime » ou « Métrique » rappellent comment l'évolution prosodique de Rimbaud récapitule l'histoire du vers français, la change dans l'invention d'« espèces de romances », et finalement la « solde ».

Du côté de la prose, on trouvera une entrée « Poème en prose », mais on regrettera qu'il n'y ait pas une entrée « Prose » tout court : car le poème en prose lui-même n'est qu'une étape dans la quête rimbaldienne d'une nouvelle « formule » poétique ; il peut sans doute un instant se déduire du legs de Baudelaire (voir l'entrée « Baudelaire ») ; mais, au sein même des *Illuminations*, il est très vite dépassé pour autre chose. Le poème en prose, chez Rimbaud, ne vaut pas en tant que « genre », quelque « moderne » qu'il soit, mais en tant qu'il ouvre dans le poème le champ d'une expérimentation toujours plus libre des *possibles de la langue*.

Quant au vers libre, l'entrée correspondante rappelle qu'il est une dénomination proposée *a posteriori* pour « Marine » et « Mouvement », quand il s'agit pour les poètes symbolistes d'enrôler Rimbaud, rétrospectivement, dans leur propre combat. En réalité, comme le poème en prose, le vers libre rimbaldien n'est pas une *forme* préalable, mais une *performance* : il se trouve *sur le motif*, dans un geste poétique *en acte*, qui ne découle d'aucune antériorité ni ne prétend à aucune postérité. Rimbaud, comme Ponge, réclame *une poésie par poème*.

Cette « révolution du langage poétique » va de pair avec une crise du lyrisme et de la subjectivité romantiques (voir l'entrée « Romantisme »). On lira à ce sujet l'entrée « Poésie subjective et poésie objective », ou encore l'entrée « Je est un autre », qui invitent à penser un lyrisme « désoriginé » et une modalité énonciative disséminée dans la textualité comme telle. Mais on regrettera l'absence d'une entrée « Lyrisme », ou d'une entrée « Idylle », aussi bien que d'une entrée « Impersonnalité » ou « Poésie impersonnelle », qui auraient relancé la réflexion. Peut-être aurait-il fallu ajouter une entrée « Notation », car il semble que la « notation » soit la formule vers laquelle tend en effet tout un pan de la recherche de Rimbaud, en quête du *réel* même, sans sujet, dans l'invention d'une poésie qui ne peut plus être bientôt que « la fin du monde, en avançant ».

5.

Le dictionnaire tire également le meilleur parti des lectures intertextuelles qui sont devenues très majoritaires dans les études rimbaldiennes récentes. Il ne s'agit pas, pour la critique la plus novatrice, de trouver de nouvelles « sources » aux textes de Rimbaud, encore que ces sources réservent souvent de belles surprises (voir par exemple l'entrée « Bateau ivre ») ; mais il s'agit d'évaluer une des caractéristiques majeures de la textualité moderne, quand la littérature renvoie toujours déjà à la littérature, et trouve, dans ces relations intertextuelles multipliées, le catalyseur d'une signification accrue.

La conscience du « jeu littéraire » en tant que tel est sensible dès les premiers textes de Rimbaud, où même la naïveté est feinte, dans un art très savant et plein de roueries (voir, par exemple, l'entrée « Dormeur du val »). Mais elle tend vite à faire de tout poème une « parodie », qui diffère toujours déjà en elle l'« ode » première. On se reportera aux entrées « Parodies et pastiches », ou « Satire », qui, au-delà de genres rhétoriques constitués ou encore au-delà du rire « zutique » (voir l'entrée correspondante), désignent finalement une marque fondamentale des

écritures modernes : comme le Baudelaire d'Alain Vaillant², Rimbaud est un « poète comique », en ce sens que l'ironie est, dans ses textes, à la fois omniprésente et inassignable, partout et nulle part, – « aussi simple qu'une phrase de musique ».

*

Chemin faisant, d'une entrée l'autre, mêlant des voix nombreuses, dont quelques-unes disparues récemment, le dictionnaire *fait sa preuve*. Il met l'œuvre de Rimbaud « en ordre de fonctionnement³ », la rendant plus aisément « mobilisable » pour la réflexion. Mais lui-même emporte son lecteur dans son jeu propre : de notices en bibliographies, de bibliographies ponctuelles à une très ample bibliographie générale, le lecteur est lui-même emporté de livre en livre, de livres en bibliothèques, et de bibliothèques en mondes.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris VIII
Équipe de recherche « Fabrique du littéraire »

² Alain Vaillant, *Baudelaire poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

³ Pourrait-on dire en inversant une formule de Francis Ponge, dans *Pour un Malherbe* : « C'est [Malherbe] le dictionnaire en ordre de fonctionnement » (Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 2002, p. 18).