



HAL
open science

Rimbaud, de l'image à l'illustration. Pour une autre lecture des Illuminations.

Zoé Monti

► **To cite this version:**

Zoé Monti. Rimbaud, de l'image à l'illustration. Pour une autre lecture des Illuminations.. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT: 2022PA030097 . tel-04578101

HAL Id: tel-04578101

<https://theses.hal.science/tel-04578101>

Submitted on 16 May 2024

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

École Doctorale 120
Centre de recherche sur les poétiques du XIX^e siècle

Thèse de doctorat en Littérature française

Zoé MONTI

Rimbaud,
de l'image à l'illustration.
Pour une autre lecture des Illuminations.

Thèse présentée sous la direction de
M. Henri SCEPI (Sorbonne Nouvelle)
M^{me} Émilie SITZIA (Université d'Amsterdam)

Tome 1. Texte

Soutenue le 10 décembre 2022

Jury

M. Olivier Bivort – Professeur, Università Ca' Foscari, Venise

M^{me} Liliane Louvel – Professeure émérite, Université de Poitiers

M^{me} Anne Reverseau – Professeure, UCLouvain, chercheuse qualifiée FNRS

M. Henri Scepi – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

M^{me} Émilie Sitzia – Professeure, Université d'Amsterdam

M. Bernard Vouilloux – Professeur, Sorbonne Université

Résumé

Ce travail propose de retracer la voie par laquelle les artistes ont abordé, dans les livres, l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Cette étude établit le catalogue raisonné des livres illustrés et livres d'artiste, depuis le début du XX^e siècle, au moment de l'apparition des premières illustrations, jusqu'aujourd'hui. En choisissant dans l'analyse de se concentrer sur le recueil des *Illuminations*, elle examine la constitution progressive d'une culture visuelle autour de Rimbaud et interroge le rapport des illustrations à cette poésie du visuel.

La thèse s'attache autant à faire entrer la production de ces livres illustrés dans la réception rimbaldienne qu'à mettre en lumière le rôle qu'ils jouent dans le parcours des artistes. Montrer l'évolution de la réflexion sur l'articulation des rapports entre texte et image, mise en œuvre dans et par le livre illustré, enclenche une réflexion sur la manière dont cette illustration est favorisée par les images ouvertes de la poésie de Rimbaud, particulièrement dans les *Illuminations*. Rimbaud, qui configure son image poétique un investissant une image plastique tenue en haute estime, ménage par là des potentialités multiples et des principes féconds pour les artistes. Informés des dispositifs textuels des poèmes, leurs illustrations se développent en miroir. Le passage du livre illustré au livre d'artiste accompagne le souci croissant de ces créateurs de s'intéresser à la spécificité de la poésie, et à l'originalité expressive offerte par la mise en tension des caractéristiques du livre au service des effets poétiques.

Mots clés : illustration ; poésie ; livre illustré ; livre d'artiste ; Arthur Rimbaud

Abstract

This work proposes to retrace the way by which the artists approached, in books, the work of Arthur Rimbaud. This study establishes the *catalogue raisonné* of illustrated books and artist's books, from the beginning of the 20th century, when the first illustrations appeared, until today. By choosing to focus on the *Illuminations*, it examines the progressive constitution of a visual culture around Rimbaud and questions the relationship of illustrations to this poetry of the visual.

The thesis tries to bring the production of these illustrated books into the Rimbaudian reception as well as to highlight the role they play in the artists' path. To show the evolution of the reflection on the articulation of the relations between text and image, implemented in and by the illustrated book, starts a reflection on the way this illustration is favored by the open images of Rimbaud's poetry, particularly in the *Illuminations*. Rimbaud, who configures his poetic image by investing a plastic image held in high esteem, spares there multiple potentialities and fertile principles for the artists. Informed of the textual devices of the poems, their illustrations develop in mirror. The passage of the illustrated book to artist's book accompanies the growing concern of these creators to be interested in the specificity of the poetry, and in the expressive originality offered by the setting in tension of the characteristics of the book to the service of the poetic effects.

Keywords: illustration; poetry; illustrated book; artist's book; Arthur Rimbaud

J'aime les livres comme des êtres vivants.

Sonia Delaunay

Remerciements

Que l'on me permette de remercier en premier lieu mes parents, Pascale et Joël, sans qui, véritablement, ce travail n'aurait pu voir le jour. Je les remercie de m'avoir donné la vie dont j'arbore si fièrement le nom, et aussi le goût des livres et des images.

À Henri Scepi, qui accompagne mes recherches d'un œil bienveillant et confiant depuis huit années, je tiens à dire mon respect et ma profonde reconnaissance. Votre calme et votre méthode m'ont beaucoup appris.

À Émilie Sitzia, qui a spontanément accepté d'accompagner un travail en cours et qui l'a suivi avec passion et attention, je suis également redevable. La qualité et la rigueur de nos échanges ont été d'une aide précieuse et inestimable.

Je remercie les artistes qui m'ont accueillie dans leur atelier et pour les conversations passionnantes, généreuses et sincèrement partagées : Anne Arc, Julius Baltazar, Jean-Hugues Berrou, Anick Butré, Robert Cara, Serge Chamchinov, Youl Criner, Albert DuPont, Jeanne Esmein, Michel Gillet, Jean-Noël Laszlo, Joël Leick, Agathe Lemaire, Agnès Lévy, Rafaële Ide, Claire Morel, Claire Nydegger, François Quinart, François Righi, Agnès Rosenstiehl, Jean-Jacques Rossbach, Dominique Sosolic, Roland Sabatier, Anne Slacik, Honorine Tepfer.

Merci également, pour leur aide et leur disponibilité, à Lucia Bartolini, fille du graveur Luigi Bartolini ; Yves Benoit-Cattin, président des Amis du livre contemporain ; Jean Binder, président de l'association Lucien Coutaud ; Pascal Blanchard de l'Imprimerie nationale ; Jean Lissarague, fondateur des Éditions Écartés ; Catherine de Vasselot de Régné, présidente de la société des Cent Une ; et tant d'autres personnes qui m'ont aidée, dans les bibliothèques municipales, les mairies, les archives, les librairies, les maisons familiales, à appréhender l'histoire de certains livres.

Je remercie vivement Lucille Pennel et Laetitia Gilles pour la mise à disposition des collections du musée Arthur-Rimbaud, pour l'écoute et la confiance qu'elles m'ont accordée, ainsi qu'Élise Nicolas, pour son aide précise et efficace lors de mes recherches à la médiathèque Voyelles. C'est grâce à elles, mais également à Lisa Maronnier, Lucas Berdu, Carline Teixeira de Magalhaes et Bettina Poulain, que j'ai pu librement donner forme à un rêve d'exposition et sur lequel j'ai eu le plaisir de travailler avec Camille Barjou.

Je suis profondément reconnaissante à Camille de la préciosité de toutes nos discussions, de sa sincérité et de son amitié.

Je remercie également Alain Tourneux et Gérard Martin d'avoir bien voulu éclairer ma lanterne quant à la naissance de la collection de livres illustrés.

Ces quatre années passées au sein du laboratoire du CRP19 ont été riches en rencontres. Je dois à Anton de grandes avancées en conversant *mine de rien*. Je dois à Gabrielle, Eva, Camille, Blandine, Alice, Émilie, Kevin et d'autres encore la douceur de certains jours. Enfin, je dois à Rachid les meilleures journées de travail que j'aie pu passer à la Maison de la recherche.

À l'équipe infatigable de relectrices et de relecteur, je suis très reconnaissante : merci Marie, Sihem et en particulier Pascale, pour sa patience, et Vincent, pour son exigence.

J'ai une pensée particulière pour Rivka, pour Rafaël et pour Sébastien.
Nio Far ! On est ensemble !

En réalité, une thèse s'écrit à plusieurs mains.
Celles qui vous préparent le café tous les matins.
Celles qui vous cornent la page d'un poème.
Celles qui vous apportent un thé brûlant et un carré de chocolat.
Celles qui vous tendent les clés d'une maison lumineuse pour écrire.
Cette thèse est aussi pleine d'encouragements, de regards complices, de sms distrayants, de livres prêtés, de conversations passionnées car j'ai la chance de pouvoir compter sur la présence de Maé, Maria, Marie, Dorine, Élise, Isabelle, Arthur, Daniel, Juliette, Alise, Mathilde, Marie-Camille, Liliane, Rémi... et sur celle, inestimable, de Flora.

Na Kokou, akpe na wò. Wò dzo kekeli kplòm yie.

Avant-propos

Nous avons considéré comme édition de référence pour les textes d'Arthur Rimbaud la dernière édition des *Œuvres complètes*, établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, parue chez Gallimard, dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 2009. Les notes de bas de page qui se réfèrent aux poèmes de Rimbaud renvoient implicitement à cette édition, abrégée « OC », et indique seulement le titre du poème et le numéro de page. Nous employons l'italique pour les titres des poèmes, hormis ceux inclus dans des recueils qui figurent entre guillemets : ainsi on parlera du poème *Le Bateau ivre* et des poèmes « Après le déluge » dans les *Illuminations* et de « Mauvais sang » dans *Une saison en enfer*.

Nous avons maintenu l'orthographe des titres des œuvres de Rimbaud tels que les donnaient les éditions illustrées. Ainsi si certaines éditions orthographient *Une Saison en Enfer* (avec des majuscules) ou publient *Les Illuminations* (intégrant l'article défini au titre), nous avons reproduit cette orthographe.

La question de l'illustration d'une thèse en littérature portant sur l'illustration s'est à maintes reprises posées. Comme l'a souligné Michel Melot : « Il faut admettre que l'image pose toujours un défi à l'écriture et que l'écrit sur l'image ne parlera jamais que de ce qu'on peut écrire sur les images¹. » Or il nous semblait important de faire entrer les lecteurs et les lectrices pleinement dans le vif du sujet en leur mettant d'emblée dans l'œil des images dont il sera abondamment question après. Aussi notre thèse comporte-t-elle deux introductions : une introduction à lire et une introduction à voir.

C'est en découvrant la section « *Plates: a visual preface* », qui comme son nom l'indique constitue une préface visuelle à l'ouvrage qu'elle introduit², que nous avons eu l'idée d'insérer une introduction visuelle à notre thèse. *Painted Plates* étant un sous-titre régulièrement repris des *Illuminations*, le jeu de mots nous semblait opportun.

Tout au fil du texte, les références (**fig.**) renvoient au volume un des annexes. Chaque édition illustrée des poèmes d'Arthur Rimbaud trouve sa place dans le catalogue qui constitue l'essentiel du volume deux des annexes.

¹ MELOT, Michel, *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, Albert Skira, 1984, p. 13.

² *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, dir. Joan Lyons, Rochester (N.Y.), The Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 13-25.

Sommaire

Remerciements	5
Avant-propos	7
Sommaire	9
Introduction. Une poésie ouverte à l'illustration ?	13
1. Le livre illustré.....	19
1.1. L'illustration	21
1.2. Le phénomène du livre d'artiste.....	24
2. Le catalogue raisonné	30
3. Les <i>Illuminations</i> au miroir de l'illustration.....	36
<i>Painted Plates</i>: une introduction à voir	39
PARTIE 1. RÉCEPTION DE RIMBAUD	51
CHAPITRE 1. LA CONSTRUCTION ÉDITORIALE	53
1. Construire le livre	53
1.1. Un désir de publication.....	54
1.2. Se penser en dehors du livre.....	58
2. Les <i>Illuminations</i> « hors de toute littérature ».....	62
2.1. La résolution par la graphie.....	63
2.2. La poétique du fragment.....	65
2.3. Unité, correspondance, résonance ?	66
3. L'entrée dans la littérature illustrée.....	69
3.1. Iconographie	71
3.2. À chaque éditeur son Rimbaud illustré	81
3.2.1. La tentation d'un Rimbaud dessinateur	81
3.2.2. Illustrations de l'époque de l'auteur	86
CHAPITRE 2. LA RÉCEPTION ARTISTIQUE	89
1. Proximités d'intentions et transpositions sémiotiques.....	91
1.1. Les caractéristiques d'une assimilation.....	93
1.2. Dialogues in absentia des « livres d'éditeurs »	101
1.2.1. Rimbaud illustré par les plus grands symbolistes.....	102
1.2.1. Rimbaud à la lumière de la peinture moderne.....	104
2. Quels artistes illustrent Rimbaud ?	107
2.1. Une première tentative	107
2.2. Deux cent cinquante-et-un livres.....	111
3. Un beau livre pour une bonne occasion	115
4. Le potentiel générateur du texte	119
4.1. Des poèmes de peintre.....	120
4.2. L'inquiétude de Rimbaud.....	124
5. La mise à distance	128
PARTIE 2. CULTURE VISUELLE	131
CHAPITRE 1. L'ILLUSTRATION ET RIMBAUD	137
1. Illustration tardive ?	138
1.1. Lettrines et frontispices	140
1.2. L'Italie	144
1.3. Unicum	147
1.4. Illuminations.....	149

2. Rimbaud en situation	151
2.1. Le décalage	151
2.2. Le paradoxe	155
CHAPITRE 2. UNE POÉSIE DU VISUEL ET DU VISIBLE	165
1. Écrivain de l'image	165
1.1. La culture visuelle du XIX ^e siècle	170
1.2. Références picturales et obstinations référentielles	173
1.2.1. Un poème en manière de peinture	176
1.3. Les images pauvres	178
1.3.1. Les collages	180
2. Écriture de l'image	183
2.1. Gravure textuelle	184
2.2. L'espace-temps : une conception plastique du poème	186
2.2.1. La métaphore	187
2.2.2. La description	189
2.2.3. La ligne graphique de l'écriture	193
2.2.4. Livre d'images ou carnet d'artiste ?	194
PARTIE 3. ILLUSTRER LES <i>ILLUMINATIONS</i>	199
CHAPITRE 1. LES ŒUVRES POÉTIQUES	209
1. L'idéal bibliophile	209
1.1. L'éditeur-architecte	214
1.1.1. La trinité illustrée : Baudelaire-Verlaine-Rimbaud	215
1.1.2. Modifications dans l'architecture	216
1.2. L'éditeur scientifique	218
1.2.1. L'illustration paratextuelle	218
1.2.2. L'illustration fantôme	222
1.3. Illustration de luxe et de demi-luxe	223
2. Le programme iconographique	228
2.1. Le canon	228
2.1.1. <i>Voyelles</i> et <i>Le Bateau ivre</i>	232
2.1.2. L'interpicturalité des illustrations	235
2.2. Un recueil parmi d'autres	236
2.2.1. Entrer et sortir du recueil	238
2.2.1.1. Du lièvre à l'araignée	238
2.2.1.2. « Génie » ou la vie de Rimbaud	242
2.2.2. Représenter la « métropole crue moderne »	245
2.2.3. Les décorateurs de théâtre	249
2.3. ...et les marges	251
CHAPITRE 2. LE RECUEIL	257
1. Des correspondances souples ou rugueuses	257
1.1. L'illustration comme mêmété du texte	257
1.2. Les degrés du compossible	260
2. Le travail du texte	263
2.1. Écriture manuscrite	265
2.1.1. Le texte gravé	265
2.1.2. Les « tableaux-poèmes » de Fernand Léger	269
2.2. Révolution typographique et bouleversement du poème en prose	275
2.2.1. Prose rimbaldienne, prose bouleversée	275
2.2.2. L'écriture au kilomètre	277
2.2.3. Un caractère de notre temps	278
3. La tentation de l'abstrait	282
3.1. Formes-couleurs, rythmes-couleurs, mots-couleurs	283
3.1.1. Poésie-couleurs	287
3.1. L'Alchimie de l'acide	291

CHAPITRE 3. LA MISE EN SCÈNE DU LIVRE.....	297
1. Le phénomène « livre d'artiste ».....	299
1.1. H.....	303
2. « Si c'est informe, il donne de l'informe »	308
2.1. La Chasse spirituelle	314
3. Le paradoxe du livre	322
Conclusion.....	327
Index	339
Bibliographie.....	345
Éditions des œuvres de Rimbaud consultées et utilisées	345
1. Études sur Rimbaud.....	345
1.1. Ouvrages collectifs et actes de colloques.....	345
1.2. Catalogues d'exposition	346
1.3. Ouvrages et articles	347
1.4. Rimbaud et les artistes	353
2. Critique et théorie littéraire	354
3. Ouvrages littéraires.....	356
4. Études sur le livre et l'illustration	357
4.1. Ouvrages collectifs, actes de colloques et catalogue d'exposition	357
4.2. Ouvrages et articles généraux	358
4.3. Ouvrages et articles sur les éditions illustrées de Rimbaud	364
5. Théorie artistique et histoire de l'art.....	366
5.1. Ouvrages et articles généraux	366
5.2. Catalogues d'expositions sur les artistes du corpus	367
5.3. Ouvrages et articles sur les artistes du corpus	368

Introduction. Une poésie ouverte à l'illustration ?

La poésie d'Arthur Rimbaud peut se définir comme une poésie résolument ouverte.

Si l'appel de l'ouverture irradie l'œuvre entière du poète, c'est parce qu'elle hante tout particulièrement l'image, ô combien multiple et faussement « merveilleuse³ ». Les images poétiques créées par Rimbaud sont d'une liberté extrême, car formulées à l'état de puissance. Proférées sur le mode exclamatif, avec une grande force d'assertion pour certaines, un véritable art de la suggestion pour d'autres, ciselées entre incisives, elles abondent en visions que l'écriture poétique tente de fixer, et que l'image plastique devra se garder de figer. Les images grandissent à mesure qu'elles se chargent de sens. Véritables palimpsestes d'expériences poreuses, elles accumulent la versatilité de la réalité et la densité de l'imagination. Or les images poétiques semblent parfois servir une volonté de rompre avec la représentation, d'introduire une discordance, une inadéquation volontaire entre le sujet, le visible et la réalité.

N'existe-t-il pas une spécificité des *Illuminations* à l'ouverture ? Le projet du recueil n'aboutit pas du vivant de Rimbaud : il laisse un ensemble fragmentaire. Les intervalles entre les textes ménagent une ouverture, une discontinuité. Les interstices du texte appellent des prolongements. À considérer les *Illuminations* comme un ensemble d'écritures poétiques en prose, nous nous trouvons d'emblée confrontée à un genre ouvert, « un cadre vide en attente de codes⁴ ». Les *Illuminations* proposent une forme inédite ouverte, éclatée, « qui autorise la variété des positions énonciatives, la diversité des stratégies communicationnelles et pragmatiques et surtout la cohabitation des paradigmes génériques⁵. » La célébration de l'image est le paradoxe de la force incantatoire des *Illuminations* : la tentation des images est une gageure, l'écueil d'un sens unique et d'une littéralité trompeuse, le risque d'un passage obligé qui enfermerait dans une réalité que Rimbaud souhaitait changeante, rêveuse et duplice, mais aussi la formidable possibilité d'un rapport au monde constamment réinventé. L'imagination, le merveilleux, le fantastique, la féerie, font advenir une réalité aussi vraisemblable que le réel⁶.

³ OC, « Après le Déluge », p. 289 : « Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images. »

⁴ ORTEL, Philippe, « Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville) », *L'Image génératrice du texte de fiction*, dir. Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, *La licorne*, n° 35, 1995, p. 67.

⁵ SCEPI, Henri, « Discontinuité et fantaisie dans *Les Illuminations* », *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2012, p. 87. Plus loin, page 89, Henri Scepi parle du « principe de détachement » qui « illustre la capacité du poème en prose à s'autonomiser, à représenter [...] un éventail de possibles esthétiques, un tout qui se moque de la totalité et de la clôture et qui ne vaut, au contraire, que par ses échappées, ses ouvertures et ses anomalies. »

⁶ À propos de l'œuvre ouverte, nous renvoyons à l'ouvrage de référence en la matière, ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien, Paris, Seuil, « Essais », 1965. (1^{re} édition italienne : 1962). Voir également ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1997 (1^{re} édition allemande : 1976), et pour un point de vue contrasté, voir COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 180-184.

L'image ouverte est mobile, volontairement transposée d'un contexte à un autre. L'image ouverte engendre un effet : celui d'un ressenti, d'une présence, d'une saisie en cours ou d'une action à venir. La représentation qu'elle fait advenir n'est pas réductible à un seul sens, une seule logique. Ce déplacement éconduit toute tentative narrative ou diégétique. Cette possibilité de l'image, demeurée ouverte dans les interstices du langage, infigurable comme l'est l'inconnu, est contenue dans des poèmes qui façonnent leur propre visualité.

Une telle disponibilité de l'image conditionne-t-elle une ouverture féconde à l'illustration ? En tant qu'approche dynamique du texte, l'illustration entretient un lien de réflexivité avec le poème : elle est une hypothèse de lecture qui fait produire le texte. L'artiste-lecteur s'insère alors dans une brèche : l'ouverture polysémique des mots au sein de l'« espace herméneutique⁷ » du poème. Cette ouverture, c'est autant la disposition intrinsèque de l'œuvre à la polysémie, au sens où Roland Barthes l'entend⁸, que la capacité d'attention et l'intelligence avec laquelle l'artiste va accueillir, amplifier et remotiver les mobiles de l'image poétique. La question de la représentation et de sa mise à mal est en jeu. Elle est au cœur de la poétique rimbaldienne et de celle de l'illustration.

L'illustration ou la mise-en-image du texte est la capacité de cette dernière à faire ressortir le figural⁹ du poème et à l'exploiter de manière plastique. La mise en œuvre de cette mise-en-image s'entend au sens propre comme au sens figuré. Au sens propre, c'est le choix des techniques, des couleurs et des matériaux, c'est l'élaboration d'un style. Au sens figuré, c'est la présence de l'image dans le livre et sa mise en page : la relation qu'elle entretient avec le livre et le texte.

Quelles sont alors les stratégies visuelles de l'image, ses caractéristiques et partis pris formels par rapport au texte ? Comment l'image procède-t-elle ? Quelle évolution remarque-t-on dans le temps ? Peut-on dégager une spécificité par rapport aux *Illuminations* ? Que retient l'image du texte ? Que nous en donne-t-elle à voir ? Des motifs et des symboles sont-ils dégagés ? Sur quoi se concentrent les illustrations : des scènes, des personnages, des ambiances, des actions ?

⁷ HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de minuit, 1991, p. 43.

⁸ BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Essais », 1966, p. 54 : « Chaque époque peut croire, en effet, qu'elle détient le sens canonique de l'œuvre, mais il suffit d'élargir un peu l'histoire pour transformer ce sens singulier en sens pluriel et l'œuvre fermée en œuvre ouverte. [...] La variété des sens ne relève donc pas d'une vue relativiste sur les mœurs humaines ; elle désigne, non un penchant de la société à l'erreur, mais une disposition de l'œuvre à l'ouverture ; l'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. »

⁹ Au sens où Yves Bonnefoy l'entend : « D'un mot, c'est le figural dans l'œuvre qui se révèle, cette structure partiellement inconsciente qui y outrepassa les conclusions de la pensée conceptuelle, et y est de ce fait le lieu de la poésie ou pour mieux dire son acte. » Voir Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, p. 10.

L'image poétique ouverte appelle des illustrations aux styles et aux genres radicalement différents. Émerge alors une polarité entre tradition et modernité. Pourtant cette antinomie n'est qu'apparente : elle n'est ni contradictoire ni antithétique. Elle renvoie à la capacité intrinsèque du texte à s'ériger en modèle visuel et à en configurer le constant renouvellement. Soit que son propre modèle pictural, réel ou imaginé, transparaisse – le poète reprend la disposition d'images – soit que le texte se configure en une structure de représentation éminemment plastique. La picturalité et la plasticité des textes constituent pour nous une ouverture à l'illustration. Il s'agit de voir comment Rimbaud cherche dans l'image des codes de représentation que le langage ne détient pas et qu'il veut faire intégrer le langage.

Mais comment réagissent les images à ces dispositifs textuels ? Et comment des dispositifs plastiques se configurent-ils alors en miroir ?

Dans un article de 1980, André Guyaux considère que l'illustration des *Illuminations* constitue, dans la majeure partie des cas, une « forme d'interdit¹⁰ », allant presque jusqu'à la taxer de sacrilège. Après les travaux de Claude Jencolas sur la réception artistique de Rimbaud et la constitution de la collection de livres illustrés du musée Arthur-Rimbaud, l'illustration des poèmes de Rimbaud n'a pas fait l'objet d'une étude synthétique. Quarante ans plus tard, nous remettons en question l'assertion d'André Guyaux. Qu'il y ait des obstacles à l'illustration est indéniable et nous en relevons effectivement plusieurs. La critique rimbaldienne d'abord : massive, imposante, intimidante. La multiplication ensuite des interprétations – voire la surinterprétation qui, à leur insu, agit parfois sur les textes comme une chasse gardée, et en verrouille les accès. Enfin le « mythe » qui entoure Rimbaud, défini par Étienneble comme une interprétation erronée de la poésie de Rimbaud, une « affectation de l'imaginaire collectif¹¹ » à laquelle l'illustration n'échappe pas.

Or quelle est la part de mythe que l'image transfère ? Et comment contribue-t-elle à le véhiculer ? Comment les images verbales deviennent-elles vectrices de représentations mentales et de conceptions idéales, intimes et subjectives que l'on se fait du poète et dont l'illustration se fait la vectrice ? C'est ce qu'il nous paraît justement intéressant d'étudier.

¹⁰ GUYAUX, André, « Enluminer des enluminures ? », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991, p. 24-32.

¹¹ ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud*, t. II : *Structure du mythe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1961. (1^e édition : 1952), p. 14.

Une telle poésie ouverte engendre une réception ouverte. Pour les lecteurs, Rimbaud, c'est l'autre soi-même, l'alter ego poète. Celui qui les aide à concevoir un autre rapport au monde et à la vie. Celui qui leur permet d'envisager la destruction de ce monde afin de mieux voir et de mieux vivre. L'acuité de la vision du poète, portée par un incessant va-et-vient entre construction et déconstruction, garantit l'avènement d'un renouveau. Indirectement, elle opère en miroir et réfracte aux lecteurs leur propre réalité. Elle leur parle d'eux et de ce qui les entoure. Elle éveille leurs passions, réveille leurs élans. Elle flatte leur désir de révolte, elle exacerbe leur liberté, elle exagère leur impossible. Elle appelle des résonances aux vibrations atemporelles, elle nourrit des dialogues en silence, ressuscite des conversations intimes par-delà les siècles et les arts. Au contact de sa poésie, les lecteurs reprennent courage. Car pour le dire avec Yves Bonnefoy, lire Rimbaud, c'est quelque part lui demander de l'aide : que son évidence « nous aide à quitter nos voies insuffisantes, naïves¹². » Rimbaud ouvre les lecteurs à eux-mêmes. Chacun à sa manière s'identifie à lui.

Rimbaud appartient à l'imaginaire collectif. Il est désormais une figure emblématique de la culture populaire. Appris à l'école, fredonné avec Léo Ferré, célébré comme l'étendard de la liberté, de la modernité, de la nouveauté et brandi lors de la révolution de la fin des années 1960. Son visage reproduit, gravé, détourné, est à tout un chacun familier. Sa surprésence vient paradoxalement combler un défaut d'image, un manque, une faille, une inconnue dans son histoire. La confusion entre sa vie et son œuvre entraîne une identification : l'établissement d'un parallélisme entre sa vie et celle des lecteurs devient un processus auquel les artistes n'échappent pas. L'appropriation artistique de la poésie de Rimbaud est un phénomène à mettre en perspective d'un phénomène d'appropriation plus large, propre à Rimbaud. Les artistes qui s'aventurent dans l'illustration de sa poésie n'ont pas seulement lu les textes, ils en font l'expérience – singulière, bouleversante, inénarrable. Et la possibilité intuitive de leur empathie est sans commune mesure avec l'inventivité de leur création.

Dans le cas particulier de Rimbaud, le phénomène d'illustration renvoie une part importante de subjectivité, l'interstice adéquat dans lequel chacun trouve à se loger. C'est la part incontestable de poésie, d'imagination et d'émotions, inhérente à toute entreprise de création. L'approche artistique semble portée par une évidence intime, un lien ténu, noué dans le secret avec le poète, comme le lecteur noue un lien personnel avec l'auteur et entretient une relation singulière avec lui. Pour autant, nombre d'approches artistiques se sentent investies de la mission de trouver la « bonne manière » ou la « juste façon » d'illustrer Rimbaud. Mais il

¹² BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 10.

s'agit moins d'une vérité critique, évaluée à l'aune de la pertinence, mais d'une vérité intime, de cette justesse d'adéquation que l'art confine à l'œuvre et que nous allons tenter d'approcher à travers les livres illustrés.

1. Le livre illustré

Le livre illustré est un objet interdisciplinaire dont l'étude relève autant de l'histoire littéraire que de l'histoire de l'art. L'objet exige d'être considéré à la fois selon le point de vue de l'artiste et selon celui de l'écrivain, sans négliger la part décisive du regard de l'éditeur, quand il y en a un.

Or les éditions illustrées des poèmes de Rimbaud ont jusqu'alors échappé à une prise en compte globale et précise de la part de la critique littéraire comme de la critique d'art. Cette question de l'illustration a été envisagée de manière exclusive – quoique partielle – du côté du poète pour des études d'ensemble, et tout à fait ponctuellement du point de vue du peintre, pour tel ou tel artiste seulement. Catalogues d'exposition truffés de poésie, livres illustrés d'éditeur, *unicum* ou grands tirages, chef-d'œuvre d'une vie ou passe-temps d'amateur, etc. La diversité du corpus rassemblé pose la nécessaire question de la définition du genre du livre illustré. Son hétérogénéité dénote la complexité d'une pratique à l'égal de sa richesse. Chaque entreprise met en œuvre un mode d'illustration bien spécifique, qui fait appel à des techniques propres et s'adresse à un public particulier.

La typologie des livres illustrés se ramifie en une multitude de catégories et de sous-genres afin de mettre en réseau des tendances majeures, des épiphénomènes isolés et de nombreux cas repoussés dans les marges. On trouve ainsi : grand livre illustré, livre à figures, livre à gravures, livre de luxe et de demi-luxe, livre de bibliophile, livre-objet, livre de décorateur, livre de peintre, livre d'artiste, livre de dialogue, livre double, livre de création, etc. Différents types se dégagent. Des critères sont retenus pour décrire et catégoriser les ouvrages : critères descriptifs et formels pour le livre à figures, le livre de luxe et de bibliophile, ou le livre-objet ; critères d'auctorialité pour le livre de décorateur, le livre de peintre et le livre d'artiste ; enfin critères esthétiques relevant de la qualification du rapport entre texte et image pour le livre de dialogue, le livre double et le livre de création.

Si certains modèles de livre se sont formés selon le strict établissement de normes – tirage limité, intervention originale de l’artiste, recours à de beaux papiers pour le livre de luxe par exemple – d’autres livres au caractère de plus en plus hybride tendent à rendre caduque la discrimination sur critères formels. Le livre d’artiste notamment se base précisément sur un jeu de détournement et d’exacerbation des caractéristiques formelles du livre. Quant à la dénomination par identification de l’auteur, elle reste problématique. « Peintre » est trop restreint. La distinction illustrateur-artiste est compliquée et pose les limites de la définition de ces métiers, tout en soulevant la question inverse : un livre réalisé par un artiste est-il nécessairement un livre d’artiste ? C’est la conception duchampienne du livre d’artiste : un livre d’artiste est un livre réalisé par un artiste. Ainsi *L’Apocalypse* (1496-1498) de Dürer serait un livre d’artiste au même titre que *La Prose du transsibérien* (1913) de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay. Le livre d’artiste en est un si l’artiste le décrète. L’artiste par excellence qui préfigure ces livres avant-gardistes demeure William Blake (1757-1827) qui, dans *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion*, 1804-1927, est à la fois artiste, écrivain, imprimeur et éditeur. L’aspect matériel de ses livres soutient le sens de ses textes et sa vision d’artiste se trouve renforcée dans chacun des choix esthétiques et de conception du livre (**fig. 1**). Betty Bright fait de William Blake « l’oracle du livre d’artiste visionnaire » et de Stéphane Mallarmé son « conseiller spirituel »¹³.

Cette conception change radicalement la définition qui peut être donnée du livre d’artiste : « un livre fait pour lui-même et non pour les informations qu’il contient. C’est-à-dire qu’il ne contient pas beaucoup d’œuvres, comme un livre de poèmes. Il est une œuvre. Sa conception et son format reflètent son contenu – l’imbrication, l’interpénétration¹⁴ ». Cette définition suppose donc une matérialité du livre affectant largement son intention et la volonté de proposer une autre expérience de lecture.

Le langage commun a raison de maintenir l’emploi de livre d’artiste dès lors que l’artiste entre dans le livre. De la même manière, peut-on distinguer illustrateur et artiste du livre, si l’on considère que tous deux font du livre illustré leur spécialité et acquièrent une reconnaissance artistique dans ce domaine ?

¹³ BRIGHT, Betty, *No longer innocent: Book Art in America*, New York City, Granary Books, 2005, p. 34.

¹⁴ HIGGINS, Dick, « A Preface », *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, dir. Joan Lyons, New York, Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 11 : « a book done for its own sake and not for the information it contains. That is: it doesn’t contain a lot of works, like a book of poem. It is a work. Its design and format reflect its content – the intermerge, interpenetrate. ». Dick Higgins reconnaît aussi en André Bahaym, au début du XVII^e siècle, un précurseur du livre d’artiste. Bahaym réalisa à la main de minuscules éditions en latin, notamment *Panegyricus sine verbis de s. Philippi Nerii laudibus, dictus in eius celebritate Jrbeveteri in maiori basilica anno 1629, Urbe Veteri, ex typography Raimuldo Ruuli, 1629 – Panégyrique sans paroles à la louange de Philippe Neri, prononcé lors de sa célébration à Urbe Veteri dans la grande cathédrale en l’an 1629*.

En constante évolution, la pratique du livre illustré suppose la nécessaire actualisation de sa définition. De la vignette romantique au roman graphique d'aujourd'hui, en passant par l'autonomie des formes artistiques revendiquée par les avant-gardes du début du XX^e siècle puis les artistes dans les années 1960-1970, le livre illustré témoigne d'un véritable bouleversement formel. Son appréhension sous l'angle du rapport texte-image nous semble la plus pérenne et la plus prometteuse dans le cadre d'une recherche transdisciplinaire.

1.1. L'illustration

Explorons tout d'abord le domaine de l'illustration, et l'histoire de son évolution. Dès le XVIII^e siècle en France, la gravure en taille-douce est en vogue parmi les aristocrates et la riche bourgeoisie. La mode des « livre à gravures » s'installe¹⁵. Ils jouent un rôle important de « diffuseur des formes¹⁶ » et favorisent l'intérêt et la sensibilité du siècle suivant pour l'illustration. Au XIX^e siècle, la période romantique voit fleurir le livre illustré. La mode de la vignette, arrivée en France par l'influence de Thomas Bewick (1753-1828) et de la gravure anglaise, est mise au goût du jour par des journaux comme les revues *L'Artiste* (1830), *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832) ou encore *Le Magasin pittoresque* (1833). Elle répond à une demande croissante, tant de la part des lecteurs, qui en raffolent, que des auteurs, qui perçoivent d'abord en elle un contrepoint digne d'intérêt pour leur texte. La vignette, le frontispice et l'illustration deviennent des passages obligés du livre dit « moderne ». En 1843, la création du magazine *L'Illustration* marque la consécration de l'illustration comme un nouveau genre, façonne les contours du métier d'illustrateur et favorise l'émergence de grands talents, tel Tony Johannot (1803-1852)¹⁷. L'essor de l'illustration est intimement lié à la mise au point progressive d'innovations techniques : gravure en bois de bout, lithographie, chromolithographie, procédés de reproduction photomécaniques. Le développement des procédés techniques et l'industrialisation des processus d'impression et permet une réduction des coûts de production. Une place de plus en plus importante est ainsi ménagée à l'image dans l'imprimé. En parallèle, l'édition se constitue comme un domaine à part entière, qui se structure en un écosystème, avec ses corps de métier, ses ateliers, son public, son marché. Ces

¹⁵ Un de ses exemples les plus fameux est le livre de Longus, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, Paris, 1718, vingt-huit gravures sur cuivre par Benoît Audran, tiré à 250 exemplaires.

¹⁶ CORON, Antoine, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », *Livres d'art, Histoire et techniques*, dir. Armand Israël, Lausanne/Paris, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne/Éditions des Catalogues raisonnés, 1994, p. 41.

¹⁷ LE MEN, Ségolène, « L'illustration, pour ou contre ? », *Textimage* [en ligne], n° 12 (Illustrer ?), automne 2020 : https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html, consulté le 8 juillet 2022.

transformations du champ éditorial favorisent des expérimentations plastiques qui sembleront bientôt inépuisables.

Le livre va rapidement être adopté par les artistes comme un nouveau moyen d'expression formidable. S'ouvre alors une histoire du livre illustré dont les rebondissements traversent tout le XX^e siècle, soulevant un débat tant formel sur les distorsions subies par le livre que sémantique sur les différentes appellations qu'il recouvre.

Le « livre à figures » est le lieu de l'illustration dans son sens le plus usuel : une équivalence littérale et servile de l'image qui s'en tient à l'anecdote. À son égard, le jugement d'Yves Peyré est sans appel : « La niaiserie d'intention de ce mode d'illustration le dispute à la médiocrité de l'invention artistique qui s'y exprime¹⁸. » En réaction à sa fadeur naît, dans la première moitié des années 1870, le « livre de peintre », soucieux de proposer un nouveau paradigme de l'illustration : non plus une illustration descriptive et décorative, mais une image parallèle, qui accompagne le texte. En 1874, Édouard Manet illustrant *Le Fleuve* de Charles Cros et l'année suivante *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe, s'impose comme le chef de file magistral du renouvellement de cette illustration¹⁹ (**fig. 2**), bien que l'on trouve dès le XVIII^e siècle des premières manifestations : Eugène Delacroix quand il enrichit de lithographies le *Faust* de Goethe, traduit en français par Gérard de Nerval en 1828, peut légitimement être considéré comme un précurseur (**fig. 3**). Riva Castelman en fait même remonter l'origine aux aquatintes conçues pour *Los Caprichos* de Goya en 1799 (**fig. 4**). S'ouvre alors l'ère du « grand livre illustré », favorisée par les activités de marchands d'art et d'éditeurs.

La création de la Société du livre d'art en 1904 encourage la publication de textes contemporains illustrés par des peintres, avec une attention particulièrement soignée portée à la fabrication du livre. François Chapon définit le grand livre illustré comme « la rencontre d'une expression littéraire et d'une expression plastique, en somme de deux écritures qui, significatives, utilisent des moyens, et, la plupart du temps, des matériaux différents²⁰. » Le livre est l'espace de la rencontre entre le texte d'un poète ou d'un écrivain d'une part – un texte qui doit être de qualité – et les gravures ou les interventions plastiques d'un peintre ou d'un sculpteur d'autre part. Ces deux systèmes expriment à leur manière idée et émotion et doivent ensemble toucher

¹⁸ PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre. 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 43.

¹⁹ Charles Cros, *Le Fleuve*, eaux-fortes d'Édouard Manet, Paris, Librairie de l'eau-forte, 1874 ; Edgar A. Poe, *Le Corbeau. The Raven*, illustrations Édouard Manet, traduit de l'anglais (États-Unis) par Stéphane Mallarmé, Paris, Richard Lesclide, 1875. Maurice Denis illustrant *Le Voyage d'Urien* d'André Gide en 1893 et Toulouse Lautrec enrichissant de lithographies les marges d'un texte de Gustave Geffroy sur Yvette Guilbert en 1894 sont deux autres livres importants de ce renouvellement à la fin du XIX^e siècle.

²⁰ CHAPON, François, *Le Peintre et le Livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Éditions des Cendres, 2018, p. 51.

l'intellect et la sensibilité du lecteur. Le critère du grand livre illustré réside dans l'accord entre l'expression stylistique et l'expression plastique, qui doit se faire « sans hiatus ». Charge à l'éditeur de reconnaître cette « parenté profonde, parfois secrète²¹ » qui unit l'artiste et l'écrivain. François Chapon fait de la grandeur du texte et du génie d'exécution le critère essentiel d'une rencontre signifiante réussie, qu'il reconnaît volontiers comme « un critère forcément personnel ²²».

Parfois rebaptisé livre de peintre, c'est le lieu de la prépondérance de l'image et de l'artiste qui livre sa lecture personnelle et affirmée d'un texte dont l'auteur, devenu classique, est mort depuis longtemps. Le livre est « lesté du poids de la mort²³ » et obsédé par la gravure originale. L'éditeur devient le régisseur d'un dialogue fictif, ou monologue artistique, dont la scène de papier ne connaît plus de limites. Les dérives éditoriales ont conduit le livre de peintre jusqu'à la démesure, ce qui inspire à François Chapon un jugement des plus sévères : il y voit

« une invitation au dépeçage qu'une certaine édition propose au public déjà satisfait d'avoir rangé ses cigares dans des reliures évidées : formats qui défient les aises de la lecture, feuilles non brochées, ne demandant qu'à tomber, s'il s'agit du texte, à s'envoler sur la cimaise, si elles prennent forme de gravures ou de suites signées, illustrations commandées sans souci des affinités entre deux artistes, sur la foi de leurs prestiges combinés²⁴. »

Des marchands d'art et des éditeurs se spécialisent dans ce type de livre. Ambroise Vollard (1866-1939), Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), Aimé Maeght (1906-1981) mais aussi Albert Skira (1904-1973) et Tériade (1897-1983) ont été les pionniers du grand livre illustré moderne où l'illustration côtoie en toute sororité le texte. La production de livres illustrés dans la seconde moitié du XIX^e siècle est marquée par les grandes réalisations des peintres illustrateurs qui ne représentent qu'une petite partie de la production. Des livres qui ne rencontrèrent pas ou très peu d'écho à leur sortie allaient devenir les archétypes d'un genre. Les tirages limités, numérotés et signés, en ont fait des objets de bibliophiles qui se rassemblent en société pour mieux organiser leur amour du livre. La grande aventure de « l'illustration de peintre²⁵ » prend fin dans les années 1970, avec la disparition de ses principaux éditeurs : Roberto Altmann (1942-) arrête la production de ses Éditions Brunidor en 1973. L'année suivante c'est au tour de Guy Lévis Mano (1904-1980) de cesser son activité d'éditeur. Le

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibidem.*

²³ PEYRÉ, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre. 1874-2000, op. cit.*, p. 44.

²⁴ CHAPON, François, *Georges Braque, René Char : manuscrits, livres, documents, estampes, éditions illustrées de Lettera amorosa*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Université de Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 1963, p. 14.

²⁵ CORON, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », article cité, p. 74.

dernier livre de Tériade paraît en 1975. Aimé Maeght meurt en 1981. La nouvelle génération de peintres s'intéresse peu à renouveler l'entente entre poésie et peinture, hormis deux grands représentants, particulièrement investis : Pierre Alechinsky (1927-) et Antoni Tàpies (1923-2012).

Finalement peu convaincu de la capacité du livre de peintre à recouvrir une réalité de plus en plus protéiforme, donc difficile à conceptualiser, Yves Peyré propose le terme de « livre de dialogue » :

« pour rendre compte de toutes les formes convaincantes de cette alliance, mêlant au “livre illustré” ce qui était frappé d'exclusion, ce pan de la création tenu en suspicion pour la simple raison qu'il ne satisfaisait pas à l'impératif de luxe, au diktat bibliophilique (notamment celui de la gravure originale) – à savoir pratiquement tout ce que le cubisme, le futurisme russe, Dada, le surréalisme ou CoBrA ont tenté en fait de livres mariant l'écriture et l'image²⁶. »

Anne-Marie Christin, elle, préfère l'expression de livre double²⁷. Elle défend que la notion de dialogue insiste trop sur la prépondérance impérialiste du langage²⁸, du lisible sur le visible, ce qui, pour elle, n'est pas en adéquation avec l'objet. Se met en place ce qu'elle nomme des « résistances de l'image » à une définition globale et satisfaisante qui rendent insaisissables ces livres et les démarches dans lesquelles ils s'inscrivent. Le livre double nous semble conceptuellement la proposition la plus intéressante.

1.2. *Le phénomène du livre d'artiste*

Intéressons-nous maintenant de plus près à un aspect plus particulier du rapport texte-image. Le « livre d'artiste » est sans doute l'appellation qui a fait couler le plus d'encre et engendre le plus de définitions et de désaccords. Il a souffert d'être seulement considéré comme un genre quand il aurait mérité d'être reconnu comme un phénomène artistique sans précédent au XX^e siècle, véritable émergence d'une nouvelle forme d'art qui a durablement bouleversé le paysage artistique. Le livre d'artiste relève d'un emploi artistique du livre. Saisi dans une démarche originale et spécifiquement pensée pour la forme livre, il devient objet de création entre les mains d'un sujet artiste. Le livre est alors considéré comme un support. On assiste de

²⁶ PEYRÉ, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000, op. cit.*, p. 40.

²⁷ Voir Anne-Marie Christin, « Un livre double : *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis (1893) », *Romantisme*, n° 43 (Le livre et ses images), 1984, p. 73-90.

²⁸ Voir Ernest. B. Gilman, « Interart Studies and the “Imperialism” of Language », *Art and Literature, Poetics Today*, vol. 10, n° 1, printemps 1989, p. 5-30.

ce fait à un nouveau changement de paradigme : l'image n'est plus seule concernée, mais c'est le livre dans son ensemble qui devient dès lors un médium à part entière. Le livre d'artiste est pluridisciplinaire, hybride et multifonctionnel : c'est un objet polyphonique. Les artistes investissent la culture du livre, désireux de donner à l'art un nouveau terrain de jeu, de nouveaux moyens d'actions et des formes d'expression inédites.

Le livre d'artiste prend forme dans les années soixante et se développe considérablement dans les années soixante-dix. Trente années d'expérimentations artistiques ont préparé le terrain de son avènement. Dans les années 1940-1950, des artistes commencent sérieusement à s'intéresser au livre : le mouvement CoBrA au Danemark, en Belgique et aux Pays-Bas ; les Lettristes français, Isidore Isou et Maurice Lemaître à leur tête. La décennie suivante est le règne de la poésie concrète, au Brésil, en Allemagne et en France. Au début des années soixante, le groupe Fluxus s'empare à son tour du médium. À la même époque, d'autres artistes s'y intéressent, comme le français Henri Chopin, l'américain Bern Porter et le suisse d'origine allemande Dieter Roth, dont l'apport à l'art du livre a été le plus significatif après-guerre²⁹. Une multitude de formes, dont le caractère fluctuant montre bien la vitalité, voit ainsi le jour. Au sein d'un mouvement plus large, ce sont autant d'épiphénomènes qui apparaissent, dus à une multiplicité d'inventeurs, telles les ondulations émanant des vibrations créées par l'apparition de l'onde de choc.

Ed Ruscha, artiste étasunien né en 1937, est souvent considéré comme le pionnier du livre d'artiste. En 1963, il réalise *Twenty-six Gasoline Stations*³⁰, œuvre dans laquelle il fait preuve d'une innovation incontournable pour l'époque en proposant un livre à l'aspect tout à fait banal (**fig. 5**). À travers ce livre de photographies en noir et blanc, servi par une mise en page épurée, simple et sobre, répétitive, accompagné d'aucun texte sinon des légendes des images imprimées en haut de la page, entourées d'une légère marge blanche, Ruscha configure un nouveau paradigme du livre tout en exacerbant sa conventionnalité³¹. Opposé à toute conception du livre comme un beau livre relevant de l'artisanat, désireux de sortir définitivement de la hiérarchie accordant aux arts de la peinture sa suprématie, il envisage le livre comme un objet manufacturé en série, un produit de masse à faible coût destiné à la grande consommation, un objet de tous les jours qui trouverait sa place dans la poésie du quotidien et

²⁹ Voir Johanna Drucker, *The Century of Artist's Books* (1995), New York City, Granary Books, 2004, p.12.

³⁰ Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), Alhambra, The Cunningham Press, 1969. Imprimé d'abord à 400 exemplaires, puis 500 exemplaires en 1967 et 3000 en 1969. Au même moment, des artistes comme Daniel Spoerri, Diether Roth ou encore Ben façonnent également leurs premiers livres d'artiste.

³¹ PHILLPOT, Clive, « Some Contemporary Artists and Their Books », *Artists' Books: A Critical anthology and Source Book*, *op. cit.*, p. 97. Clive Phillpot considère Ed Ruscha comme le créateur du paradigme des livres d'artistes.

la banalité de tous³². Inscrire l'art dans la vie : telle est l'ambition du livre d'artiste et le plus gros défi lancé à l'art, en le poussant dans ses retranchements, forcé de se redéfinir. Si la modernité tire son originalité d'une tradition sur laquelle elle s'appuie pour mieux la réfuter, le livre d'artiste est véritablement pensé comme l'antithèse du livre de bibliophilie³³. Contre le recours à la typographie au plomb, la conception d'une reliure luxueuse, le choix d'un beau papier qui ont fait la renommée du livre de luxe, le livre d'artiste revendique sa diffusion commerciale à travers un tirage illimité et une conception industrielle.

Le colloque d'Uzerche, réuni en 1989 à l'occasion de la première biennale du livre d'artiste, a consacré l'expression de « livre d'artiste ».

Anne Moeglin-Delcroix élabore une première définition du livre d'artiste qui répond à trois critères principaux : prépondérance de la photographie, impression selon les techniques modernes d'impression et de reproduction propres au livre ordinaire, édition non limitée. Pour limitative que sa définition ait pu paraître d'abord, Anne Moeglin-Delcroix est bien consciente de l'impossibilité de proposer une définition restrictive de ce phénomène.

La pratique du livre d'artiste s'inscrit dans une attitude artistique plus généralement subversive, empreinte d'un militantisme radical. Elle s'érige contre l'élitisme et les mécanismes financiers du marché de l'art et, de manière générale, contre les institutions quelles qu'elles soient. La volonté de la démocratisation de l'art passe par l'accessibilité donnée à ces livres – faible coût, commercialisation via les canaux de grande distribution. C'est pourtant au sein de cette volonté démocratique que les artistes sont venus buter sur la plus grosse contradiction de leur dessein artistique. Cette démocratisation financière ne va pas forcément de pair avec une démocratisation des idées et les livres d'artistes ont pu demeurer ces objets arides, difficiles à pénétrer. Par ailleurs, Johanna Drucker remarque que l'accessibilité financière d'un produit n'est pas la même entre l'acheteur et son fabricant. Les livres imprimés en offset sont les moins chers sur le marché, pour autant ils nécessitent un investissement conséquent pour les artistes³⁴.

³² *Ibidem* : « mass-produced product of high order ».

³³ Voir BROGOWSKI, Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Incertain Sens, collection grise, 2016. Le chapitre 3 « Le livre d'artiste, antithèse du livre de bibliophilie » est consacré à cette question.

³⁴ DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, *op. cit.*, p. 72 : « *There is the terrific confusion which arises between the idea of what is affordable for the artist to make and for the consumer to buy. Offset editions are expensive to produce, require capital up front, and are printed on presses whose purchase price tends to be outside the range of independent artist's budgets, but offset books are considered the low-end of the book market in terms of pricing.* » Nous traduisons : « Il y a la terrible confusion qui survient entre l'idée de ce qui est abordable pour l'artiste à fabriquer et pour le consommateur à acheter. Les éditions offset sont coûteuses à produire, nécessitent un capital initial et sont imprimées sur des presses dont le prix d'achat tend à être hors de portée des budgets des artistes indépendants, mais les livres offset sont considérés comme le bas de gamme du marché du livre en termes de prix. »

Rattrapés par la réalité matérielle de leurs idéaux, les artistes ont dû revoir la volonté de créer des exemplaires en nombre illimité pour subvenir financièrement à leur production.

Pour autant, Johanna Drucker parle d'*artist's book* pour désigner ce qu'elle considère être LA forme artistique du XX^e siècle. Réticente à lui trouver une œuvre ou un artiste emblématique de ses commencements, elle envisage davantage le livre d'artiste comme un vaste champ d'expérimentations, dont il n'existe pas un point de départ unique mais une multitude d'initiatives convergentes. Elle en parle comme d'une « zone d'activités » à la croisée de plusieurs disciplines : littérature, histoire de l'art, arts plastiques, philosophie et typographie. Johanna Drucker trouve cette définition du tirage limité beaucoup trop restreinte.

L'exposition *The Artist and the Book, 1860-1960, in Western Europe and the United States* présentée en 1961 au Museum of Fine Arts de Boston est le point de départ de nombreuses tentatives combinatoires entre les deux termes, l'artiste et le livre³⁵. Deux ans plus tard, le collectionneur américain Louis E. Stern fait don au Department of Drawings and Prints du Museum of Modern Art de New York de sa collection de livres illustrés. Elle est largement inspirée de l'impressionnante monstration de près de deux cents livres illustrés lancés par *Modern Painters and Sculptors as Illustrators* de 1936. Riva Castelman reprend le flambeau en 1994 en proposant l'exposition *A Century of Artists' Books*, elle aussi présentée au MoMA³⁶.

Le terme « livre d'artiste » apparaît sous la plume de Walter John Strachan³⁷, dans un livre publié à Londres en 1969, *The Artist and the Book in France: The 20th Century « Livre d'artiste »*. Dans son introduction rédigée deux années avant la parution, il emploie le terme en français. Mais « livre d'artiste » ainsi employé en français dans la littérature anglaise renvoie davantage au « livre de peintre » ou au « livre de dialogue » qu'au livre d'artiste comme l'entend Anne Moeglin-Delcroix.

L'épistémologie critique anglaise ajoute encore à la richesse du vocabulaire en jonglant avec les termes : *artist's book* (livre d'artiste), *book art* (art du livre) et *bookwork* (œuvre-livre)³⁸. À la fin des années 1970, des *book-like objects* ou *book sculpture* apparaissent également aux États-Unis principalement et un peu en Europe.

Suspicieux à l'idée de désigner un livre par la profession de son auteur et soucieux de savoir si tout livre confectionné par un artiste revêt alors forcément le caractère de livre

³⁵ L'exposition organisée par Eleanor Martha Garvey s'est tenue du 4 mai au 16 juillet 1961.

³⁶ L'exposition présente des livres édités mais les livres uniques et ceux faits à la main sont exclus du corpus.

³⁷ Le terme apparaît déjà en 1904 sous la plume d'un critique virulent envers les livres d'Ambroise Vollard, ardent défenseur des artistes du livre comme Beltrand. Voir CORON, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », article cité, p. 91.

³⁸ BROGOWSKI, Leszek, MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, Paris, Presses Universitaires de France, « Nouvelle revue d'esthétique », 2008, n° 2, p. 13.

d'artiste, Clive Phillpot, un théoricien né en 1938, critique d'art, directeur de la bibliothèque du MoMA à New York de 1977 à 1994, introduit le terme de *book art*, l'art du livre, en 1973³⁹. Cependant il est rapidement contraint d'abandonner cette appellation, qui renvoie davantage à l'art du livre enluminé qu'à l'art du livre innovant qu'il tente de cerner. Ulises Carrión (1941-1989), un artiste et théoricien dont la pratique a été déterminante dans les années 1970, cherche lui aussi une dénomination qui se détacherait de la référence à l'artiste. À la notion *d'artist's book*, Carrión préfère *bookwork*, œuvre-livre : « Je pencherais plutôt pour le terme de *bookworks*, qui soustrait ces œuvres à la mainmise des artistes tout en soulignant leur aspect formel et leur autonomie⁴⁰. » S'il agrandit le champ que recouvre cette notion de livre d'artiste, Carrión multiplie le nombre d'acteurs potentiels : musiciens, poètes, etc. *Bookwork* lui permet d'inscrire ces œuvres dans la filiation des poètes concrets, à laquelle il rend la paternité des expérimentations autour du livre. Au paragraphe 19 de son livre-manifeste, *On books – Quant aux livres*, Carrión précise : « Je réserverais le terme de “livres d'artistes” aux livres en tout genre faits par des artistes, y compris les catalogues, les biographies, etc. ». Par ailleurs, il récuse violemment le terme de livre objet, qui fait disparaître un lien pourtant essentiel avec le livre et toutes ses caractéristiques.

Dans la catégorie spécifique du *bookwork*, Betty Bright distingue *the multiple bookwork*, caractérisé par l'usage d'une technique d'impression commerciale contemporaine et *the sculptural bookwork*, généralement un livre unique⁴¹. Elle crée même une catégorie spéciale, *the hybrid artists' books*, qui regroupe les livres dans lesquels des caractéristiques de plusieurs autres catégories convergent.

Plus généralement, on a tendance à considérer le livre d'artiste comme un livre pensé et réalisé entièrement par l'artiste⁴². D'abord, on peut se demander si un livre d'artiste en est un

³⁹ PHILLPOT, Clive, « Books, Bookworks, Book Objects and Artists' Books », *Booktrek. Selected essays on artist books*, dir. Lionel Bovier, Paris, Les Presses du Réel, 2013. (1^{re} édition : 1973, *Studio International*.) Clive Phillpot se positionne clairement contre l'utilisation du terme « livre d'artiste » : « *One does not talk of “artists' video”, or “artists' photography” – so why “artists' books?”* » : « On ne parle pas de vidéo d'artiste ou de photographie d'artiste – alors pourquoi parler de livre d'artiste ? »

⁴⁰ CARRIÓN, Ulises, *Quant aux livres – On books*, éd. bilingue, traduction de l'anglais par Thierry Dubois, textes rassemblés par Juan J. Agius, introduction d'Anne Moeglin-Delcroix et Clive Phillpot, Genève, Héros-Limite, 2008. (1^{re} édition en anglais : 1997.), p. 16-17.

⁴¹ BRIGHT, Betty, *No longer innocent*, op. cit., p. 2-7. Elle distingue trois catégories de *the artist's books* : *the fine press book* – livre illustré dans la tradition anglaise de William Morris et des livres de sa Kelmscott Press ou ceux d'Aubrey Beardsley ; *the deluxe book* – l'équivalent du livre de bibliophile et du livre de peintre ; *the bookwork* – l'équivalent du livre d'artiste –, qu'elle définit ainsi : « *These books are not pretty, and they do not follow the rules of typography or binding or, for that matter, reading itself. They capture attention by amusing or disturbing a reader, who often responds by nervously searching for a label to explain the work's transgressions.* » : « Ces livres ne sont pas beaux, et ils ne respectent pas les règles de la typographie, de la reliure ou, d'ailleurs, de la lecture elle-même. Ils attirent l'attention en amusant ou en dérangeant le lecteur, qui réagit souvent en cherchant nerveusement une étiquette pour expliquer les transgressions de l'œuvre... »

⁴² Voir Serge Chamchinov, « Le Livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », *L'Esthétique du livre*, dir. Alain Milon, Marc Perelman, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 59-76.

simplement parce que l'artiste le décide. Les déformations et diverses distorsions subies par la forme du livre permettent de poser la question : jusqu'où peut-on et doit-on parler de livre ? Ensuite, cette conception de l'artiste démiurge réalisant un livre seul est un critère problématique que Renée Riese Hubert discréditait dès 1988⁴³. Si nombre d'artistes ont créé leur propre maison d'édition pour éditer eux-mêmes leurs livres, la réalisation industrielle du livre requiert des compétences et des adjuvants, humains ou mécaniques, additionnels – il n'est qu'à réfléchir à l'impression offset pour s'en persuader. Une telle considération disqualifierait la majeure partie de la production contemporaine. Si la production du livre n'est pas toujours en totalité sous le contrôle de l'artiste, de tels livres demeurent le fruit d'un seul et unique concepteur, auteur de l'idée originelle. Les livres d'artistes n'en demeurent pas moins des œuvres originales, non pas en tant qu'objets uniques mais bien en tant qu'objets de création.

Chaque nouvelle prise de parole au sujet du livre d'artiste s'est constituée comme une nécessaire clarification d'un domaine jusque-là embourbé dans la confusion et l'approximation. Chaque nouvelle définition était comme investie d'une mission. Il s'agissait de trouver la configuration inédite d'une nouvelle œuvre d'art et de se servir ou de détourner des caractéristiques fondatrices du livre pour en faire une œuvre d'art. Mais la recherche de critères formels pour le cerner n'est pas parvenue à une définition convaincante⁴⁴. L'essence du livre d'artiste réside dans sa versatilité formelle, dans son pouvoir de métamorphose. Cette multiplicité n'a souvent eu d'autre effet que de rendre la question plus complexe et plus embrouillée.

Le langage courant, en français, a cependant fini par considérer le livre d'artiste comme toute entreprise artistique ayant pour objet le livre et conçue par un artiste, tirant ses origines des expérimentations de la fin du XIX^e siècle : « il est peut-être à l'industrie du livre ce que la peinture est à l'industrie de l'image, la haute couture au prêt-à-porter ou la "formule 1" à l'automobile⁴⁵ ». La conclusion la mieux partagée est celle qui considère le livre d'artiste comme un phénomène hybride, d'une richesse et d'une vitalité extraordinaires. Le livre d'artiste est indéfinissable, inclassable, insaisissable – hors norme⁴⁶. Si la définition de critères formels

⁴³ Voir Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

⁴⁴ Voir Johanna Drucker, *The Century of Artist's Books*, *op. cit.*, particulièrement le premier chapitre de son livre « The Artists' Book as Idea and Form ».

⁴⁵ MELOT, Michel, « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique », *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Hélène Védrine, Paris, Kimé, 2005, p. 294.

⁴⁶ BROGOWSKI, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, *op. cit.*, p. 37 : « Les critères – qu'on réclame parfois pour la simplicité de leurs applications, si ce n'est pour des raisons idéologiques – ne fournissent pas un modèle méthodologique susceptible de tenir compte de toute la complexité que prennent en charge au contraire les procédures d'interprétation, mieux adaptées pour approfondir le sens des œuvres et en apprécier la valeur. » ; DRUCKER 2004, *op. cit.*, p. 14 : « *There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from. [...] It is an area which needs description, investigation, and critical attention before its specificity will emerge.* » Nous traduisons : « Il n'y a pas de critères spécifiques pour définir ce qu'est un livre d'artiste, mais il

n'est pas convaincante, c'est que l'attachement formel au livre n'est pas le but mais un moyen exacerbé par l'artiste pour parvenir au livre d'artiste. Il demeure néanmoins important de cerner des indices ou des marqueurs du livre pour en extraire son essence artistique et son rapport essentiel au livre. Le livre d'artiste est un projet artistique porté par des valeurs, dont la principale est de transposer l'art dans le domaine du livre. Il est conditionné par la production du sens, liée à la pratique de la lecture. Ce sens doit permettre une nouvelle configuration du rapport texte-image, redéfini à l'aide des caractéristiques formelles du livre. C'est ce que Leszek Brogowski appelle l'« *expérience esthétique de la lecture du livre*⁴⁷ ». Les artistes ont su transformer les possibilités liées à la pratique du livre en de nouvelles potentialités artistiques.

La compréhension du livre d'artiste s'est considérablement ouverte aujourd'hui. Il est à la fois objet unique et multiple, hésitant entre deux systèmes, la tradition bibliophile et la modernité artistique pour se constituer en un objet singulier.

2. Le catalogue raisonné

Le point de départ du catalogue raisonné constitué en annexes est le fonds de livres illustrés du musée Arthur-Rimbaud de Charleville-Mézières. Le catalogue établi par le musée à la suite de l'exposition « Arthur Rimbaud et les livres d'artistes » organisée en 2004⁴⁸ a été notre premier terrain d'investigation et nous a servi de base et de modèle pour l'élaboration des notices des livres. Depuis cette exposition, le fonds du musée a été enrichi sans qu'un nouveau catalogue soit établi. La visite de l'exposition organisée en 2018 afin de présenter les dernières acquisitions du musée en matière de livres illustrés nous a déterminée à entreprendre cette recherche. La vérification de l'inventaire et la consultation des livres sur place nous a permis d'étoffer le catalogue que nous présentons. La consultation du fonds de la Bibliothèque nationale de France nous a aidé à identifier des livres présents au titre du dépôt légal, tandis que le fonds de la bibliothèque Kandinsky, ou encore le fonds littéraire Jacques Doucet nous ont enfin donné la possibilité de compléter notre approche.

y a de nombreux critères pour définir ce qu'il n'est pas, ou ce à quoi il participe, ou ce dont il se distingue. [...] Il s'agit d'un domaine qui nécessite une description, une enquête et une attention critique avant que sa spécificité n'émerge. »

⁴⁷ BROGOWSKI, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 24.

⁴⁸ *Arthur Rimbaud et les livres d'artistes*, catalogue d'exposition, Charleville-Mézières, musée Arthur-Rimbaud, 2004.

Le catalogue que nous présentons en annexes se veut exhaustif et le plus inclusif qui soit. Il s'agit de recenser tous les livres qui ont vu le jour, sans effectuer *a priori* de catégorisation trop stricte ni de jugement de valeur trop sévère, afin de mieux mesurer l'ampleur du phénomène d'illustration. Cette exhaustivité permettra, nous l'espérons, que d'autres études puissent jaillir de ce terreau fertile. Sans que des recherches approfondies aient été menées dans chaque pays, les publications à l'étranger portées à notre connaissance ont été prises en compte. À l'inverse, les fonds accessibles en ligne des bibliothèques de pays francophones (Belgique, Suisse, Canada) ont fait l'objet d'une recherche spécifique. Certains livres ont ainsi pu être identifiés mais tous n'ont pas pu être consultés. L'internationalisation de l'art, dès les premiers mouvements d'avant-garde au début du XX^e siècle, ainsi que l'expansion de la portée du texte de Rimbaud à l'étranger via la traduction, rendent caduques une limitation nationale quant à l'identité des artistes. La mise en image par un artiste non français du texte en français et publié en France ou à l'étranger, devait pleinement rentrer en compte dans notre étude. Les livres ne présentant qu'une seule illustration, généralement qu'un seul frontispice, ont été pris en compte au même titre que les ouvrages les plus fournis en images. Ces démarches s'inscrivent pleinement dans notre propos : elles nous aident à cerner l'apparition progressive de l'image dans le livre – principalement des portraits, dont on viendra progressivement emplir, jusqu'à le saturer, l'imaginaire collectif désireux de se représenter ce qui lui échappe et qu'il tente en vain de saisir. L'étude des frontispices ainsi que des images de couverture nous permet aussi de mieux comprendre la construction progressive de ce que nous appelons la « culture visuelle » autour de Rimbaud.

Les livres ont souvent été consultés « en double » : dans la mesure du possible, et quand ils étaient accessibles, les différents tirages d'un même livre ont été consultés afin d'apprécier, d'un exemplaire à l'autre, la qualité et l'aspect du livre selon le papier utilisé, l'ajout de suites en couleur ou en noir, la présence éventuelle d'une signature, d'une dédicace ou de toute autre inscription ou insertion possible. Les catalogues de vente aux enchères ont également été consultés et ont permis d'intéressantes découvertes – notamment des livres uniques, nulle part ailleurs référencés. Outre ce signalement précieux, ils sont une source extrêmement révélatrice de l'évolution du marché du livre et de ses fluctuations, et rendent compte de la valeur d'un ouvrage. Pour autant, nous avons fait le choix de ne pas faire apparaître cette valeur dans les notices, car les informations dont nous disposions à ce sujet étaient trop partielles et ne permettaient pas d'en tirer des conclusions satisfaisantes : il nous manquait des références pour

les traiter significativement de manière synchronique ; nous ne détenons pas d'informations sur le prix de vente d'origine. Enfin, les entretiens réalisés avec les artistes, souvent approfondis par la visite de leurs ateliers, ont permis une approche des livres à nulle autre pareille.

En définitive, nous n'avons pris en compte que les œuvres pensées et réalisées pour un livre. Cette distinction semble aller de soi, mais il nous paraît important de souligner son caractère essentiel. Notre approche s'intéresse à la réception artistique de Rimbaud dans le livre et non à la réception artistique de Rimbaud en général. Il est primordial de garder en tête que le livre est « l'objet de destination » de l'illustration. L'image est pensée pour un format spécifique, qui suppose une expérience de lecture spécifique et un public spécifique. Sa co-présence avec le texte est un élément déterminant de sa lecture et donc de son existence.

Si nombre d'artistes ont réalisé des œuvres en lien avec Rimbaud – David Wojnarowicz, et CharlÉlie Couture y ont consacré une part importante de leur œuvre. Plus récemment une série photographique réalisée par Yann Datessen envahissait les abords de la gare de l'Est à Paris et Ann Imhof convoquait la figure du poète dans ses performances⁴⁹ – il ne s'agit bien souvent pas d'une démarche qui peut s'inscrire dans notre étude. Aussi le catalogue ne prend pas en compte les catalogues d'exposition qui présentent ces démarches artistiques. Certains étaient présentés à l'exposition du musée Arthur-Rimbaud de 2004 et figurent dans leur recensement des livres d'artistes ; nous ne les avons pas maintenus dans notre corpus. Les catalogues d'exposition ou tout autre ouvrage doté des reproductions d'œuvres existant sous d'autres formes et conçues à d'autres fins que le livre n'ont généralement pas été retenus. En revanche, nous avons maintenu les ouvrages présentant des reproductions d'œuvres originales spécialement commandées pour l'illustration des poèmes.

Dans cette myriade de définitions, où situer notre corpus ? Incontestablement pour nous, tous ces livres sont des livres de dialogue. Dialogue poétique autant qu'esthétique, dialogue réflexif et affectif. Sans aucun lien étroit d'amitié cependant qui aurait pu faciliter l'émulation intellectuelle et artistique. Car aucun des artistes du corpus n'a connu le poète, et Rimbaud lui-même n'a d'ailleurs jamais formulé le désir de voir ses poèmes illustrés dans aucune des éditions recensées. Le dialogue est ailleurs, dans la proximité, l'intention, le souvenir, l'idéal poétique et politique, la rêverie. Nous distinguerons toutefois le corpus entre livres illustrés et livres d'artiste.

⁴⁹ *Natures mortes*, carte blanche à Anne Imhof, exposition à Paris, Palais de Tokyo, du 22 mai au 24 octobre 2021 ; *Rimbaud*, installation photographique de Yann Datessen, Paris, Gare de l'Est, du 4 novembre au 17 décembre 2021.

Livres illustrés, parce qu'ils contiennent des images sans que soit nécessairement induit un rapport de subordination de l'image au texte. Et pour le dire avec François Chapon, « le terme, avec ce qu'il suppose de lumière par son étymologie, doit être maintenu⁵⁰. » Ce sont des livres de bibliophiles, des livres de luxe et de demi-luxe, des livres de peintre, selon les définitions qui ont pu être établies et communément admises. Mais l'utilisation de ces définitions, en ce qu'elles tendent à fragmenter plutôt qu'à unifier un corpus autour d'une œuvre, ne nous satisfait pas. Nous aurons donc ponctuellement recours à cette terminologie pour situer les livres dans une pratique, mais elle ne nous servira pas de typologie de classement.

Livres d'artistes, parce qu'ils sont le fruit d'une pensée artistique agissante et souveraine. Peut-on considérer comme un livre d'artiste un livre dans lequel la figure de l'écrivain demeure ? Nous pensons que oui. Œuvres d'art à part entière, ces livres posent la question du partage de l'auctorialité et de la liberté de création.

Face à toutes ces appellations et ces catégories, gardons en tête que Rimbaud est le fil conducteur de cette étude, sur lequel doit venir se tisser notre réflexion sur l'illustration de ses poèmes. Il nous semble périlleux de catégoriser les livres selon la typologie du livre illustré, au risque de brouiller la lisibilité d'un corpus qui doit d'abord témoigner de la réception artistique de Rimbaud et de ses textes. Nous avons donc fait le choix d'ordonner notre corpus selon l'œuvre poétique de Rimbaud. Pour cela, nous avons considéré comme édition de référence les *Œuvres complètes* établies par André Guyaux en collaboration avec Aurélia Cervoni dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2009 : notre classement est fidèle à la table des matières qui organise les textes. À l'intérieur de ces sections, les livres sont catalogués par ordre chronologique, la date figurant dans l'achevé d'imprimé faisant foi.

Notre corpus recouvre l'œuvre poétique ainsi que les lettres écrites par Rimbaud. Les *Œuvres complètes* font l'objet de vingt et un livres. Nous les considérons complètes quand elles contiennent au moins les *Poésies (Premières proses et vers, Poésies de 1870-1872, Les Stupra, Les Déserts de l'amour)*, *Une saison en enfer* et les *Illuminations*. À cela s'ajoutent vingt éditions partiellement complètes ou « abrégées » : elles présentent une sélection de poèmes, allant des seuls recueils d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations* à des mélanges moins exhaustifs, voulus représentatifs de l'œuvre dans son ensemble. Les deux principaux recueils,

⁵⁰ CHAPON, *Le Peintre et le Livre*, op. cit., p. 54.

Une saison en enfer et les *Illuminations* sont pareillement illustrés : vingt-sept livres pour le premier, trente-six pour le second. La réalité de chacun de ces livres, cependant, est différente et varie selon que l'ensemble du recueil est illustré, ou seulement un ou quelques poèmes. Vingt livres reprennent l'intégralité d'*Une saison en enfer*, quand quatre livres sont seulement dédiés à un seul poème. Il en va de même pour les *Illuminations* : dix-sept livres reprennent l'ensemble des quarante poèmes en prose, sept en reprennent un florilège seulement, onze livres enfin sont consacrés à un seul des poèmes du recueil. *Le Bateau ivre* est de loin le poème le plus représenté. Véritable morceau de choix, il constitue comme un passage incontournable de l'illustration. Si dans les *Œuvres complètes*, une illustration lui est généralement dévolue – souvent plusieurs, à pleine page ou en double page, on compte en plus quarante-quatre livres qui lui sont exclusivement consacrés. *Voyelles*, un autre poème phare du corpus, fait l'objet d'un sous-classement à part, bien que « seulement » seize livres lui soient particulièrement consacrés. *Les Stupra* ont été illustrés trois fois, et à chaque fois de manière anonyme. *La Chasse spirituelle* donne lieu à un livre-objet alors même que ce texte, évoqué par Verlaine dans une lettre, ne nous est jamais parvenu. Les lettres quant à elles ne sont guère représentées : seules deux initiatives consacrent la fameuse lettre dite du voyant, lettre envoyée au poète Paul Demeny le 15 mai 1871, et dans laquelle Rimbaud signe comme un art poétique. Une autre lettre seulement fait l'objet d'une initiative artistique, celle que Rimbaud envoie à sa famille de Gênes, le 17 novembre 1878, et dans laquelle il raconte la traversée du passage du Gothard.

Dans le cadre de notre étude et dans le catalogue raisonné, nous n'avons pas pris en compte les livres illustrés pour enfants ni les bandes-dessinées ou romans graphiques. En effet, la mise en image suppose dans ces deux types de livres bien particuliers une logique propre qui n'est pas celle à l'œuvre dans les livres illustrés. La bande-dessinée est un art séquentiel : il est fait de séquences d'images qui ensemble font sens et opère donc un découpage linéaire et progressif de l'image et de l'histoire racontée. En ce qui concerne Rimbaud, les livres de poésie pour enfants proposent des illustrations d'une qualité et d'une richesse incroyables et mériteraient que l'on s'intéresse spécifiquement au choix des poèmes et, comme l'a suggéré Émilie Sitzia dans ses travaux, à l'impact de l'illustration dans la formation d'un goût poétique et de l'identité des jeunes lecteurs et lectrices⁵¹.

⁵¹ Voir Émilie Sitzia, « Picture Book Illustrations and Children's Identity Formation: The Case of Fiep Westendorp's Jip and Janneke », *Book Practices & Textual Itineraries: Illustrating Identity/ies*, dir. Sophie Aymes, Nathalie Collé, Brigitte Friant-Kessler et Maxime Leroy, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2020, p. 167–184.

Nos recherches nous ont certes conduite à établir le catalogue raisonné des livres des poèmes de Rimbaud illustrés, néanmoins notre réflexion se concentre tout particulièrement sur le recueil des *Illuminations*. À cela il existe au moins deux raisons. La première est avant tout la vaste étendue du corpus. Si elle donne un aperçu global, instructif et précieux, du phénomène d'illustration de la poésie de Rimbaud dans son ensemble, une telle ampleur n'aurait pas pu nous autoriser à des recherches suffisamment approfondies sur chacun des ouvrages et ne nous aurait pas permis des commentaires aussi précis sur la relation texte-image. Or, puisqu'il nous importait de mettre en lumière les mécanismes de réception plastique du texte, il nous a semblé plus pertinent de réduire le corpus étudié afin d'en mieux cerner les enjeux et les possibilités. La seconde raison tient en ce que les *Illuminations* est un recueil d'une telle densité visuelle, qu'il nous semblait intéressant de voir comment un texte aussi intense, et qui configure une nouvelle conception de la prose, avait été perçu par les artistes. En effet, le jaillissement d'évocations caractéristiques des *Illuminations* condense quelques-uns des enjeux poétiques du saisissement du visible et de sa retranscription dans l'écriture rimbaldienne. Il est à ce titre révélateur de l'attention toute particulière portée au réel par Rimbaud et d'une poétique du visuel servie par la prose. De plus, la focalisation sur un recueil nous permettait de nous intéresser tant aux *Œuvres complètes* qu'aux seuls poèmes illustrés, et nous offrait ainsi un aperçu représentatif de tout l'éventail de livres qui constituent le corpus rimbaldien illustré dans son ensemble.

Ce corpus restreint des éditions illustrées des *Illuminations* comprend pratiquement quatre-vingts livres – soit autant d'artistes, qui ne pourront être tous traités de manière égale dans les pages qui suivent. Ce florilège de livres résume bien un siècle de productions et permet de donner une vue générale, à la fois précise et variée, sur les initiatives illustrées. Cette démarche nous permet à la fois de recueillir, dans la masse semblable à elle-même, les itérations d'une pratique et en même temps ce qui s'en dégage avec fermeté afin de faire ressortir les exceptions, les marges, les atypiques. Le choix d'établir, dans le classement du catalogue raisonné, une trame selon les recueils de Rimbaud a fait apparaître une progression chronologique correspondante, que nous avons reprise pour le plan de notre réflexion. Cette double disposition, de classement en recueils et d'avancée chronologique, nous permet d'éviter l'écueil de l'exception et d'envisager un traitement égal d'une production plus large et ancrée dans les usages – la pratique bibliophilique – et d'une production plus ponctuelle et singulière – le livre d'artiste – dont chaque livre exige presque une approche renouvelée. La rencontre avec certains artistes a déterminé le choix de certains exemples : la visite de leurs ateliers et les conversations qui s'y sont déroulées, sur plusieurs heures, parfois prolongées à travers le temps,

ont permis de mieux pénétrer leur univers, de saisir leur intention, de comprendre enfin leur approche du texte.

3. Les *Illuminations* au miroir de l'illustration

Dans le développement qui va suivre, il s'agira de montrer l'évolution de la réflexion sur l'articulation des rapports entre texte et image mise en œuvre dans et par le livre illustré tout en réfléchissant à la manière dont cette réflexion est favorisée par les images ouvertes de la poésie de Rimbaud, particulièrement dans les *Illuminations*. Le passage du livre illustré au livre d'artiste accompagne le souci croissant de ces derniers de s'intéresser à la spécificité de la poésie, et à l'originalité expressive offerte par la mise en tension des caractéristiques du livre au service des effets poétiques.

Notre réflexion s'articule en trois parties. La première partie, après un bref rappel de la construction éditoriale du livre de poésie de Rimbaud et de l'établissement du texte des *Illuminations*, s'intéresse à l'apparition progressive des images dans le livre. Les conditions de lisibilité des poèmes de Rimbaud relèvent d'un processus de construction éditorial, social, politique, critique, littéraire. Au cours de ce processus, une donnée est venue s'ajouter : l'image. La constitution d'abord d'une iconographie, bientôt fixée, normée, accompagne l'entrée dans la littérature illustrée des œuvres de Rimbaud. Nous nous intéresserons par ailleurs à ce qu'« illustrer Rimbaud » signifie pour les artistes qui entreprennent de le faire : qui sont-ils ? Et quels sont les enjeux de leur entreprise artistique ?

La seconde partie envisage de suivre la trajectoire des éditions illustrées dans l'histoire de la réception littéraire et de la réception artistique de Rimbaud. Dans un premier temps, nous retracerons leur inscription à rebours d'un phénomène illustratif en plein essor tout en remarquant l'importance de la place que Rimbaud occupe dans le champ artistique. Nous verrons ensuite comment Rimbaud, qui configure son image poétique en investissant l'image plastique tenue en haute estime, ménage par-là des potentialités multiples et des principes féconds aux artistes. Leurs illustrations, informées des dispositifs textuels des poèmes, se configurent en miroir de ces derniers.

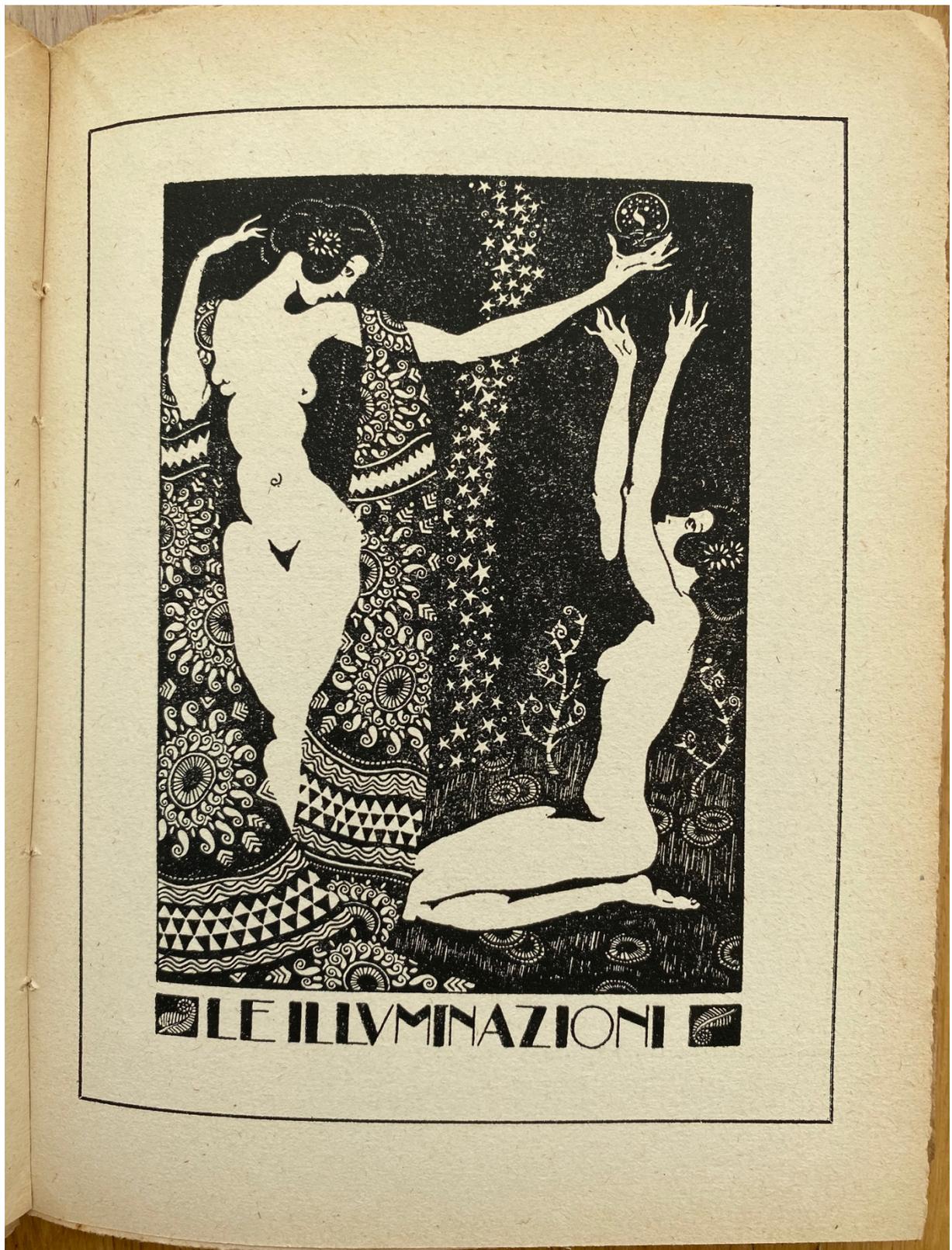
La troisième partie de notre étude envisage une approche diachronique du phénomène de l'illustration des *Illuminations* : il s'agit de considérer le parcours intra-artistique des *Illuminations* d'un livre à l'autre, d'un médium à un autre, du livre illustré au livre d'artiste, du

livre à l'œuvre. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, les *Illuminations* sont majoritairement illustrées au sein d'éditions reprenant les *Œuvres complètes*. L'illustration du recueil, pris dans la masse des poèmes, s'insère dans un programme iconographique global qui aime à puiser dans la vie de Rimbaud un répertoire de motifs féconds. Durant les années 1960-1980, la concentration sur le seul recueil des *Illuminations* coïncide avec d'éclatantes expérimentations graphiques sur le poème et le triomphe de l'illustration abstraite. À partir des années 1990, un poème est extrait du recueil et devient le seul support de l'entreprise artistique. Ce cheminement chronologique allant de pair avec la transformation de la nature des éditions, le passage du livre illustré au livre d'artiste accompagne le passage de l'éditeur-chercheur des éditions scientifiques à l'éditeur-architecte des éditions bibliophiliques, qui conçoit son livre comme une œuvre rigoureuse, obéissant à des règles de construction et, enfin, à la figure de l'artiste-éditeur qui transforme en profondeur le livre. Bien sûr, des exceptions demeurent, et certaines seront abordées. Chaque édition illustrée des *Illuminations*, qu'elle soit scientifique, bibliophilique ou artistique, qu'il s'agisse d'un livre de luxe ou d'un livre d'artiste, s'adresse à un lectorat particulier et adapte une réflexion sur la manière de lire la poésie.

Nous y voyons une manière progressive d'orner le livre de Rimbaud, de le sublimer, enfin de le réinventer. À une attention plus resserrée sur le poème, correspond une appropriation plus grande du livre par l'artiste. Un souci croissant porté à la spécificité du textuel et du visuel favorise les réflexions sur l'originalité expressive offerte par leur mise en tension. Les artistes jouent des caractéristiques physiques propres au livre afin d'exacerber les dimensions expérimentales et visuelles de la poésie de Rimbaud. En proposant des œuvres relevant du même principe, ils conçoivent des dispositifs en miroir de ceux mis au point par Rimbaud dans son écriture. L'entrée en résonance des dispositifs plastiques et des dispositifs textuels se fait par un échauffement des principes mécaniques des deux œuvres, par leur exacerbation ou par leur détournement.

Trois questions principales guideront notre avancée dans la réflexion : En quoi le livre conditionne-t-il l'image, dans sa forme et son contenu ? Que retient l'illustration des dispositifs textuels d'une poésie redevable à l'image ? Quels sont les modes de représentation et les stratégies visuelles de l'illustration des *Illuminations*, ses caractéristiques et partis pris formels par rapport au texte ?

***Painted Plates* : une introduction à voir**



Luigi Melandri, 1923.

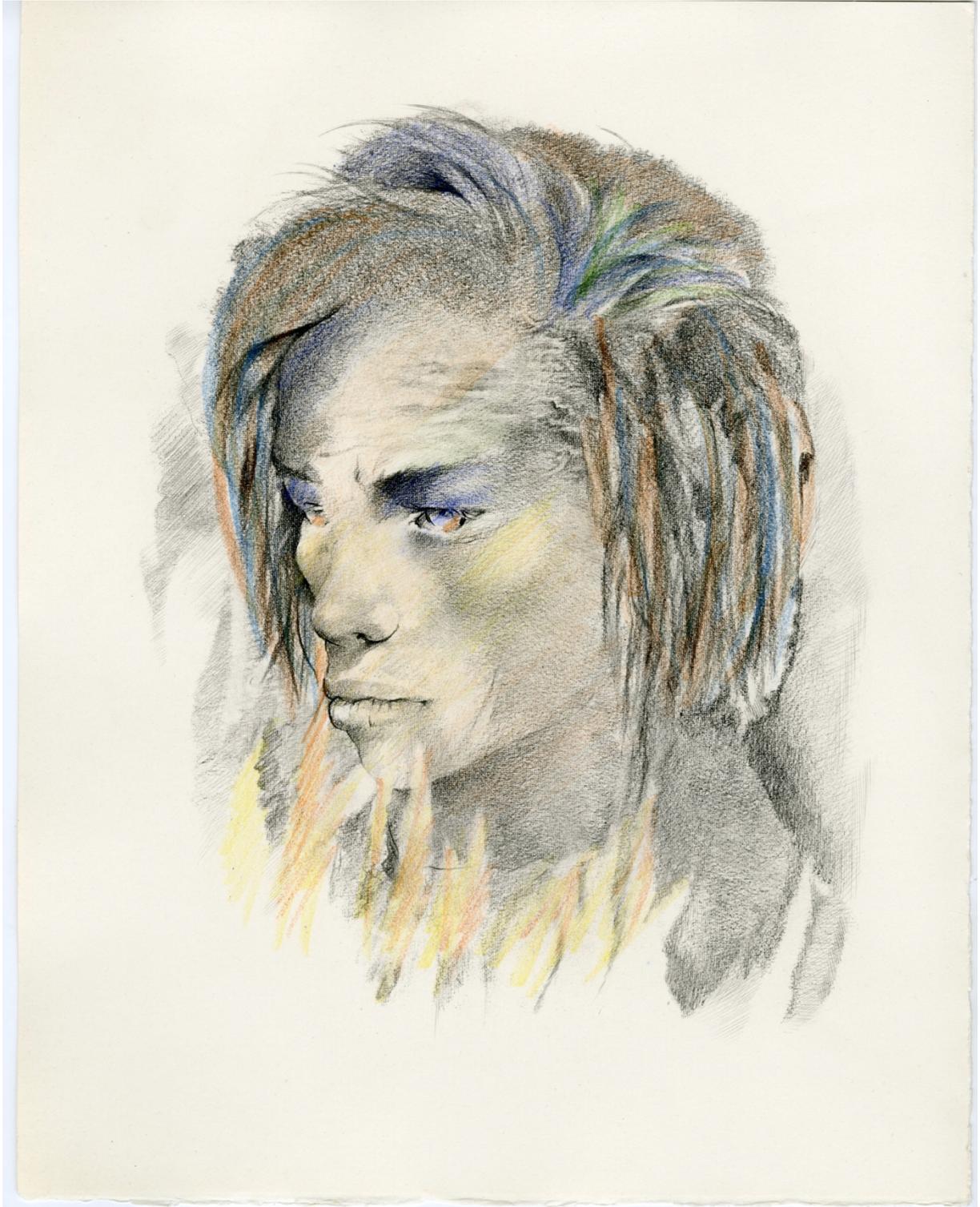
VILLES I



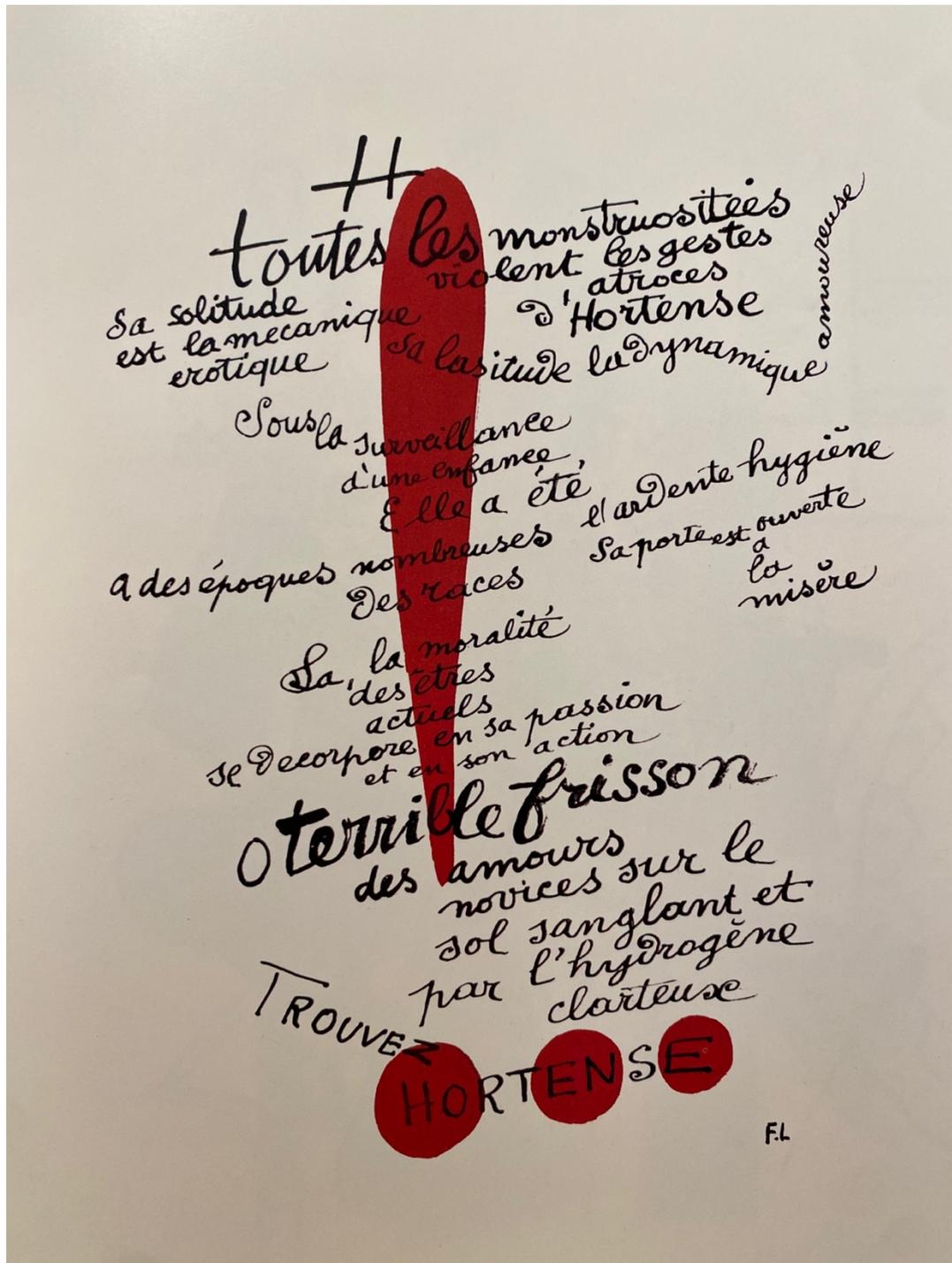
e sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! Des chalets de cristal et de bois se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes. Sur les plates-formes, au milieu des gouffres, les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges, l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaureses sérapiques évoluent parmi les avalanches. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques, et de la rumeur des perles

192

Demetrios Galanis, 1943.



Mariette Lydis, 1964.



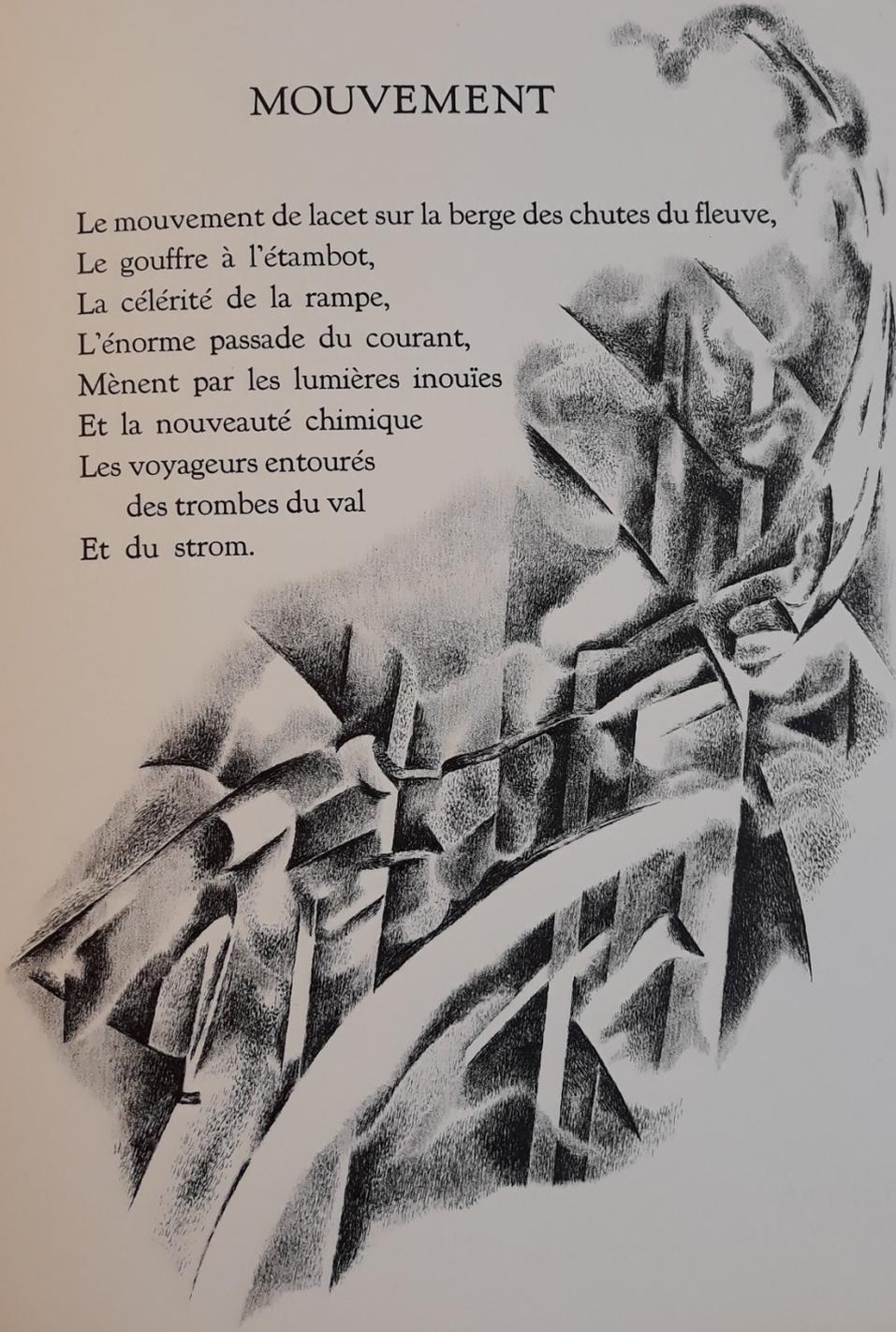
Fernand Léger, 1948.



Germaine Richier, 1951.

MOUVEMENT

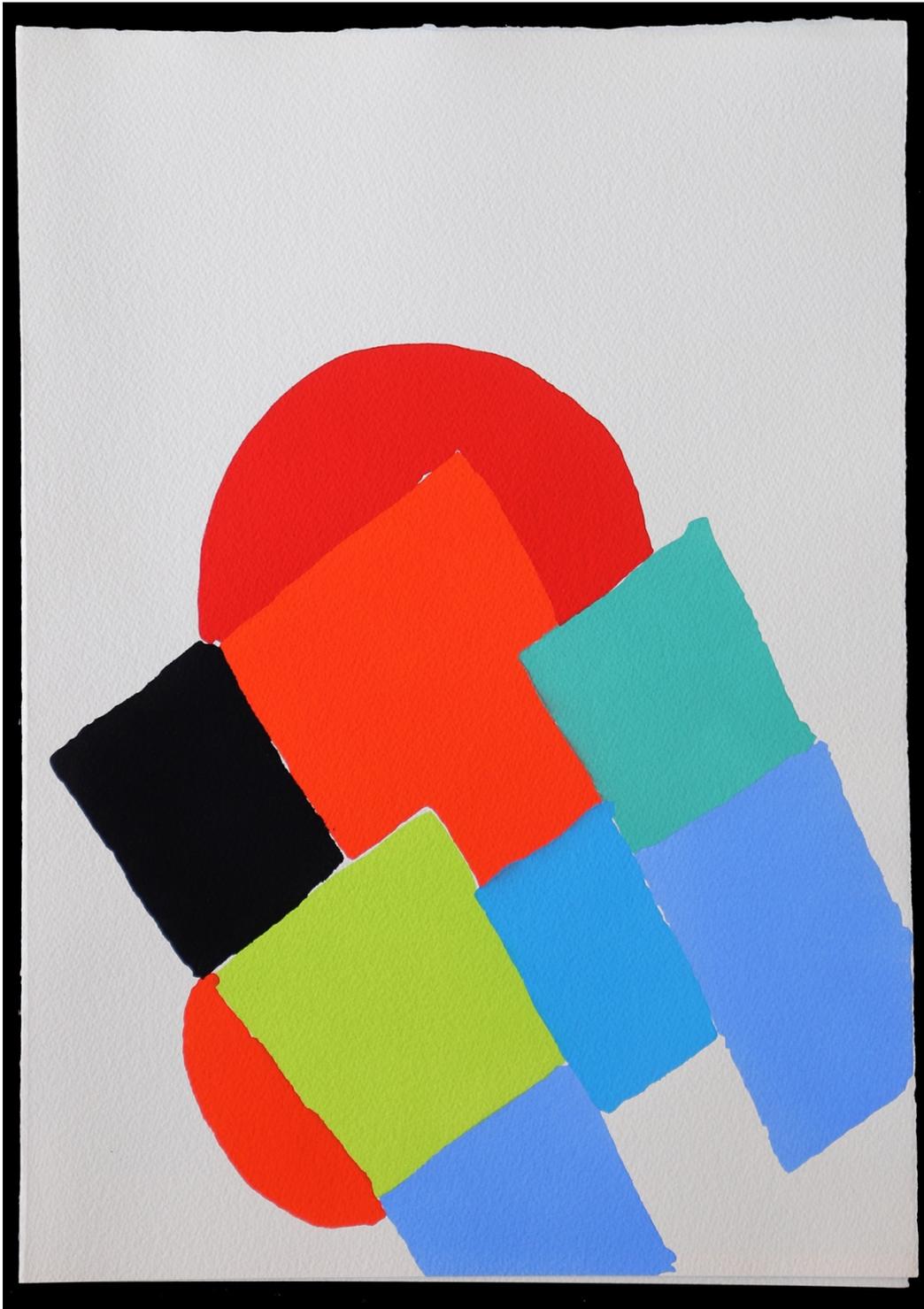
Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe,
L'énorme passade du courant,
Mènent par les lumières inouïes
Et la nouveauté chimique
Les voyageurs entourés
des trombes du val
Et du strom.



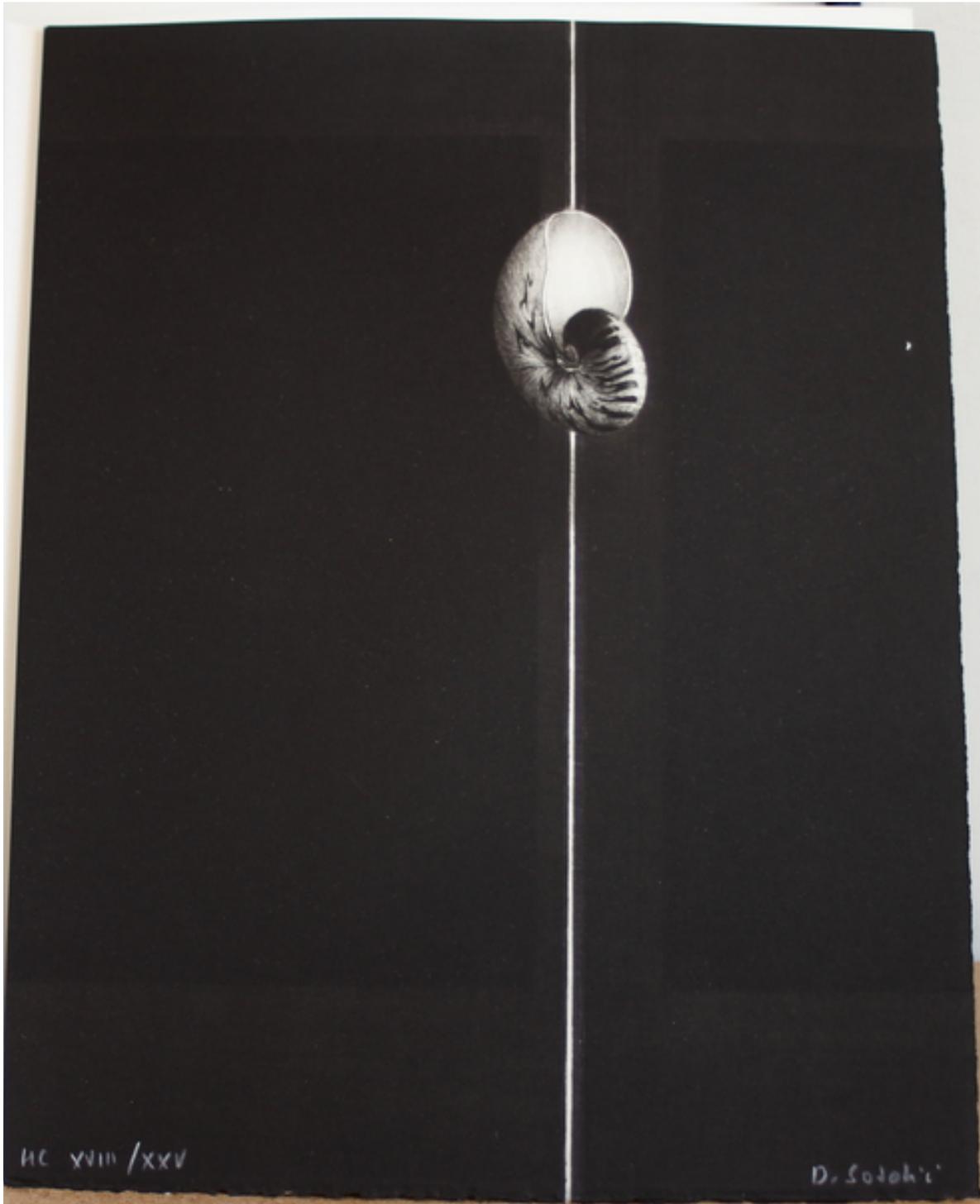
André Beaurepaire, 1964.



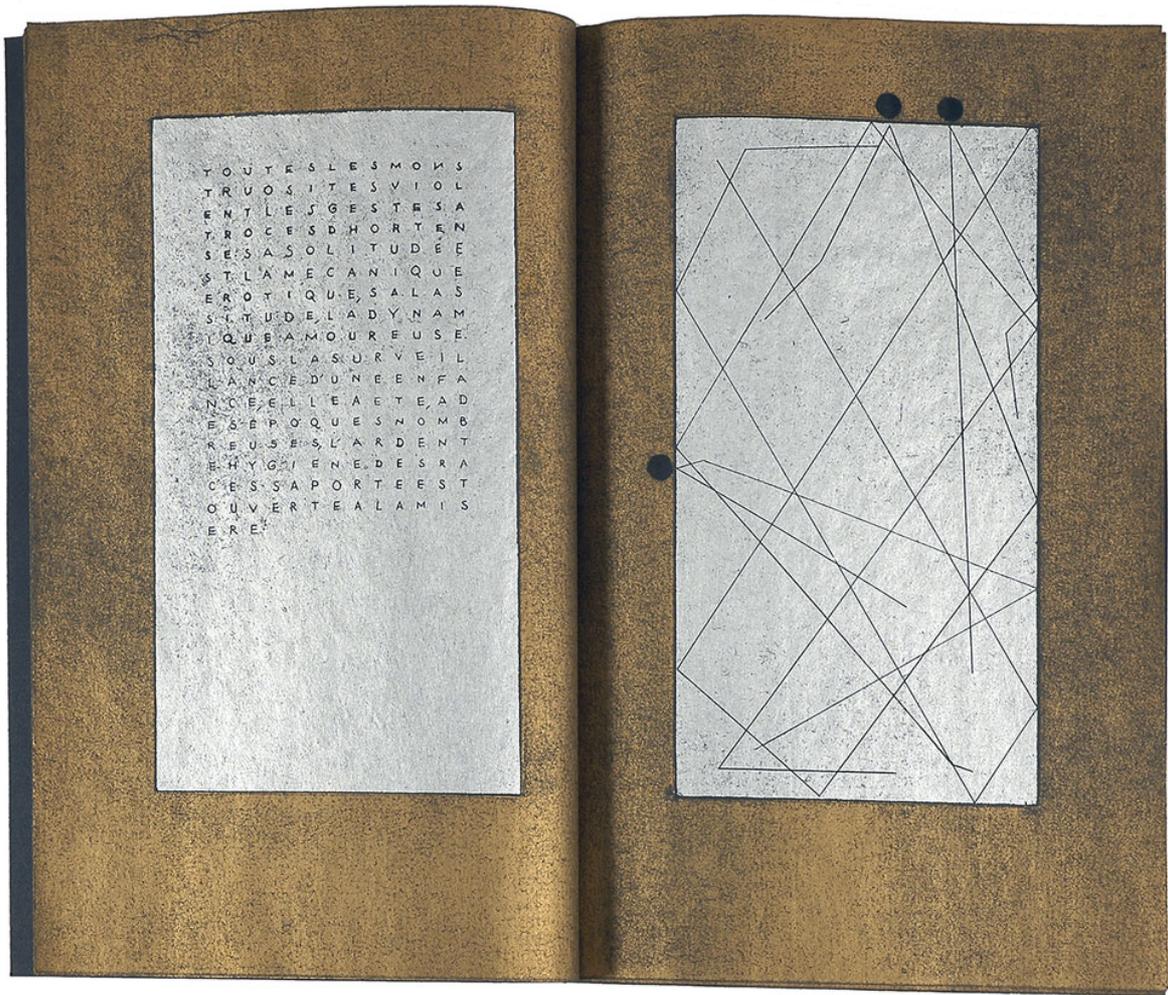
Zao Wou-Ki, 1967.



Sonia Delaunay, 1973.



Dominique Sosolic, 1988.



François Righi, 1997.

PARTIE 1. RÉCEPTION DE RIMBAUD

Cette première partie vise à retracer un processus de construction éditoriale : Rimbaud a écrit des textes, d'autres en ont fait des livres⁵². Rimbaud a imaginé et constitué des recueils. Il en a désiré la publication. Mais les textes que le lecteur ou la lectrice d'aujourd'hui découvre ont été construits. En effet, les conditions de lisibilité des textes ne leur sont pas inhérentes : elles relèvent d'un processus de construction éditorial, social, politique, critique, littéraire. Au cours de ce processus, un autre facteur est venu s'ajouter : l'image.

La connaissance que nous avons de la poésie de Rimbaud passe par ce qui nous est donné à lire de lui et par la manière dont il nous est donné de le lire. Le livre est l'écrin capital, l'aboutissement d'une œuvre que l'on désire ultime. Gageure de reconnaissance et de savoirs, vecteur d'imaginaires et de mémoires, symbole de prestige et témoin de nombreux fétichismes, le livre consacre l'auteur autant qu'il rassure ou intimide le lecteur. Mais il n'en est pas toujours ainsi : le statut du livre change et son contenu avec. Les livres illustrés à la fin du XIX^e siècle évoluent : « Véritable révolution copernicienne, le texte n'est plus le centre du livre. Mais l'image non plus, qui se plaît à la dissémination⁵³. » S'il demeure le lieu naturel de la poésie, l'espace du livre change et, avec les avant-gardes, se voit concurrencé à mesure que la poésie s'infiltré dans tous les événements de la vie quotidienne. La poésie progressivement tend à se détacher du livre.

« Le texte, en tant que chose, n'est jamais donné en tant que tel, mais toujours d'une manière déterminée selon le système référentiel qui a été choisi en vue de sa compréhension⁵⁴. » À mesure que ses textes étaient retrouvés, exhumés, authentifiés, mais aussi étudiés, appréciés, enfin exaltés, il a fallu construire les livres de Rimbaud, rassemblant des manuscrits impubliés ou restés à l'état de fragments, ordonnant le tout désordonné, reconstruisant une œuvre littéraire qui ne l'avait pas été, stabilisant des textes devenus petit à petit canoniques. À mesure que l'histoire du livre évoluait, des éditeurs, des illustrateurs, des artistes se sont emparés de ces livres pour en créer de nouveaux et les orner, les sublimer, les réinventer – et avec eux, la figure de Rimbaud et sa poésie.

⁵² Voir Ulises Carrión, *Quant aux livres – On books, op. cit.*, p. 31 : « Contrairement à l'opinion reçue, un écrivain n'écrit pas de livres. Un écrivain écrit des textes. ».

⁵³ LESIEWICZ, Sophie, VÉDRINE, Hélène, « Préface », *Éloge du parergon. L'art décoratif du livre fin-de-siècle*, dir. Sophie Lesiewicz, Hélène Védrine, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2021, p. 10.

⁵⁴ ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1997 (1^e édition allemande : 1976), p. 99.

CHAPITRE 1. LA CONSTRUCTION ÉDITORIALE

1. Construire le livre

Victor Segalen affirme que « Rimbaud ne fut pas "homme de lettres"⁵⁵ ». Près de quarante ans plus tard, Paul Claudel reprend cette affirmation et va plus loin : « Arthur Rimbaud n'est pas un poète, il n'est pas un homme de lettres⁵⁶. » Pourquoi cette négation du statut de poète ? Rimbaud a délaissé l'aboutissement auquel il aurait dû aspirer : publier un livre. Il a renié la poésie, il est passé à autre chose. Un poète sans livre est-il un écrivain ? Un écrivain « normal » se demande Michel Butor.

Mais il y eut désir de publication. Cela ne compte-t-il pas ? Un désir, par la suite, abandonné. Ceci annule-t-il cela ? Celui qui « n'a pas vécu une vie d'écrivain normal » devient bientôt l'auteur d'« un livre parmi d'autres⁵⁷ ». L'œuvre poétique de Rimbaud connaît une diffusion posthume outrepassant toutes ses ambitions. S'il n'a pas « eu de problème avec des éditeurs » ainsi que Michel Butor poursuit sa définition « d'écrivain normal », son œuvre littéraire a été en grande partie construit à travers leurs entreprises, leurs classements, les sommaires, les tables des matières et les index de leurs recueils, leurs introductions, leurs préfaces ou leurs postfaces. Ainsi le poète et son œuvre ont-ils subi, de la même manière que quiconque franchit le seuil d'une de leur maison, l'« hypocrisie, zèle intempestif, facétie⁵⁸ » des éditeurs, leur construction, annotation, justification, interprétation. Les textes de Rimbaud mettent du temps à se stabiliser. Leur authenticité est mise à rude épreuve, leur ordre est prêt à être renversé, enfin les limites du corpus littéraire demeurent floues. La question irrésolue du silence façonne, par manque, la construction éditoriale qui tâche d'orchestrer une œuvre littéraire, un parcours de vie, et un dessein poétique. C'est ce qu'Adrien Cavallaro désigne comme la « légende éditoriale » : « l'agencement du corpus (corollaire d'un fort potentiel de

⁵⁵ SEGALEN, Victor, « Les Hors-la-loi : le double Rimbaud », *Le Mercure de France*, n° 212, 15 avril 1906, p. 481-501 ; repris dans *Le Double Rimbaud*, préface de Gérard Macé, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, « Bibliothèque artistique et littéraire », 1986, et dans *Rimbaud*, dir. André Guyaux, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », n° 64, 1993.

⁵⁶ CLAUDEL, Claudel, « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », in Arthur Rimbaud, *Vers et proses*, letrines de Demetrios Galanis, Paris, Les Cent Une, 1943, np : « Arthur Rimbaud n'est pas un poète, il n'est pas un homme de lettres. »

⁵⁷ BUTOR, Michel, première leçon, cours sur Arthur Rimbaud donné à l'Université de Genève, 1981-1982 : <https://mediaserver.unige.ch/play/55438/butor%20michel,%20Rimbaud>, consulté le 6 août 2021.

⁵⁸ BLANCHOT, Maurice, « Le sommeil de Rimbaud » (1947), *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 157.

réagencement) est un des éléments du légendaire rimbaldien, et le support principal du discours critique et biographique sur le poète⁵⁹. »

1.1. *Un désir de publication*

Rimbaud désire voir ses premiers poèmes publiés. Alors il écrit, des lettres d'une prose « mêlée de vers, ou plutôt illustrée, enluminée, illuminée⁶⁰ » par les poèmes qu'il vient de composer. Il envoie ses vers, cherche à les faire lire. Il demande conseils et aide : à ses professeurs, à des poètes – ceux du Parnasse. Ceux qu'il considère comme ses maîtres, ceux en qui il a confiance comme des frères, « en donnant à ce mot le sens qu'il a dans l'Église, quelqu'un qui appartient à la même religion, ou secte, qui a la même façon de voir les choses⁶¹ ». Ses pairs, lui qui s'est reconnu poète, et dont il espère la reconnaissance.

« Cher Maître », c'est ainsi qu'il s'adresse dans sa première lettre du 24 mai 1870 à Théodore de Banville (1823-1891), alors chef de file du Parnasse. « Cher Maître », ainsi s'achève aussi la lettre, « à moi : levez-moi un peu : je suis jeune : tendez-moi la main...⁶² ». Rimbaud loue Banville, le flatte, et la poésie du Parnasse avec. Il joint trois poèmes : celui qui deviendra *Sensation*, *Ophélie* et *Credo in unam* et espère que ce dernier pourra paraître dans le *Parnasse contemporain*. Banville répond. L'année suivante Rimbaud lui envoie et lui dédie *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* (lettre du 15 août 1871). Un poème écrit en octosyllabes, le mètre fétiche du maître. Rimbaud cherche à séduire.

Parmi la pléiade du Parnasse, il écrira aussi à Jean Aicard (1848-1921) dont des poèmes, à l'été 1871, viennent de paraître dans le *Parnasse contemporain*. Il lui envoie le poème *Les Effarés*. Il désire intégrer le groupe. Il écrit à « Monsieur » Georges Izambard (1848-1931), son professeur qui lui ouvre sa bibliothèque et lui prête des livres, encourage son talent, se porte garant de lui quand il fugue. Le 25 août 1870, Rimbaud lui envoie *Ce qui retient Nina*, composé dix jours plus tôt : « lisez cela un matin, au soleil, comme je les ai faits : vous n'êtes plus professeur, maintenant, j'espère !... » Par là, ce que Rimbaud espère, ce qu'il attend, ce n'est pas qu'Izambard le corrige, lui fasse la leçon. C'est d'égal à égal qu'il lui parle, non plus d'élève à professeur, mais de poète à poète, lui qui lui recommande d'achetez *La Bonne Chanson* de Verlaine qui vient de paraître et lui recopie des vers de Louisa Siefert (1845-1877) qu'Izambard ne connaît pas. Ce jeune professeur, porteur de grands espoirs et de littérature nouvelle, est

⁵⁹ CAVALLARO, Adrien, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2019, p. 137.

⁶⁰ BUTOR, Michel, *Improvisations sur Rimbaud*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2005, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶² OC, lettre de Rimbaud à Théodore de Banville, 24 mai 1870, p. 330.

aussi le destinataire d'une des fameuses lettres de mai 1871, dites « du voyant » – la première, celle du 13 mai 1871. Le rapport est plus affirmé, plus distant – plus proche est la rupture : « vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière⁶³ » ; « Vous n'êtes pas Enseignant pour moi⁶⁴ ». Il joint à l'envoi *Le Cœur supplicié*. La sentence d'Izambard est terrible, décevante : « d'être absurde, c'est à la portée de tout le monde. » ; « Et prenez garde, avec votre théorie du *voyant*, de finir vous-même en bocal, monstre au Muséum⁶⁵. »

Rimbaud entretient également une correspondance avec Paul Demeny (1844-1918), un jeune poète dont le recueil *Les Glaneuses* est publié en mars 1870. Rimbaud l'a lu, l'a apprécié. Un jeune poète, plus accessible que le maître, plus poète que le professeur, avec qui il correspond. Il le rencontre à Douai, en octobre 1870, chez les demoiselles Gindre, les « tantes » d'Izambard. À ce moment-là il lui confie des manuscrits. En mai 1871, à la « seconde » lettre dite du voyant (bien qu'il ne semble pas qu'elle ait été écrite après celle envoyée à Izambard, mais plutôt que le discours sur la poésie ait eu une existence autonome avant d'être intégré à ce qui allait devenir une lettre, ou plutôt deux), Rimbaud joint les poèmes *Chant de guerre parisien*, *Mes Petites Amoureuses* et *Accroupissements*. Puis le 10 juin 1871, dans une nouvelle lettre, Rimbaud lui envoie *Les Poètes de sept ans*, *Les Pauvres à l'église* et *Le Cœur du pitre* (une autre version du *Cœur supplicié* précédemment envoyé à Izambard) et lui demande de brûler tous les vers qu'il a été « assez sot⁶⁶ » de lui laisser à Douai, en octobre 1870. Rétractation de ses premiers écrits, autocritique, Rimbaud se dédit maintenant qu'il s'affirme.

Enfin, il semble que Rimbaud ait envoyé plusieurs poèmes à Verlaine : *Les Effarés*, *Accroupissements*, *Les Douaniers*, *Le Cœur volé*, *Les Assis*, *Mes Petites Amoureuses*, *Les Premières Communions*, *Paris se repeuple*. Les lettres n'ont pas été retrouvées et nous devons les fragments que nous connaissons aux bons souvenirs d'Ernest Delahaye. Rimbaud compose le *Bateau ivre* pour aller à Paris, en vue de l'entretien avec Verlaine, de sa rencontre avec les Parnassiens – à dessein, il en rajoute.

Rimbaud est un élève brillant, remarqué. L'école lui apprend le latin et l'art de la composition. *Ver erat...*, ses premiers vers en latin datés du 6 novembre 1868, sont publiés dans le *Moniteur de l'Enseignement secondaire* du *Bulletin de l'académie de Douai* le 15 janvier 1869 ; d'autres vers – une composition d'après un poème de Jean Reboul, *L'Ange et l'enfant* –

⁶³ OC, lettre de Rimbaud à Georges Izambard, 13 mai 1871, p. 339.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁶⁵ OC, lettre de Georges Izambard à Rimbaud, vers le 15 mai 1871, p. 341.

⁶⁶ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 10 juin 1871, p. 353.

paraissent en juin de la même année ; enfin *Jugurtha*, composition qui paraît le 15 novembre 1869 et lui fait remporter le premier prix du concours de vers latin de l'académie de Douai. Dans l'exercice scolaire qu'il maîtrise à la perfection, Rimbaud use déjà de procédés originaux (prosopopée) et bientôt familiers (désignation implicite). L'ajout d'une épitaphe en début de poème est pour André Guyaux le premier témoin de l'ambition littéraire de l'élève qui par-là sort du cadre de l'exercice et pense déjà à la publication⁶⁷.

Les Étrennes des Orphelins est le premier poème en vers français publié, dans *La Revue pour tous*, le 2 janvier 1870. Un poème chargé de réminiscences poétiques, de Hugo à des auteurs plus contemporains. Écrire à la manière de, s'imprégner des grands exemples, est ce que l'école lui a permis d'intégrer, de pratiquer, de maîtriser.

Rimbaud a-t-il publié *Le Dormeur du val* ? Le poème est-il paru dans le *Progrès des Ardennes*, un quotidien radical fondé en 1870 par Émile Jacoby – un temps le voisin de Rimbaud ? L'hypothèse reste entière, tous les numéros du journal n'ayant pas été retrouvés. Ce qui est plus certain en revanche, c'est que le temps de la guerre n'est pas à la publication des vers, encore moins écrits sous pseudonyme. En effet, Rimbaud signe « Jean Baudry », du nom du personnage éponyme d'une pièce d'Auguste Vacquerie. Émile Jacoby, lui, veut de « l'actualité ». Est-ce ainsi que Rimbaud compose, en journaliste-poète, « Le rêve de Bismarck », paru le 25 novembre 1870 ? Son premier succès journalistique est vite rattrapé par la guerre : les bombardements des Prussiens détruisent Mézières et l'atelier de l'imprimeur du journal. L'année suivante, la publication du *Progrès des Ardennes* reprend et Rimbaud travaille au courrier des lecteurs – cinq jours, du 12 au 17 avril 1871 ! Mais le soutien du directeur Jacoby à la Commune est vu d'un mauvais œil par le préfet des Ardennes. La publication s'arrête à nouveau, les ambitions journalistiques de Rimbaud aussi.

Trois baisers paraît dans *La Charge*, un journal satirique anti-bonapartiste, le 13 août 1870. Alfred Le Petit, le directeur du journal, est un caricaturiste que Rimbaud apprécie beaucoup, ainsi que Verlaine, qui se trouve en contact avec lui au même moment. Rimbaud confie le texte à Georges Izambard sous le titre *Comédie en trois baisers*, puis à Paul Demeny, en octobre 1870, sous le titre *Première soirée*. Le titre varie plus que le texte, que Rimbaud finit par renier complètement en demandant à Demeny de le brûler.

Les Corbeaux, « le seul poème [...] auquel une revue littéraire parisienne ait fait place durant la vie littéraire de Rimbaud⁶⁸ », est publié le 14 septembre 1872 dans *La Renaissance littéraire et artistique*, revue fondée par Émile Blémont et dirigée par Jean Aicard. Cette

⁶⁷ OC, p. 814.

⁶⁸ OC, p. 893.

parution « littéraire » ne semble pas être du fait de Rimbaud, qui aurait peut-être confié son poème à l'un des deux dirigeants – à Aicard, à qui il a déjà envoyé *Les Effarés* ou à Blémont, en même temps qu'il lui confie *Voyelles* – à moins que Verlaine ne se soit chargé de la publication, en même temps que celle de ses propres poèmes. La question n'est pas tranchée et ce qui reste en suspens est bien le témoin de l'ambivalence de la situation : le texte est bien publié, mais par qui ? Enfin, en janvier 1878, une revue londonienne, *The Gentleman's Magazine*, publie *Les Effarés* (sous le titre *Petits Pauvres*), soit un moment où Rimbaud a cessé de s'intéresser à la publication de ses poèmes.

Toutes ces parutions sont plus ou moins du fait de Rimbaud, plus ou moins (in)dépendantes de sa volonté ; s'il *envoie* effectivement certains textes, les *arrange* afin que l'on ne puisse douter de sa volonté de les publier – bien sûr, c'est là tout l'enjeu –, il ne contrôle pas les publications qui, éventuellement, en découlent.

Si l'impression d'*Une saison en enfer*, désirée par Rimbaud, est incontestable, la notion de « publication » est discutée, pour les mêmes raisons qui font dire à Victor Segalen et à Paul Claudel que Rimbaud n'est pas un « homme de lettres » et à Michel Butor qu'il n'est pas un écrivain « normal ». Achievé d'écrire en août 1873, Rimbaud envoie le manuscrit à l'Alliance typographique, une imprimerie basée à Bruxelles, dirigée par Jacques Poot. Il en récupère quelques exemplaires seulement en octobre, faute d'argent pour payer le tout à l'imprimeur. Il en dépose un, laconiquement dédié, « À P. Verlaine / A. Rimbaud⁶⁹ », à Verlaine alors enfermé en prison. Une première légende éditoriale a laissé entendre la destruction des livres imprimés par Rimbaud, comme geste inéluctable du reniement de l'œuvre écrite. Mais la redécouverte en 1901 des exemplaires, restés chez l'imprimeur, par le bibliophile belge Léon Losseau met à mal cette volonté de rétractation.

L'« Histoire splendide » dont il est question dans la lettre récemment retrouvée datée du 16 juin 1874 adressée à Jules Andrieux (1838-1884), a rebattu les cartes de la connaissance des projets de Rimbaud en matière de publication. Rimbaud est à Londres avec Germain Nouveau. Il est en train de terminer d'écrire et de retranscrire, avec l'aide de Germain Nouveau, les *Illuminations*, dont il remettra les manuscrits à Verlaine en 1875. Le début de la lettre est sans équivoque : « Je voudrais entreprendre un ouvrage en livraisons, avec titre : L'Histoire

⁶⁹ OC, p. 922.

splendide. Je réserve : le format ; la traduction, (anglaise d'abord) le style devant être négatif et l'étrangeté des détails et la (magnifique) perversion de l'ensemble⁷⁰. » Le désir de s'inscrire dans la littérature d'époque, le roman-feuilleton publié dans la grande presse, ne se fait pas sans un geste, commun chez Rimbaud, d'en *pervertir* le contenu : le désir de s'inscrire dans un champ pour mieux le réfuter, le dénoncer. L'ambition historique affichée dans la lettre pour ce nouveau projet littéraire : « il s'agirait de retourner contre lui-même le discours du progrès, de la civilisation et du colonialisme⁷¹. » Évoquant un « poème en prose à la mode d'ici » il pourrait être tentant d'y voir un rapprochement aux *Illuminations* « illustrés en prose à la Doré » tant la référence aux décors, costumes et paysages semblent correspondre aux *Illuminations*. Mais la concrétisation formelle du projet sera tout autre.

1.2. *Se penser en dehors du livre*

Au début du XIX^e siècle, l'apparition de la littérature industrielle dénoncée par Sainte-Beuve bouleverse le paysage littéraire. À la fin du siècle, la situation s'intensifie avec l'essor de la grande presse et la diffusion de l'édition de masse. À partir des années 1880, l'expansion rapide du journal, « l'imprimé-qui-se-jette⁷² » – on compte environ cent quarante-neuf journaux quotidiens à Paris en 1889⁷³ ! – métamorphose l'écosystème littéraire et va avoir pour conséquence le développement de nouvelles stratégies esthétiques littéraires. On assiste à une « “déstabilisation” de la forme-Livre par le périodique⁷⁴ » et, plus largement, à un rebattage esthétique des cartes et des codes, concernant tant le style, le lectorat que les canaux de diffusions de l'imprimé. Cette transformation marque l'avènement de genres dit mineurs, exclus dans les recoins de la « paralittérature » en même temps qu'une saturation du marché du livre et une surproduction sans précédent. Les écrivains, qui avaient acquis un statut social important, deviennent de plus en plus nombreux. Chaque journaliste se rêve écrivain, et ce rêve est désormais à portée de main. Les auteurs de roman sont particulièrement bien vus ; les livres se multiplient et les ouvrages se vendent bien. Leur succès littéraire vient de la légitimation qu'en fait le milieu bourgeois cultivé. Ce succès contribue à marginaliser les poètes. La

⁷⁰ THOMAS, Frédéric, « “Je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment”. Découverte d'une lettre de Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 29, 2018, p. 321-345.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² ANGENOT, Marc, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Honoré Champion, Unichamp-Essentiel, 2013, p. 27.

⁷³ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

recherche d'un style et d'une forme en dehors des goûts et de l'esthétique bourgeoise renforce la rupture politique envers la classe sociale bourgeoise dominante.

Aussi, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les poètes sont amenés à repenser le livre de poésie. Les conditions sont favorables au renouvellement de l'entente formelle et générique de la poésie dans un livre repensé. Ne pouvant soutenir le rythme et l'économie de l'édition courante et du marché du livre tel qu'il est en train de s'établir, les poètes doivent se frayer une nouvelle voie et mettre au point de nouvelles manières de publication qui vont avoir un impact formel déterminant sur la poésie. Nicolas Valazza, dans son ouvrage *La Poésie délivrée. Le livre en question du Parnasse à Mallarmé*, fait l'hypothèse que ces stratégies mises en place « ont joué un rôle déterminant dans le renouvellement des formes poétiques jusqu'à permettre l'émergence des avant-gardes de la fin du siècle⁷⁵ ». En guise d'exemples fondamentaux, Nicolas Valazza s'intéresse à trois auteurs ayant subi la « malédiction du livre » : *Cellulairement*, le livre de la prison de Verlaine, les *Illuminations* de Rimbaud et le « Livre, instrument spirituel » de Mallarmé. Les « œuvres délivrées » de ces trois poètes se situent en dehors du livre, matériellement et moralement parlant. La nouvelle matérialité dans laquelle va s'incarner leurs œuvres se doit alors de refléter le caractère révolutionnaire de leurs idées. Le projet poétique est donc intimement lié à la finalité de l'objet livre. La poésie n'a d'autre choix que de se redéfinir « en marge » ou « à l'écart » de l'édition traditionnelle si elle veut garantir sa survie et conserver son autonomie⁷⁶. Le livre d'artiste et la poésie connaîtront une situation similaire, à cela près que cette dernière la subit quand le premier croit pouvoir la choisir.

Ainsi les poètes du Parnasse se regroupent-ils et privilégient au recueil individuel la revue qui permet à de jeunes poètes de se faire connaître, bénéficiant dans une même livraison de l'aura de maîtres déjà plus reconnus. Cette logique, Rimbaud l'avait parfaitement intégrée.

⁷⁵ VALAZZA, Nicolas, *La Poésie délivrée. Le livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2018, p. 21. Une hypothèse qui rappelle celle de Marc Angenot : « Ma thèse est en effet que les doctrines et les pratiques esthétiques du "symbolisme", ou plutôt les démarches et les postures diverses d'un Mallarmé, d'un René Ghil, d'un Joséphin Péladan, d'un Gustave Kahn, reviennent toutes à vouloir établir une *étanchéité* parfaite du Livre, coupé du flux intertextuel de la *doxa* journalistique ; à *isoler* radicalement le texte littéraire ; à lui interdire, par une rhétorique de l'autoreprésentation, toute perméabilité aux idéologèmes et stéréotypes des publicistes ; à réduire le fait poétique à son *aséité*, à son autosuffisance thématique, à une autarcie stylistique dont les règles artificielles seront la contrepartie rigoureuse du brassage vulgaire de thèmes et d'images des discours de presse. » Voir Marc Angenot, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, op. cit., p. 53-54.

⁷⁶ Le livre est émaillé de ces références dont nous avons tenté de rassembler un échantillon exhaustif (nous soulignons) : « le retranchement [de la poésie] dans les marges du champ éditorial, à l'écart du marché du livre. » p. 20 ; Ces nouvelles formes apparaissent « en marge, mais plus radicalement à l'encontre de l'édition régulière. » p. 21 ; « Les ruptures formelles, constitutives de la modernité en poésie, ont donc connu une gestation souterraine, hors livre si ce n'est hors champ, à l'insu du public et au mépris de la critique... » p. 22 ; La publication clandestine permet ainsi à la poésie d'être « délivré[e] des contraintes légales régissant la publication et la diffusion du livre sous le Second Empire » p. 73 ; Les Zutiques sont une bande d'artistes et de poètes laissés à la marge du champ culturel et social ; Verlaine et Charles Cros, « à la suite de la répression de la Commune, se sont vus écartés du circuit éditorial légitime, au point d'être forcés de confier leur survie poétique à l'écriture clandestine. » p. 86 ; « en confiant leur survie poétique aux marges clandestines du livre, ces poètes font acte de résistance contre le triomphe du prosaïsme, teinté de puritanisme, qui domine l'édition légitime sous le Second Empire et aux débuts de la Troisième République » p. 103.

C'est en partie pourquoi il cherche à se faire adouber par les Parnassiens. Le *Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux*, paraît d'abord en dix-huit livraisons hebdomadaires, du 3 mars au 30 juin 1866 chez Alphonse Lemerre, puis en 1870 ; puis sa troisième livraison en 1876. Ces florilèges de poèmes ne sont imprimés qu'à quelques centaines d'exemplaires. C'est que les poètes du Parnasse affichent volontairement une « posture de dédain⁷⁷ » envers le lecteur : ils publient pour eux, entre eux.

Une exception notable est celle de François Coppée : sa pièce *Le Passant* est un triomphe quand elle est jouée au théâtre de l'Odéon le 14 janvier 1869, avec Sarah Bernhardt dans le rôle de Zanetto. Elle est vendue à vingt mille exemplaires.⁷⁸ Mais son succès individuel ne bénéficie qu'un temps au groupe, tant ses préoccupations poétiques s'éloignent de celles du Parnasse : sa poésie, prosaïque, bourgeoise, bonapartiste, telle qu'incarnée dans son recueil *Promenades et Intérieurs*, entérine la rupture d'avec le groupe, dont l'*Album zutique* conserve les meilleurs affronts. En s'inscrivant dans les attentes de la classe dominante, en reproduisant leurs « codes sociaux », Coppée s'assure une « lisibilité immédiate ». À l'inverse, selon un processus littéraire et social reconnu par Marc Angenot, « les textes qui problématissent, altèrent et déplacent le doxique hégémonique sont de ceux qui inscrivent de l'indétermination, – ce qui les rend difficilement lisible dans l'immédiat, mais leur assure une potentialité, plus ou moins durable, de lisibilité “autre”⁷⁹. » C'est précisément le cas de *L'Album zutique* ou de textes tels que les *Stupra*. Pour les zutistes, il s'agit moins d'orchestrer un scandale pour se faire lire – stratégie devenue à la mode⁸⁰ – que d'exalter une nouvelle forme d'écriture qui souhaite échapper aux conventions de l'édition imprimée. La licence poétique, l'obscurité des propos et le travail formel, le vers malmené, trituré, rendent la poésie des Parnassiens suspecte. Elle est suspectée d'être dangereuse, licencieuse, amoral, autant de caractères « viciés » qui vont favoriser une diffusion clandestine de cette poésie.

On retrouve la clandestinité et l'anonymat, liés au caractère licencieux des textes, dans les éditions illustrées des *Stupra* et de l'*Album zutique*. Les bibliophiles parlent alors de « *curiosa* », des ouvrages qui « présente[nt] un caractère érotique, léger, grivois, voire pornographique. Ce caractère licencieux peut être mis en relief à la fois par le texte ou les illustrations⁸¹. » Parus pour la première fois en 1923⁸², *Les Stupra* font dès 1925 l'objet d'une

⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁹ ANGENOT, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, op. cit., p. 17.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁸¹ Petit glossaire du bibliophile [en ligne] : www.galaxidion.com/glossaire, consulté le 8 août 2021.

⁸² Parution en plaquette, Imprimerie particulière [Albert Messein], 1871 [1923] et dans la revue *Littérature*, février-mars 1923.

édition illustrée. Trois ont été portées à notre connaissance mais il n'est pas improbable que d'autres ouvrages inavoués aient vu le jour et circulent encore dans le secret. L'une d'elles est une de ces éditions orchestrées par Pascal Pia (de son vrai nom Pierre Durand, 1903-1979) et son comparse éditeur René Bonnel (1884-1975), qui a fait de l'édition érotique sa spécialité. Pia deviendra un habitué des pseudonymes, des publications licencieuses et des pastiches, voire des supercheries littéraires⁸³. Ainsi la préface « Mouvements de Rimbaud. Fragments » est signée Marcelle La Pompe, un pseudonyme parfois attribué à Pia. Or Pascal Pia attribue la préface à Renée Dunan (1892-1936), femme de lettres et poétesse française, anarchiste et féministe⁸⁴. Aux trois poèmes qui composent ordinairement les *Stupra* vient s'ajouter, dans l'édition illustrée, un quatrième poème inédit, « La Servante », qui semble être tout à fait de la main de Pia. Le livre est illustré de « cinq eaux-fortes par un graveur flamand » – identifié plus tard comme Frans de Geetere : un frontispice, et une gravure pour chacun des quatre textes. Les vrais noms du préfacier, de l'éditeur (le livre est publié « Aux écluses de Paris ») et du graveur n'apparaissent pas dans l'ouvrage. Le frontispice est un portrait de Rimbaud, tel évoqué dans la préface : « Rimbaud qui vient à grands pas sur la route de terre battue, la verge humide, une pipe Gambier au coin de la bouche ». Yeux ahuris cernés de noir, pipe fumante, corps adolescent imberbe, au membre démesurément brandit en avant. Le fond, en accumulation de hachures noires, fait ressortir le corps fantomatique que le rêve arrache à la nuit : « C'est peut-être un soir pareil à la nuit que Rimbaud m'a possédée en rêve » lit-on encore dans la préface. Ces gravures de rêves, noires et voluptueuses, sont autant d'apparitions nocturnes et de plaisirs chuchotés à chaque page tournée que des images éclatantes dans leur crudité, tel le sexe de femme faisant s'échapper « des filaments pareils à des larmes de lait⁸⁵ » et s'étirant dans toute la composition offerte par le cadrage resserré (**fig. 6**) qui orne *Le Sonnet du trou du cul*, écrit par Verlaine et Rimbaud. Ce poème écrit à quatre mains est connu pour être une parodie de *L'idole* d'Albert Méral (1840-1909), parue chez Alphonse Lemerre en 1869, un recueil de vingt sonnets ou « blasons » sur le corps de la femme, et dont certaines parties du corps-sonnet avaient subies la censure. Verlaine et Rimbaud se donnèrent alors pour tâche de restituer au corps les parties manquantes.

Ce type de livres connaît un certain succès auprès des bibliophiles de l'entre-deux-guerres. Les publications sont souvent anonymes : les livres hors-commerce sont publiés aux

⁸³ La même année Pascal Pia écrit « À une courtisane », un poème qu'il fait passer pour un inédit de Baudelaire, dont il publie le manuscrit original orné de huit eaux-fortes par Creixams (Paris, J. Fort, 1925).

⁸⁴ PIA, Pascal, *Les livres de l'Enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, n° 1376, p. 717.

⁸⁵ OC, *Les Stupra*, p. 184.

dépens de bibliophiles « amateurs » ou « curieux », les éditeurs donnent à leur maison un nom imaginaire, les signatures sont remplacées par des pseudonymes, les noms des illustrateurs ne figurent pas dans les livres.

En quoi est-il possible de considérer les *Illuminations*, vaste champ d'expérimentation poétique où des idées et des formes nouvelles se développent, comme un exemple de « livre délivré », en dehors du livre traditionnel matériellement et moralement parlant ? C'est ce que nous allons voir à présent.

2. Les *Illuminations* « hors de toute littérature »

Les Illuminations paraissent en 1886 dans la revue littéraire *La Vogue*. Après Verlaine, Germain Nouveau, Charles de Sivry (demi-frère de Mathilde Verlaine), le poète Louis Le Cardonnel et Louis Fièvre, les manuscrits reviennent à Gustave Kahn, poète et directeur de la revue *La Vogue*. Ce dernier charge Félix Fénéon, journaliste et critique d'art, de les publier. Les poèmes ont été regroupés en plaquettes quelques mois après cette première publication. Déjà, leur ordre s'en trouve modifié. Les poésies en vers ont été mélangées avec les poèmes en prose ; il faudra attendre 1949 pour les en démêler.

Félix Fénéon comparait les *Illuminations* à un jeu de carte sans pagination auquel il fallait trouver – imposer – un ordre⁸⁶ : « Les feuillets, les chiffons volants de M. Rimbaud, on a tenté de les distribuer dans un ordre logique. [...] Œuvre enfin hors de toute littérature et, probablement, supérieure à toute. » Œuvre non seulement en dehors du livre, mais en dehors de toute littérature – c'est peu dire ! Fénéon procède à un reclassement des poèmes, qu'Adrien Cavallaro explique par « une lecture attentive, d'une profonde intelligence, d'« Alchimie du verbe », dont un extrait est très significativement placé en épigraphe du compte rendu (« ... et avec des rythmes [sic] instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. (A. R.) »)⁸⁷. » À défaut d'un principe de structuration clair des textes, Fénéon aurait cherché la justification de ce principe ailleurs dans l'œuvre du poète.

⁸⁶ FÉNEON, Félix, *La Vogue*, 1886. Idée reprise dans une lettre de Félix Fénéon à Henry de Bouillane de Lacoste, 19 avril 1939 : « Feuilles volantes et sans paginations ; – un jeu de cartes, – sinon pourquoi me serais-je avisé de les classer dans une espèce d'ordre, comme je me rappelle l'avoir fait ? »

⁸⁷ CAVALLARO, *Rimbaud et le rimbaldisme, XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 90-94.

D'emblée, ces premières publications préfigurent la critique rimbaldienne à venir. Les rimbaldiens naissants ont tôt fait de s'interroger sur l'épineuse datation des textes. Ils s'emparent bientôt de la délicate question de leur constitution en recueil et vont s'évertuer à démêler l'imbrication des proses et des poésies. Ces approches inextricables, ajoutées à l'obscurité des textes, semblent avoir d'abord démotivé les études rigoureuses, doublant l'herméneutique d'un certain mystère, ce dont la critique se satisfait dans un premier temps. Mais la première publication des *Illuminations* n'atteint pas le grand public. *La Vogue* comprenait soixante-quatre abonnés. Leur retentissement fut d'abord bref et discret.

2.1. *La résolution par la graphie*

C'est à Henry de Bouillane de Lacoste que nous devons les premières éditions critiques de l'œuvre de Rimbaud. Elles paraissent au Mercure de France : *Poésies* en 1939, *Une saison en enfer* en 1941, *Illuminations* en 1949. Sa contribution la plus importante sur ce dernier texte paraît la même année : *Rimbaud et le problème des Illuminations*. L'analyse attentive du manuscrit et de la graphie va lui permettre de résoudre de manière inédite les complications posées par les textes : « ...un témoin parlant, son écriture [...] est d'autant plus parlante qu'elle se modifie, durant son adolescence (1870-1875), avec une rapidité extraordinaire. Elle change d'une année à l'autre d'une façon tellement sensible, qu'à défaut d'une autre indication elle peut servir à fixer la date d'un autographe⁸⁸. » On lui doit la reproduction inédite de certaines pages connues jusqu'alors de quelques chercheurs seulement, que les collectionneurs lui ont permis de photographier et ainsi, de mettre à disposition d'un public plus vaste. Son étude éclaircit la datation problématique qui agite la critique formelle. Deux témoignages importants se contredisent, brouillant les pistes. Verlaine écrit dans la préface de la plaquette de *La Vogue* en 1886 : « Le livre que nous offrons au public fut écrit de 1873 à 1875 parmi des voyages tant en Belgique qu'en Angleterre et dans toute l'Allemagne⁸⁹ ». Ernest Delahaye, ancien camarade de Rimbaud, date l'écriture d'une partie des textes de 1872 et une autre de 1873. Bouillane de Lacoste tranche en donnant raison à Verlaine. Le critique sépare la période de composition des poèmes d'une période plus tardive de transcription. *Une saison en enfer* (avril-août 1873) et l'affaire de Bruxelles interrompent la rédaction des premiers poèmes des *Illuminations*.

⁸⁸ BOUILLANE DE LACOSTE, Henry de, *Rimbaud et le problème des « Illuminations »*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 11.

⁸⁹ VERLAINE, Paul, Notice d'introduction, Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, notice de Paul Verlaine, Paris, Publications de *La Vogue*, 1886, p. 5-7.

Rimbaud, à Londres en 1874, est rejoint par Germain Nouveau, de mars à juin 1874. Ce dernier aurait transcrit « Villes [I] » et une partie de « Métropolitain ».

Bouillane de Lacoste s'appuie sur un examen précis de l'écriture, opposant une graphie dextrogyre – dont les caractères sont penchés vers la droite – prédominante dans les *Illuminations*, à une graphie sinistrogyre – penchée vers la gauche. Il affine ses hypothèses de datation par des comparaisons : il date « Promontoire » de l'été 1873 en le comparant à l'acte de désistement de Rimbaud dans le procès Verlaine. Pour ce faire, il analyse par comparaison les boucles des « 7 » par exemple⁹⁰. Il rend ainsi caduque la lecture irrévocable de l'« Adieu » d'*Une saison en enfer*, comme un adieu définitif à la littérature⁹¹, et par là même désuètes les éditions qui donnaient crédit à la chronologie de Delahaye, telle la première Pléiade Rimbaud établie en 1946, annotée par André Rolland de Renéville et Jules Mouquet, qui plaçait les *Illuminations* avant *Une saison en enfer*.

L'écriture sporadique des *Illuminations* n'a pas rendu facile l'appréhension en tant que « tout » des poèmes, que ce « tout » soit volonté d'auteur ou construction d'éditeur. Déjà entre la publication en revue et la plaquette de *La Vogue*, l'ordre des poèmes n'est pas le même : les deux commencent par « Après le Déluge » et se terminent par « Démocratie », mais la première continue avec « Enfance » quand la plaquette se poursuit avec « Barbare ». Les « chiffons volants » de Rimbaud n'ont que « l'ordre logique » que l'intuition de Fénéon⁹² veut bien leur donner. Bouillane de Lacoste la qualifie de « fantaisie⁹³ ». Observant de près le manuscrit, Bouillane de Lacoste clame à « l'impossible recueil⁹⁴ ». Ainsi il distingue des feuillets dont l'agencement peut se reconstruire sans peine – un poème commence sur une page et se poursuit sur une autre : « l'ordre dans lequel elles se succèdent est donc, en pareil cas, le fait de Rimbaud lui-même et ne doit pas être modifié⁹⁵. » – d'autres, complètement indépendants, contenant un poème dans son intégralité, difficiles alors à interpréter. Ainsi il entérine la séparation nette

⁹⁰ OC, p. 941.

⁹¹ BLANCHOT, Maurice, « L'œuvre finale », *La Nouvelle Revue française*, n° 104, août 1961, p. 293-303 ; repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 423-424 : « Maintenant, ce dernier livre ne dit pas que son auteur n'écrira plus, il dit le contraire dès son préambule (rédigé probablement en dernier lieu, dans une phrase qui qualifie par avance les futures réalisations littéraires auxquelles il prévoit qu'il s'abandonnera (peut-être aussi parce qu'elles sont déjà en cours) [...] si "les quelques petites lâchetés" qu'il lui reste à accomplir pour en avoir fini avec la poésie sont "en retard", c'est que l'affirmation de la fin est une anticipation et annonce prématurément l'heure nouvelle, cette heure sévère qui marquera vraiment pour lui le tournant de l'histoire, la Saison étant elle-même cette parole du tournant où tourne, d'une manière vertigineuse, le temps. » Pour Maurice Blanchot, « Adieu » signe la fin des rapports de Rimbaud à la littérature mais pas de son œuvre poétique. Pas tout de suite, pas encore. Il faut du temps à cette décision exigeante qui ne fut pas que « devoir moral » pour s'accomplir et pour que l'auteur lui-même en prenne toute la mesure. Maurice Blanchot est reconnaissant à Bouillane de Lacoste de ce « grand service » que « ses contestations, ses études et ses précisions » ont rendu à la lecture de l'œuvre de Rimbaud.

⁹² FÉNEON, Félix, *La Vogue*, 1886. Idée reprise dans une lettre de Félix Fénéon à Henry de Bouillane de Lacoste, 19 avril 1939 : « Feuilles volantes et sans paginations ; - un jeu de cartes, - sinon pourquoi me serais-je avisé de les classer dans une espèce d'ordre, comme je me rappelle l'avoir fait ? ». Voir *Dictionnaire Rimbaud*, 2014, article « Fénéon Félix ».

⁹³ BOUILLANE DE LACOSTE, *Rimbaud et le problème des « Illuminations »*, op. cit., p. 153.

⁹⁴ *Ibid.*, p.9.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 153.

entre les poésies et les proses, que les premiers lecteurs avaient pu associer ou se faire suivre, ainsi que nous l'avons vu avec les premières publications.

2.2. *La poétique du fragment*

Soucieux de redonner un peu de force à l'inertie de la critique, André Guyaux entend s'attaquer à un problème de longue date irrésolu et se concentre sur les *Illuminations* – c'est notamment la thèse, « véritable édition diplomatique⁹⁶ », qu'il publie en 1985 aux Éditions La Baconnière (Neuchâtel) : *Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations*. Il rêve peut-être de répondre, cent ans après, à Felix Fénéon et de pouvoir replacer l'œuvre, souvent mise vaguement à l'écart car jugée problématique, « enfin en pleine littérature⁹⁷ ».

André Guyaux va plus loin dans l'interprétation des manuscrits. Il parle « des » manuscrits et non « du » manuscrit que Bouillane de Lacoste continuait de considérer comme « un ». Si ce dernier conserve pour son édition critique le seul titre d'*Illuminations*, il maintient l'article défini selon l'usage courant⁹⁸.

C'est dans une démarche épistémologique qu'André Guyaux interroge l'approche de Rimbaud. Si volonté – s'il y en eut – d'un agencement en recueil et son évolution, sa transformation, témoignerait en même temps de la formation d'une réflexion sur le poème en prose lui-même et de la mise au point d'une conception de la prose purement rimbaldienne. La succession logique et irréfutable de certains feuillets, comme le remarquait déjà Bouillane de Lacoste, ainsi que la volonté de transposer les poèmes, sont autant d'arguments qui convergent vers l'hypothèse d'un recueil pensé et construit comme tel⁹⁹. André Guyaux reprend l'étude graphologique de son successeur émérite. Il conclut que les feuillets à la graphie dextrogyre ne présentent pas une écriture entièrement homogène. C'est pour lui le signe évident d'une succession dans le temps de la transposition des poèmes et d'une réflexion en cours. La première liasse a été par la suite complétée : la réserve blanche des feuillets a accueilli de nouveaux poèmes et s'est épaissie de feuillets antérieurs, souvent sur un papier différent. Cette métamorphose des manuscrits serait aussi celle du projet. C'est là toute l'importance de l'apport d'André Guyaux. Le projet de Rimbaud évolue vers un détachement de l'idée originelle du

⁹⁶ REBOUL, Yves, « André Guyaux, Poétique du fragment. Essai sur les *Illuminations* de Rimbaud, 1985. », *Littératures*, n° 16, printemps 1987, p. 181.

⁹⁷ FÉNEON Félix, « Les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Le Symboliste*, n° 1, du 7 au 14 octobre 1886. Félix Fénéon conclut ainsi l'article : « Œuvre enfin hors de toute littérature, et probablement supérieure à toute. ».

⁹⁸ Voir aussi André Guyaux, « Aspects de la réception des *Illuminations* (1886-1936) », *Rimbaud : « Illuminations »*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1987, p. 221-230.

⁹⁹ OC, p. 943.

recueil au profit d'une concentration sur la forme poétique. Autrement dit, il tend vers la déconstruction, ou plutôt l'abandon de l'idée de construction. Ainsi André Guyaux explique l'intitulé *Sonnet*, une section du poème « Jeunesse » : par la présence de quatorze lignes. Il confère ainsi à la ligne une valeur significative, constructive. André Guyaux penche donc pour un désordre progressif des *Illuminations* au profit de l'apparition d'une forme nouvelle : le fragment¹⁰⁰. L'achoppement du recueil n'en est pas un : il est voulu et déterminant. L'écueil est ici créateur.

2.3. *Unité, correspondance, résonance ?*

La thèse d'André Guyaux n'a rien de convaincant pour Steve Murphy qui la taxe de « lecture en diagonale¹⁰¹ ». Selon lui, l'approche excédée de prudence s'inscrit dans un phénomène de réception critique rompue à l'obscurité des proses. Faisant de la prudence un argument fort, la critique semble résignée à ne jamais pouvoir saisir les textes comme un ensemble possible. Steve Murphy voit seulement dans cette circonspection un refus d'interprétation : « L'interprétation est un piège : mais un piège dans lequel le recueil exige que l'on tombe¹⁰². »

Sans pour autant s'engouffrer dans les affres mystérieuses de la formule à trouver ou du code à déchiffrer – théorie avancée par Margaret Davies en 1984 – Steve Murphy plaide en faveur d'une « intertextualité interne ou ici autotextualité⁹⁶ » du texte : les *Illuminations* s'enrouleraient autour d'une « ténébreuse unité » à l'instar des *Correspondances* de Baudelaire. Pour Steve Murphy, les *Illuminations* ne sont pas des « textes indécidables¹⁰³ ».

L'explication ou l'insolvabilité de l'obscurité varie selon le point de vue adopté. C'est une composante esthétique forte du texte. La beauté de la poésie réside aussi dans son mystère. Elle s'inscrit surtout dans un contexte de référence qui n'est plus le nôtre. Lors du même colloque, dans l'article « *Illuminations* obscures – singularités sémantiques », Steve Murphy remarque également cette positivité du texte. Rimbaud met en place un jeu de polysémie traversant ses textes, créant ainsi des effets de sens en écho, des impressions de répétitions ou de renvois qui s'inscrivent dans une « esthétique de la redondance » voulue et très maîtrisée par

¹⁰⁰ OC, lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye, mai 1873, p. 370 : « Verlaine doit t'avoir proposé un rendez-vous au Dimanche 18, à Bouillon. Moi je ne puis y aller. Si tu y vas, il te chargera probablement de quelques fraguemants en prose de moi ou de lui, à me retourner. ».

¹⁰¹ MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2004, p. 449.

¹⁰² *Ibid.*, p. 460.

¹⁰³ MURPHY, Steve, « *Illuminations* obscures – singularités sémantiques », *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, dir. Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, « Études littéraires françaises », n° 40, 1988, p. 39-51.

l'auteur¹⁰⁴. Il ajoute ainsi à son texte une illisibilité diachronique et une illisibilité synchronique, deux niveaux d'opacité pour le lectorat d'aujourd'hui qui – le discours et le langage d'alors n'étant plus celui d'aujourd'hui – est confronté à une première difficulté lexicale. L'illisibilité synchronique est due au changement de références : l'hypotexte, ou texte de référence auxquels renvoient implicitement certains poèmes de Rimbaud, ne fait plus partie des références du lecteur actuel : par exemple le poème *Les Mains de Jeanne-Marie* rappelant les *Études de mains* de Théophile Gautier n'est plus un renvoi clair. C'est une référence – Steve Murphy parle d'horizon d'attente¹⁰⁵ – que le lecteur possède à l'époque, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Mais parler de déficience du lecteur serait dénier au texte l'un de ses points forts et l'une de ses stratégies de (dé)voilement du sens.

La contestation par Steve Murphy de la thèse d'André Guyaux est redevable à l'étude formelle de Michel Murat, *L'art de Rimbaud. Étude sur le vers et le poème en prose*, publiée en 2002¹⁰⁶. Ce dernier s'accorde avec André Guyaux sur l'idée d'une avancée vers la fragmentation. Il remarque par exemple dans les poèmes des feuillets numérotés (allant de « Après le Déluge » jusqu'à « Barbare ») une alternance entre des moments de « structuration forte » et de « structuration faible »¹⁰⁷. La « structuration forte » est organisée autour d'un encadrement externe et d'un début de recueil programmatique qui annonce l'esthétique à venir. L'encadrement externe va du premier poème « Après le Déluge » jusqu'à la clôture de « Barbare ». Les deux poèmes sont d'ailleurs étroitement liés par leur thème et leur valeur de « manifeste » ou de « résumé » du projet rimbaldien – ce qu'avait déjà remarqué Fénéon qui les plaçait tous deux en début de recueil. La « structuration faible » regroupe des poèmes entre eux selon différentes caractéristiques : le genre – l'*ekphrasis* de « Antique » et « Being Beautous » ; la reprise d'une phrase – « Being Beautous » : *Ô la face cendrée...* et « Vie I » : *Ô les énormes avenues* ; la numérotation : « Vies I, II, III ».

Pour autant Michel Murat ne va pas jusqu'à parler de « fragments » affirmant que rien ne nous indique que le mot, même s'il est de Rimbaud, désigne bien les *Illuminations*. Il conclut néanmoins à l'impossibilité d'une quelconque « architecture¹⁰⁸ » du recueil qui ne semble s'ériger ni dans le miroir de la symétrie ni dans un rapport hiérarchique. « Correspondances et résonances idéologiques¹⁰⁹ » sont en effet les deux axes que Steve Murphy reprend à l'appui de

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶ MURAT, Michel, *L'art de Rimbaud. Étude sur le vers et le poème en prose*, Paris, José Corti, « Les Essais », réédité en 2013 (1^e éd 2002).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 223-225.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 225.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 453. C'est l'intitulé que porte l'une des parties de son raisonnement.

son argumentation. Il dégage une thématique urbaine de l'ensemble « Ville », « Villes [I] », « Villes [II] », à laquelle il rattache le contexte suburbain d'« Ouvriers », « Les Ponts » et « Métropolitain » – c'est la notion d'encadrement interne qu'il reprend à Michel Murat. Les références lexicales qui se croisent d'un poème à un autre rendent l'ensemble encore plus cohérent : la mer évoquée dans « Ville [II] » et « Les Ponts » ; le ciel enfumé dans « Ville » et « Métropolitain ». La thématique et le lexique sont des arguments évidents en faveur d'une circulation certaine entre les textes. Michel Murat quant à lui parle de « liens subliminaux¹¹⁰ ». Malgré la discontinuité de la série – les poèmes ne se suivent pas – il existe entre eux une circulation certaine qui ne peut être ignorée. Michel Murat privilégiait pour sa part l'établissement de rapports structurants entre poèmes contigus.

Steve Murphy revient sur un ancrage historique et une lecture politique trop souvent négligée dans les *Illuminations*, lisant dans « Guerre », « Jeunesse II » ou « Soir historique » autant de réminiscences des discours de l'époque – il insiste notamment sur l'utilisation des termes « droit » et « force » – et des préoccupations de la Commune entrant directement en écho avec le poème liminaire « Après le Déluge ». Enfin la « polyphonie fondamentale » des *Illuminations*, la pluralité de ses locuteurs, incite Steve Murphy à voir dans ce procédé, indéniablement voulu par Rimbaud, une lecture qui se doit d'être globale afin que le phénomène, signifiant, nous soit perceptible.

L'organisation d'un colloque en 2021, aboutissant à la publication de l'ouvrage *Les Saisons de Rimbaud*, sous la direction d'Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat et Yoshikazu Nakaji, est l'occasion d'opérer une nouvelle synthèse critique sur les études rimbaldiennes. Si Michel Murat constate, à propos des *Illuminations*, délaissées par la critique, que « l'approche générique semble atteindre ses limites, de même que l'autotextualité sur laquelle Steve Murphy avait attiré l'attention¹¹¹ », Adrien Cavallaro s'attache à montrer les angles morts de la réception poétique d'un tel recueil, trop souvent fragmenté par des biais herméneutiques, au détriment finalement de la force centrifuge et de la circulation du sens dans le recueil. Expliquant par des effets de loupe et de distorsions devenus involontaires mais systématiques, il remarque comment « la singularité poétique de chaque texte [a été placée] sous le joug d'un principe explicatif totalisant¹¹². » La sélection et l'isolement de formules, de clausules, ou encore d'images et de leurs effets a rendu plus malléables des interprétations

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹¹¹ MURAT, Michel, « Du nouveau sur Rimbaud ? », *Les Saisons de Rimbaud*, dir. Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat, Yoshikazu Nakaji, Paris, Hermann, 2021, p. 10.

¹¹² CAVALLARO, Adrien, « Les *Illuminations* en hauteurs », *Les Saisons de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 285.

d'ensemble, au détriment de textes demeurés dans l'ombre de l'énigme. Ce premier réflexe identifié par Cavallaro, dit de traduction, est doublé d'un second, qu'il qualifie d'ordre téléologique, par lequel l'interprétation de la visée poétique se surcharge de la trajectoire existentielle. Ces deux mécaniques interprétatives ont engouffré le recueil dans des effets singuliers « de lézarde¹¹³ », redéployant sur l'ensemble des poèmes un événement constaté dans l'un d'entre eux, lissant ainsi la spécificité de chaque poème. Les travaux menés par Adrien Cavallaro, de son essai sur le rimbaldisme au récent numéro de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, « *Les Illuminations* de Rimbaud “à tous les airs” », paru au premier trimestre 2022, appellent à une relecture transversale du recueil et à une attention privilégiée accordée à la réception de celui-ci. Portée par cet élan, nous espérons que l'approche des illustrations proposée ici insufflera sa propre direction à ce mouvement de renouvellement.

3. L'entrée dans la littérature illustrée

Malgré lui et à titre posthume, Rimbaud est un auteur des Éditions du Mercure de France. Paterné Berrichon et Ernest Delahaye y publient ses *Œuvres complètes* en 1898, une nouvelle édition préfacée par Paul Claudel voit le jour en 1912, enfin Henry de Bouillane de Lacoste fait paraître dès 1939 des études critiques importantes portant sur les *Poésies* en 1939, *Une saison en enfer* en 1941, *Les Illuminations* en 1949.

Quand Gaston Gallimard souhaite faire entrer Rimbaud dans la Pléiade, consécration ultime de l'œuvre en classique, en jalon important de la littérature, Jacques Bernard, alors directeur du Mercure de France, s'y oppose. Passe encore pour faire un beau livre « genre luxe », une édition qui se distinguerait bien de celles du Mercure de France, mais pas une parution chez Gallimard :

« Nous ne pouvons autoriser que des éditions genre luxe à tirage très limité, et éditées une fois pour toutes. C'est ainsi que la Jungle a été donnée 71 fois [Kipling], et cela ne lui a pas fait tort. De même Rimbaud, mais moins souvent. Or, votre collection de la Pléiade est-elle une collection de luxe ? Est-ce une collection à tirage limité ? Point important. [...] Je regarde [...] la liste de la Bibliothèque de la Pléiade qui a paru dans La NRF du 1^{er} mars. Je vois sur les 52 très beaux volumes qu'elle offre, 50 titres du domaine public ; deux n'en sont pas : Verlaine et Gide [Journal]. Et ceci encore n'excite pas à donner un auteur, disons : assez exceptionnel. Que vous le désiriez, je le comprends, naturellement. Il s'agit d'un lustre nouveau, d'un coup sur la cervelle des

¹¹³ *Ibid.*, p. 288.

lecteurs, d'une orientation, toutes choses fort permises et recommandables, et honnêtes.

Mais le Mercure en souffrira. [...] Rimbaud est un de nos drapeaux. Il serait étrange que nous le cédions avec un sourire. Et même que nous le cédions sans sourire. [...] Votre catalogue est assez riche pour que vous arriviez à grouper des textes de premier ordre dans votre belle bibliothèque reliée¹¹⁴. »

L'édition de luxe est présentée par Jacques Bernard comme une alternative éditoriale qui peut s'avérer bénéfique pour la diffusion d'un texte littéraire. Par édition de luxe, il n'est pas précisé si l'édition contient ou non des illustrations. La collection de la Pléiade, cette « belle bibliothèque reliée », n'est pas une collection de luxe « à tirage très limité ». Voilà l'argument de désaccord, et l'impossibilité pour le Mercure de France de céder à Gallimard, son concurrent, les droits de publication de Rimbaud déjà bien établi comme un auteur « assez exceptionnel ». Passe encore pour un beau livre, mais pas d'édition classique. La mainmise du Mercure de France sur le texte de Rimbaud semble sans appel. Toutefois, il semble qu'en mars 1941, date de la lettre à Gallimard, Rimbaud ait lui aussi déjà été « donné » à ce genre d'éditions de luxe. En nous concentrant sur les éditions illustrées, on remarque que les droits ont été cédés à d'autres éditeurs : La Banderole (1920 puis 1922), G. Crès & Cie (1925), A. A. M. Stols (1930), Éditions de Cluny (1932).

La Banderole publie en 1920 une édition du poème *Le Bateau ivre* « ornée de deux dessins du poète » puis des *Œuvres complètes* en 1922 tirées à cinq cent soixante-dix exemplaires. Si les deux dessins de Rimbaud sont difficilement attribuables au poète, voilà de quoi piquer la curiosité des lecteurs et par ricochet, faire souffler sur l'étendard du Mercure de France un vent désirable sans que la maison en « souffre ». Les *Poésies complètes* publiées chez G. Crès & Cie, collection « Les Maîtres du livre », avec un portrait en frontispice gravé par Pierre Gandon, sont tirées à mille neuf cent soixante-et-un exemplaires. A. A. M. Stols publie les *Œuvres complètes*, une édition introduite par Pascal Pia et un frontispice de John Buckland-Wright dont le tirage est limité à trois cent soixante-et-onze exemplaires. Les *Œuvres complètes* des Éditions de Cluny, avec un portrait en lithographie de Natan Altman, ont quant à elle été tirées à mille sept cent trente exemplaires en 1932. En 1942, ces mêmes Éditions de Cluny publient à quatre mille exemplaires ces *Œuvres complètes* ornées de quarante-neuf lettrines de Léopold Survage.

¹¹⁴ BERNARD, Jacques, Lettre à Gaston Gallimard, mars 1941, « L'affaire Rimbaud. Débats autour de la Pléiade », *La lettre de la Pléiade* [en ligne], n° 29, septembre-octobre 2007, <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/L-affaire-Rimbaud#>, consulté le 3 août 2021. Nous soulignons.

Or mille neuf cent soixante-et-un exemplaires n'est pas à proprement parler un « tirage très limité » et la seule présence de frontispice gravé de main d'artiste n'est pas suffisante à en faire un livre illustré, différent des publications du Mercure de France. N'est-ce pas la force de frappe de Gallimard qui effraie le Mercure de France et la loi implacable de la concurrence qui entérine la réticence ? La NRF finit par obtenir l'accord du Mercure de France en août 1943. Les nécessités financières liées à la guerre font-elles changer d'avis Jacques Bernard ? Ce dernier est entré aux éditions du Mercure de France en 1906. À la mort du fondateur de la maison Alfred Valette en 1935, Jacques Bernard en devient administrateur, puis directeur. Fragilisé par les difficultés économiques conjoncturelles, il se rapproche de la collaboration pour maintenir son activité éditoriale à flots. Menacé, il est écarté de la maison d'édition puis jugé en 1945 pour intelligence avec l'ennemi et condamné à cinq ans de prison. Ainsi paraît la première Pléiade Rimbaud en 1946, établie et annotée par André Rolland de Renévill et Jules Mouquet. Ces derniers proposent une révision de l'étude de H. Bouillane de Lacoste dont ils vantent néanmoins le sérieux. Le premier tirage est de quinze mille exemplaires et Gallimard garantit six pour cent de droits au Mercure de France, ce qui est inédit dans les pratiques de la collection. Gaston Gallimard rachètera le Mercure de France en 1958¹¹⁵.

L'édition genre luxe, qu'elle soit illustrée ou non, est perçue, malgré des tirages limités, comme un vecteur de diffusion de l'œuvre. Elle est une solution non négligeable pour les éditeurs qui souhaitent valoriser un auteur déjà exceptionnel et lui faire gagner encore en lustre. Commercialement, faire circuler un beau livre rare attise la curiosité et augmente la demande de l'édition classique.

Avant d'aller plus loin, il convient désormais de s'interroger sur le type d'illustrations qui vont progressivement fleurir en regard des textes de Rimbaud, en s'intéressant particulièrement à l'apparition et au développement de l'iconographie rimbaldienne.

3.1. Iconographie

L'iconographie est, selon le *Nouveau Trésor de la langue française*, l'étude méthodique des représentations plastiques d'un sujet donné, avec leurs sources, leurs significations et leur

¹¹⁵ Le groupe Madrigall, maison-mère de Gallimard, regroupe désormais les Éditions de Minuit parmi ses filiales, aux côtés de POL, Flammarion, Denoël, Alternatives, J'ai lu, La Table Ronde, Hoëbeke, Les Grandes Personnes et, en bande-dessinée, Casterman et Futuropolis. Madrigall est aujourd'hui le troisième groupe éditorial français (derrière Hachette et Eeditis) au chiffre d'affaires de 573 899 millions d'euros (en 2018).

classement. C'est donc d'abord une méthode. Par extension, l'iconographie en vient à désigner l'ensemble même de ces représentations plastiques.

L'iconographie a constitué très tôt un champ d'investigation rimbaldien à part entière. Mue par un désir d'objectivité face à une exégèse grandissante et une légende de plus en plus importante, l'étude par l'image de la trajectoire de Rimbaud s'établit dans la volonté de réinvestir sa biographie de manière inédite et irréfutable. Les documents d'époque, les photos de famille, les dessins griffonnés par l'auteur ou par ses proches constituent autant de sources valables et hautement prisées de l'iconographie rimbaldienne. Progressivement, les illustrations, au même titre que les œuvres d'art, vont composer le pendant de cette iconographie. Pour plus de clarté dans notre propos, nous maintiendrons le terme d'iconographie pour parler des images à valeur documentaire, et celui d'illustration pour distinguer les images à valeur esthétique. Il est entendu que ces deux types d'images – iconographie et illustration – peuvent relever de la même nature plastique : dessins, gravures, peintures, photographies.

Alors que la ville de Charleville-Mézières inaugure son premier monument au poète le 21 juillet 1901, Charles Houin fait paraître dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne* la première « Iconographie d'Arthur Rimbaud »¹¹⁶. Il s'agit en fait de la liste des images, dessins, tableaux, photographies, illustrations produites autour de la figure du poète, et du recensement de leur reproduction. L'ensemble des documents réunis se caractérise par une grande diversité. Aux premières lueurs du XX^e siècle, l'iconographie rimbaldienne est constituée des portraits photographiques d'Étienne Carjat ; de deux autoportraits de Rimbaud pris au Harar – les quelques rares dessins qu'il a « griffonnés » ne sont mentionnés qu'en passant ; de portraits dessinés, réalisés par Luque pour *Les Poètes Maudits* de Verlaine et par Félix Vallotton pour l'étude de Stéphane Mallarmé sur Rimbaud ; enfin de croquis et dessins réalisés par ses proches, mettant en scène un Rimbaud souvent schématique et caricatural dans divers événements de sa vie. Ces images émanent autant de Rimbaud en personne que de ses proches. Si certaines images figurent dans des livres, elles agrémentent d'abord des textes *sur* Rimbaud avant d'orner ses propres poèmes. On retrouve énumérés dans l'ordre alphabétique Paterné Berrichon, Étienne Carjat, Ernest Delahaye, Henri Fantin-Latour, Forain, Luque, Arthur Rimbaud lui-

¹¹⁶ En fait Charles Houin s'appuie sur une première tentative qu'il juge incomplète : « MM. Ad. Van Bever et P. Léautaud dans leur volume : *Poètes d'aujourd'hui* (Paris, Mercure de France, 1900), ont donné, page 286, un essai de nomenclature iconographique d'Arthur Rimbaud. Nous nous sommes efforcé de combler les lacunes de cette nomenclature incomplète et nous y avons ajouté quelques remarques. », HOUIN, Charles, « Iconographie d'Arthur Rimbaud », *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1901, p. 185.

même, Isabelle Rimbaud, Félix Régamey, Félix Vallotton et enfin Paul Verlaine. Loin d'être tous de grands dessinateurs, leurs témoignages présentent une moindre qualité plastique, mais surtout « ils constituent des documents qui fixent pour nous un geste, une attitude, une aventure du poète carolopolitain¹¹⁷. » Charles Houin pointe en effet ce qui va devenir la principale caractéristique de la représentation du poète : la perpétuation d'un éternel portrait cristallisé dans la destinée poétique de son auteur. L'iconographie fait appel à l'objectivité des images pour raconter l'épopée rimbaldienne. Elle est donc d'abord portée par des images à valeur de documents – qu'importe leur valeur esthétique – dont une partie est commanditée pour orner le livre.

En 1946, paraît le *Rimbaud. Documents iconographiques* de François Ruchon aux Éditions Pierre Cailler à Genève, dans la suggestive collection « Visages d'hommes célèbres ». François Ruchon ressent la nécessité de constituer cet ouvrage pour faire contrepoint à un excès d'exégèse. Il érige l'iconographie comme une manière impartiale et neutre d'aller à Rimbaud. L'ouvrage traduit autant sa volonté de satisfaire une nouvelle exigence de vérité, de fiabilité des documents, qu'une certaine curiosité, afin de « satisfaire ainsi les nombreux admirateurs de J.-A. Rimbaud¹¹⁸ ». Pierre Petitfils et Henri Matarasso sont animés de la même volonté dans la réalisation de leur *Album Rimbaud* qui figure dans la Bibliothèque de La Pléiade en 1967¹¹⁹.

L'ensemble réuni par François Ruchon est ordonné selon cinq sections : Visages de Rimbaud ; Caricatures ; Rimbaud vu par les artistes ; Caricatures, dessins, photographies de Rimbaud ; Autographes de Rimbaud. Dans cette dernière section sont présentés un manuscrit et la copie du passeport de Rimbaud, présentant sa signature autographe. La section « Visages de Rimbaud » accueille, en plus de ceux du poète, les portraits photographiques de ses frères et sœurs Frédéric, Vitalie et Isabelle, de Paternie Berrichon le mari de cette dernière, ainsi qu'une photographie de la tombe d'Arthur au cimetière de Charleville. La réunion de cette iconographie cherche un autre moyen de percer les secrets de Rimbaud mais elle est parfois guidée par une volonté psychologisante. De la volonté première de savoir « Quels étaient ses traits ?¹²⁰ », l'auteur en vient à se demander, à mesure qu'il décrit les différents portraits de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁸ RUCHON, François, *Rimbaud. Documents iconographiques*, Vésenaz/Genève, Pierre Cailler, « Visages d'hommes célèbres », 1946, p. 35.

¹¹⁹ PETITFILS, Pierre, MATARASSO, Henri, « Avertissement », *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, np : « Au surplus, la jalonnement de documents authentiques et d'évocations précises, c'est donner la biographie la plus objective, c'est-à-dire la plus exacte qu'il se puisse faire. La prolifération des exégèses et des interprétations personnelles a voilé la physiologie de Rimbaud. »

¹²⁰ RUCHON, *Rimbaud. Documents iconographiques*, *op. cit.*, p. 10.

Rimbaud : « Que se passe-t-il dans cette tête ?¹²¹ ». Ces descriptions retracent les évolutions physiques du poète et confinent même à un suivi de la croissance de Rimbaud ! Pour autant, elles rejoignent aussi les interprétations de l'exégèse qu'elle croyait dépasser, notamment dans l'attention portée sur le regard de Rimbaud, qui finit par connoter bien plus qu'il ne dénote. Du « regard [qui] ne voit plus au-delà du réel¹²² » de la seconde photographie de Carjat, on passe à un commentaire plus insistant sur les yeux à propos du tableau de Fantin-Latour : « les yeux [...] interrogateurs obstinés, ils jettent sur les choses et les êtres un regard impérieux et fixe, terriblement ironique¹²³ ». Légère extrapolation de la description, obnubilée par le regard. La description des yeux enfoncés dans les orbites revient comme une caractéristique fréquente, jusqu'aux dernières photos prises à Harar par Rimbaud, jusqu'aux « yeux enfoncés et cerclés de noir¹²⁴ » du dernier dessin d'Isabelle Rimbaud. La valeur plastique de ces portraits n'est pas plus considérée qu'auparavant, exception toujours faite d'Henri Fantin-Latour qui est le plus artiste – le seul – d'entre tous à laisser un témoignage du vivant de l'auteur. Cependant des œuvres d'artistes postérieures intègrent pour la première fois l'iconographie rimbaldienne. Les noms de Léon Zack, Valentine Hugo, Louis Marcoussis, Benjamin Vautier apparaissent. Leurs œuvres sont autonomes, réalisées indépendamment de toute entreprise éditoriale. Elles ne sont pas datées et ne font l'objet d'aucune précision de la part de François Ruchon.

Quant à l'*Album Rimbaud*, il se propose de « raconter en images la vie terrestre du poète. Cette forme, presque filmée, à quelle autre vie conviendrait-elle mieux qu'à celle, prodigieusement en mouvement, d'Arthur Rimbaud ?¹²⁵ » L'iconographie sert de support à la narration : se repasser le film d'une vie que l'on n'a pas vécue, faire défiler des images pour ressusciter une présence... L'apport des images à la biographie est incontestable, jusqu'à l'insoutenable précision : reconstitution de la chambre mortuaire de Rimbaud, facture des obsèques à Charleville.

L'iconographie de Rimbaud est rapidement cernée. Ponctuellement, des documents inédits apparaissent. Ils viennent compléter d'une pièce le puzzle et rajouter quelques minutes au film de sa vie. D'abord cantonnée à des ouvrages spécialisés, réalisés en contrepoint des poèmes et de ses interprétations, l'iconographie intègre progressivement les éditions des poèmes de Rimbaud. L'image narrative, biographique, s'infiltré dans le livre. L'image

¹²¹ *Ibid.*, p. 11.

¹²² *Ibid.*, p. 21.

¹²³ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁵ PETITFILS, MATARASSO, *Album Rimbaud*, *op. cit.*, np.

contamine graduellement l'écrit et participe pleinement de la (con)fusion biographie-œuvre caractéristique du mythe de Rimbaud. Elle prend en charge les principaux aspects de la vie et en fixe les étapes incontournables.

Chez Classiques Garnier, Suzanne Bernard est l'éditrice scientifique d'un volume des *Œuvres* de Rimbaud qui paraît en 1960. Elle est chargée du sommaire biographique, de l'introduction, des notices, du relevé de variantes et des notes. Les *Œuvres* sont republiées en 1961 : il s'agit du même livre, hormis la couverture, sur laquelle est précisée qu'il est désormais question d'une « édition illustrée ». En fait d'illustration, il s'agit d'iconographie, soit d'images à valeur documentaire reproduites dans l'introduction de Suzanne Bernard : une photographie de la place ducale à Charleville ; un dessin d'Arthur Rimbaud, *Dimanche au village* ; le manuscrit de *Ma Bohème* ; la peinture *Un coin de table* de Henri Fantin-Latour, dont l'esquisse préparatoire orne la couverture ; la malle de Rimbaud, « emport[ée] lors de ses voyages en Abyssinie » et actuellement conservée au musée Rimbaud, comme le précise la légende de la photographie. Ces images deviennent emblématiques de la geste rimbaldienne qui englobe la vie (Charleville), l'œuvre (le manuscrit), l'homme (le portrait), le mythe (la malle). Dix ans plus tard, en 1970, dans la collection « Les grands classiques du monde », Garnier Frères publie une nouvelle édition des *Œuvres* de Rimbaud, distribuée par le Cercle du bibliophile. Le contenu du livre reprend exactement l'édition de Suzanne Bernard de 1960. L'introduction est toujours agrémentée d'iconographie. Le texte est cette fois accompagné des illustrations de Jean Gourmelin. La mention « édition illustrée » est remplacée par celle d'« illustrations originales de Jean Gourmelin ».

Ce glissement de sens et de nature de l'illustration paraît anodin mais nous semble caractéristique de deux faits notoires : l'ambiguïté du rôle assigné à l'illustration, de quelque nature qu'elle soit, d'une part ; la relative indifférence avec laquelle l'illustration artistique est prise en compte d'autre part. La confusion entre iconographie et illustration aura pour conséquence l'introduction, dans l'iconographie rimbaldienne traditionnelle, d'œuvres d'art dont le rapprochement avec les textes de Rimbaud ne sera pas toujours très clair. Il s'agira parfois d'illustrer un contexte (artistique) d'époque ou de rechercher des sources aux poèmes, jusqu'à proposer des rapprochements esthétiques avec les poèmes dont la logique de démonstration demeure ambiguë.

Un exemple frappant de ce glissement sémiotique entre iconographie et illustration concerne la fortune critique du poème *L'Éclatante victoire de Sarrebrück* mis en rapport avec

une image d'Épinal. Un lent glissement métonymique s'est opéré, installant une confusion qui fit de l'image d'Épinal non plus l'illustration documentaire du poème, mais sa source visuelle. Une confusion similaire, caractéristique de la relative indifférence avec laquelle l'illustration artistique est prise en compte, se trouve à de nombreuses reprises dans l'ouvrage de Frédéric Musso, *Arthur Rimbaud* (1972), dont l'iconographie est problématique à plusieurs titres. Très abondante, elle brasse des documents de nature très diverse. À l'iconographie rimbaldienne traditionnelle telle que nous venons de la voir, vient s'ajouter un nombre conséquent de vues d'époque afin de contextualiser les lieux traversés par Rimbaud. Là où Pierre Petitfils et Henri Matarasso avaient privilégié la photographie, Frédéric Musso choisit la peinture. Certaines œuvres ne sont pas identifiées : une barricade pendant la commune ; le vieux Pont Saint-Michel ; une vue de Bruxelles et une vue d'Aden. On connaît le nom des artistes pour d'autres œuvres, citées uniquement pour leur sujet : le port d'Anvers par Eugène Boudin ; vue de Rome par de Pierre-Henri de Valenciennes ; un cirque, une aquarelle de Georges Rouault. Seules deux peintures ont un titre : *Le Parlement* de Claude Monet ; *Hambourg* d'Albert Marquet. N'importe quelles autres peintures d'époque auraient pu être choisies à leur place. Elles sont disposées en mosaïque dans la page au milieu du reste de l'iconographie. Les légendes racontant la vie de Rimbaud y font référence, sans que le recours à la peinture en question apporte une quelconque précision nécessaire : « Rimbaud prend le chemin des écoliers qui passe par l'Allemagne (ci-contre à gauche, « Hambourg » de Marquet). Là un cirque (ci-dessus, aquarelle de Georges Rouault), l'engage comme interprète¹²⁶. » Frédéric Musso fait le choix de recourir à des œuvres d'art moins pour documenter la biographie de Rimbaud que pour illustrer l'histoire racontée. L'arbitraire de ses choix rend peu lisible son propos et embrouille son récit, en le surchargeant d'images dont on ne sait plus la valeur.

La section « Le poète et les peintres » se trouve dans un cahier central imprimé sur papier glacé à fond noir. Des images sont reproduites en couleur : des lithographies de Fernand Léger, de Maurice Sarthou, des illustrations de Mario Prassinis et un pastel de Jacques Ernotte pour les *Illuminations*. Des extraits des poèmes de Rimbaud, que l'on imagine sélectionnés par Frédéric Musso, servent de légende. Aucun commentaire ou contextualisation n'accompagne ces reproductions, hormis une remarque insipide à propos des lithographies abstraites et colorées de Sarthou pour *Le Bateau ivre* : « Le peintre a su interpréter, tout en la respectant, chacune des images de ce poème conçu comme un morceau de bravoure¹²⁷. » « Interpréter, tout en la respectant », qu'est-ce à dire ? Phraséologie banale pour tout commentaire de l'abstrait

¹²⁶ MUSSO, Frédéric, *Rimbaud*, Paris, Pierre Charron, « Les Géants », 1972, p. 117.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 52.

qui ne dit rien de ce qu'il voit. Il est problématique de constater qu'aucune des illustrations – sauf à deux reprises – n'est introduite comme telle. Il n'est pas non plus fait allusion aux livres dont elles proviennent – ni date, ni éditeur. Plus problématique encore : pour la section anthologie reprenant des textes de Rimbaud, des illustrations de Valentine Hugo et Germaine Richier sont reproduites dans les marges. Conçues dans un rapport particulier avec un texte spécifique – Valentine Hugo grave ses pointes-sèches pour *Les Poètes de sept ans* – ces illustrations se retrouvent en regard d'un texte qui n'a plus rien à voir. L'une des illustrations de Germaine Richier par exemple, destinée originellement à illustrer « Mauvais sang » d'*Une saison en enfer*, jouxte dans l'ouvrage de Musso « Adieu » d'*Une saison en enfer* et « Enfance » des *Illuminations*. Elle est de plus affublée en guise de légende d'une phrase, « *Sa solitude est la mécanique érotique* », extrait de l'illumination « H ». De la même manière une autre illustration de Germaine Richier pour « Délires I », si elle côtoie bien le texte pour lequel elle était destinée, se trouve légendée d'une citation d'un autre poème des *Illuminations*, « Parade » : « J'ai seul la clé de cette parade sauvage. » La gravure représente le portrait d'un homme, dont le panneton d'une clé sert de bouche (**fig. 7**). André Guyaux déplorait déjà, en 1980, l'approximation de l'ouvrage en matière de légendes et l'« indifférence sémantique¹²⁸ » des commentaires de l'auteur. En effet, Frédéric Musso qui légende les illustrations se trompe lui-même d'œuvre de références.

L'illustration, à peine reconnue comme telle, devient iconographie. Elle est utilisée pour sa valeur documentaire – des peintres se sont intéressés au poète. Sa valeur plastique et esthétique n'est pas prise en compte. Le texte de Frédéric Musso est relativement indifférent à ces illustrations ; seules les légendes les prennent en charge. Ces dernières sont tour à tour narration, commentaires, interprétations, analyses. Dans tous les cas, l'image est dévoyée.

Enfin le dernier problème soulevé par cette iconographie concerne le détournement de tableaux symbolistes. En guise de frontispice à cette section intitulée « L'opéra fabuleux », *Le poète voyageur* de Gustave Moreau est reproduit¹²⁹, légendé d'une citation de « Mauvais Sang », « Vite ! est-il d'autres vies ? » Plus loin, *Le char du Soleil* d'Odilon Redon est ainsi légendé : « Rimbaud se lance à la poursuite de ce char mené par Apollon¹³⁰. » Page suivante, *Le vieil ange* d'Odilon Redon est reproduit car il « symbolise la chute du poète Rimbaud après l'aventure africaine¹³¹ ». Une narration anachronique est instaurée. *Vieil ange*, un dessin au pastel et au fusain réalisé par Redon en 1892-1895, non seulement illustre la vie de Rimbaud,

¹²⁸ GUYAUX, André, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », *Rimbaud vivant*, 1980, n° 18-19, p. 26.

¹²⁹ MUSSO, Frédéric, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹³¹ *Ibid.*, p. 120.

mais la raconte. Nous reviendrons plus tard sur l'incidence de ce choix de peintures symbolistes et la réception artistique de Rimbaud. Il s'agit davantage ici de remarquer à quel point l'utilisation des images se fait de manière décomplexée, sans souci d'argumentation, de véracité historique, ni de crédibilité.

Outre la confusion que ce genre d'éditions apporte, imbriquant maladroitement iconographie et illustration, ces ouvrages induisent de mauvaises pratiques de lecture et d'interprétation des images. Les illustrations s'en voient discréditées, car réduites à une part interprétative, et surchargées à leur insu d'une explication. Le fait de ne pas appréhender ces illustrations dans leur ensemble – en tant que programme iconographique, au regard d'un texte et au sein d'un livre, dans une mise en page réfléchie et signifiante – provoque indéniablement un hiatus de compréhension et d'appréhension de leur portée. L'apparente insouciance et méconnaissance de la nature des images conduit à des approximations d'interprétations, alourdissant les discours d'erreurs et de confusions.

Initialement pensée comme une source objective, l'iconographie est vite rattrapée par la surinterprétation qu'elle décriait à ses débuts. Elle va bientôt faire l'objet d'un investissement fécond de la part d'écrivains et d'artistes qui remotivent, à de nouvelles fins littéraires et plastiques, le lien établi entre biographie et iconographie.

Reprenant les codes de la publication scientifique (appareillage critique, argumentation exemplifiée), Dominique Noguez dans *Les Trois Rimbaud* (1986) écrit la suite de la biographie de Rimbaud, imaginant sa vie s'il n'était pas mort des suites de la gangrène en 1891. Son récit hypothétique est empreint d'une véracité fausse à faire douter le lecteur. Dominique Noguez postule que Rimbaud serait discrètement rentré à Paris après son aventure africaine et aurait d'abord fomenté dans le plus grand secret la suite de son œuvre littéraire. Ainsi Rimbaud aurait écrit d'autres chefs-d'œuvre, dont *Nuit d'Afrique* ou l'*Évangile noir* – les *Illuminations* seraient presque tombées dans l'oubli –, il aurait épousé Louise Valéry puis Enid Starkie, célèbre rimbalienne anglaise, enfin il serait rentré à l'Académie en 1930 et se serait bel et bien converti au catholicisme. À la liste déjà longue des artistes fameux ayant réalisé le portrait de Rimbaud, Dominique Noguez ajoute celui de Matisse, celui de Marie Laurencin et « la photo que Cartier-Bresson prit lors de la dernière apparition publique de Rimbaud, entre Gide et Malraux, au

Congrès des Écrivains (1935)¹³² ». Dominique Noguez élabore des analyses littéraires convaincantes et a recours à une iconographie documentaire constituée de toute pièce : la fausse couverture du *Décadent*, où Rimbaud publie en 1888 ; une page manuscrite de l'*Évangile noir* daté de 1925 ; un portrait de Rimbaud de 1921, photographie prise par J. Roubier comparée à l'éternelle photographie de Carjat (**fig. 8**). Dominique Noguez reprend les codes bien établis de l'iconographie rimbaldienne où l'œuvre et l'homme sont mêlés. Il l'investit de fiction et la remotive au profit d'un détournement purement fictif et très amusé des excès du mythe de Rimbaud.

Au même moment paraît *Iconographie fantôme d'Arthur Rimbaud* de Denis Arché¹³³. C'est l'un des rares livres d'artiste au sens où Anne-Moeglin Delcroix l'entend¹³⁴. Denis Arché est à la fois auteur du texte et metteur en scène de l'image. Les deux s'agencent très sobrement sur chaque page : une photographie en noir et blanc s'inscrit au centre de larges marges laissées blanches ; quelques lignes de textes lui servent systématiquement de légende. L'ouvrage dédié *À ma soeur Louise Vanaen de Voringhem*, en référence au poème « Dévotion », est une sorte de biographie du poète, un récit saugrenu et extravagant. Les illustrations, des photomontages loufoques, fantasques, burlesques, rappellent les collages de Francis Picabia et l'univers surréaliste de Max Ernst. Comme il le signale dans l'introduction, « pour les fragments de leur vie qu'ils m'ont offerts, ou que je leur ai arrachés¹³⁵ », Denis Arché puise son iconographie à des sources diverses et ses images tiennent de palimpsestes et de véritables manifestes picturaux. Il emprunte aux peintres, Puvis de Chavanne, Velásquez, de Chirico, Goya ou encore Constantin Guys leurs figures, paysages ou compositions ; il détourne les portraits de Lamartine, Dumas, Beethoven ou Socrate ; il reprend les décors des « graveurs, affreux ou amicaux¹³⁶ », des revues *Mosaïque*, *Le Magasin Pittoresque* ou *Veillées des Chaumières* ; il s'inspire de photos « de la cour du Roi d'Espagne et de celle du Roi d'Arabie en des époques diverses¹³⁷ ». Ainsi Rimbaud introduit à Paris par Verlaine apparaît-il sous les traits d'un jeune Jésus parmi les docteurs ; l'escapade à Londres des deux amants est allégorisée par une Tamise à la tête de poisson surgissant de la cale d'un bateau pour semer le trouble dans la vie conjugale

¹³² NOGUEZ, Dominique, *Les Trois Rimbaud*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 61.

¹³³ ARCHÉ, Denis, *Iconographie fantôme de Rimbaud* (1977), [s.l.], Curandera, 1985.

¹³⁴ Texte et image sont réalisés par l'artiste, l'impression est effectuée par des procédés mécaniques et industriels, le tirage est en grand nombre, à faible coût. Le livre n'a rien d'un livre de luxe, il revêt les caractéristiques du livre traditionnel et de l'objet du quotidien. Voir *Livres d'artistes. L'invention d'un genre*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France (29 mai-12 octobre 1997), dir. Anne-Moeglin Delcroix et Marie-Cécile Messiner, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

¹³⁵ ARCHÉ, *Iconographie fantôme de Rimbaud*, *op. cit.*, np.

¹³⁶ *Ibid.*, np.

¹³⁷ *Ibidem*.

de Verlaine (**fig. 9**). L'iconographie est totalement délirante. Le texte, empreint de poésie et non dénué d'un humour à la fois mordant et absurde, relate des faits vrais d'une manière très libre. Une nouvelle version du livre est publiée en 2022 aux Éditions Totem, désormais intitulée *Images fantômes*. Dans cette seconde version la biographie est simplifiée, plus resserrée sur Rimbaud, mais augmentée de nombreux apartés de l'auteur. Il livre aux lecteurs des comptes-rendus de prétendues réunions avec la mairie de Charleville, supposée commanditaire de l'ouvrage biographique. Il y justifie, souvent par l'absurde, ses choix, et introduit des parallélismes entre la destinée de Rimbaud et celles de Nietzsche, Marcel Duchamp et René Magritte. L'iconographie de l'ouvrage de 1985, reprise dans l'ensemble, a subi l'altération du temps : les images sont détériorées par la surimposition de couches de peintures et d'effets numériques qui voilent les motifs et les formes, corrodent les couleurs et en brouille la lisibilité. Demeure la référence à Edward Muybridge et à ses décompositions photographiques du mouvement, reprises comme un *leit motiv* dans tout l'ouvrage (**fig. 10**).

Denis Arché détourne l'investissement biographique de l'iconographie et propose une version drôle, très libre et fantasque de la vie de Rimbaud. Les légendes narratives participent de la fictionnalisation instaurées par les images et instaurent le doute. L'objectivité recherchée de l'image dans l'iconographie est vite dépassée et extrapolée en tous sens. Toutefois, l'édition illustrée réassigne parfois à l'illustration artistique le registre objectif des images de l'iconographie.

L'entrée dans l'édition illustrée des poèmes de Rimbaud se fait par le biais de l'iconographie. Elle vient attester de la présence de Rimbaud, dont le passage fugace sur Terre a bien laissé quelques traces qu'il faut récolter et cultiver. Elle légitime un parcours poétique par la biographie. Normée, normative, l'iconographie sert de nomenclature aux poèmes. Mais des glissements de sens lui conféreront parfois la valeur de commentaire et d'exégèse des textes, excédant par là le rôle objectif qui lui était premièrement assignée. L'image, poreuse, permissive, plurielle, et son ouverture au renversement du sens, sera réinvestie à de nouvelles fins littéraires et plastiques par des écrivains et des artistes. Leurs éditions illustrées proposent un détournement ludique des images en même temps qu'une critique ironique de la surenchère iconographique.

3.2. *À chaque éditeur son Rimbaud illustré*

À mesure que Rimbaud sera lu et redécouvert, chaque éditeur va se doter de sa version des œuvres de Rimbaud, cette tendance n'échappera pas à l'illustration. À chaque éditeur, son Rimbaud illustré. Si les années 1970-1980 marquent une production éditoriale plus importante en rapport avec Rimbaud, c'est en fait le cas dès le début. En effet, quelques entreprises éditoriales nous apparaissent caractéristiques d'une tendance de l'illustration héritée de l'iconographie : la documentation. L'illustration est adjointe au texte pour l'authenticité qu'elle lui apporte. Soit qu'on la considère comme autographe – de la main de Rimbaud – soit attribuable à son époque, donc garante d'une authenticité indiscutable.

3.2.1. La tentation d'un Rimbaud dessinateur

En 1914, Apollinaire appelait de ses vœux le rassemblement en un volume des dessins de Rimbaud. Il semble que la NRF ait eut le projet dans l'entre-deux-guerres de réaliser un livre avec des dessins originaux, qui sera finalement luxueusement édité par Marguerite-Yerta Melera chez Firmin-Didot en 1930, agrémenté de douze planches hors-texte en phototypie. Pour cette dernière, il s'en est fallu de peu pour qu'adolescent, Rimbaud n'oriente ses dons poussés par un démon intérieur vers le côté plastique¹³⁸. Les dessins dans lesquels elle décèle une admiration pour Gavarni et Daumier de l'adolescent précoce, qui aurait pu être génie multiple, réclament selon elle la même attention que ses vers. En 2009, Jean-Jacques Lefrère fait paraître chez Flammarion *Les dessins d'Arthur Rimbaud*, démêlant du corpus authentiquement rimbaldien des dessins qui ne sont que des décalques d'autres.

Or les dessins de Rimbaud n'ont pas de qualité artistique intrinsèque et leur caractère documentaire ne doit en rien céder à leur tentation plastique. Rimbaud dessinateur n'a rien d'un Hugo dessinateur. L'ombre hugolienne plane-t-elle peut-être sur tout dessin poétique ? Peut-être, mais les œuvres ne sont pas comparables : Rimbaud ne dessinait pas bien. Sa pratique des décalques relève justement d'une faible habileté et d'un trait peu vif. Ses dessins témoignent davantage d'une ironie caustique, d'une admiration pour la caricature, que d'une quelconque aptitude. Mais l'œuvre littéraire de Rimbaud est suffisamment mince pour que l'on rechigne à lui adjoindre des autographes. Les dessins font partie des rares témoignages authentiques laissés par Rimbaud. Ils sont bientôt intégrés aux éditions : textes et dessins en viennent à former un tout indissociable.

¹³⁸ MELERA, Marguerite-Yerta, *Rimbaud*, Paris, Firmin Didot, 1930.

Les Éditions de La Banderole publient *Le Bateau ivre* dans sa première édition autonome en 1920. La Banderole est fondée par Charles Malexis, Jean-Gabriel Daragnès et Pierre Mac Orlan. Ce dernier est aussi directeur artistique des Éditions d'Art de la Renaissance du Livre et il collabore régulièrement à *Plaisir de bibliophile* et au *Jardin du Bibliophile du Crapouillot*. C'est un écrivain très actif dans le livre illustré, qui prône l'indépendance de l'illustrateur au sein du livre. Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) est un peintre et graveur remarqué pour son apport moderne à l'illustration des livres. Typographe, directeur artistique des Éditions de la Sirène, il est aussi directeur artistique des Éditions Émile-Paul Frères. Daragnès illustre à plusieurs reprises des ouvrages publiés par la Banderole : des vignettes dessinées et gravées sur bois pour les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue (1922), huit gravures sur cuivre pour *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti (1922), des images gravées en couleur pour *L'Amant des Amazones* d'André Salmon (1930).

Le Bateau ivre de La Banderole est non seulement une édition princeps, mais elle est également annoncée dès la couverture et la page de titre comme une « édition ornée de deux dessins du poète ». Il s'agit de deux aquarelles, brossées très rapidement à l'encre violette, dont l'une représente un bateau à deux mâts (**fig. 11**). Il est facile et tentant d'y reconnaître la pâle silhouette de l'équivoque bateau apparaissant à travers « les longs figements violets¹³⁹ », la couleur locale du poème. Les dessins sont datés de 1871, période de l'écriture du texte. Dépourvus de qualité artistique, leur nature auctoriale leur confère une préciosité, une légitimité. C'est la valeur documentaire qui prime et qui légitime l'illustration. Si en 1930, dans sa préface aux *Œuvres complètes*, Pascal Pia reprend l'attribution autographe à Rimbaud – « le si léger *Bateau Ivre* de la Banderole, taché de violet par l'auteur¹⁴⁰ », dès 1949 Pierre Petitfils refuse de les reconnaître de la main de Rimbaud, circonspect sur la provenance de ces dessins et le fondement d'une telle attribution : comment les éditeurs se sont-ils procuré ces dessins ? Par qui ? Pierre Petitfils émet très prudemment l'hypothèse que la paternité de ces dessins pourrait revenir à l'un des fondateurs des Éditions de la Banderole, Jean-Gabriel Daragnès¹⁴¹. En fait d'hypothèse, il pose la question dans une note de bas de page. Cette interrogation de chercheur va être régulièrement reprise par la suite comme une attribution ferme et définitive¹⁴²

¹³⁹ OC, *Le Bateau ivre*, p. 163.

¹⁴⁰ PIA, Pascal, « Préface », in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Pascal Pia, Maestricht, A.A.M. Stols, 1930, p. VII.

¹⁴¹ PETITFILS, Pierre, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud. Essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 14 et p. 60-61.

¹⁴² GUYAUX, 1991, p. 29, 43 ; LEFRÈRE, 2009, p. 118-119 ; *Dictionnaire Rimbaud*, 2014, « Illustrateurs », p. 332.

– quand elle ne sera pas tout bonnement ignorée, l’attribution à Rimbaud persitant¹⁴³. Or les dessins sont de moindre qualité et sans rapport avec l’habituelle production illustrée de Daragnès. Aurait-il cherché à imiter la (mauvaise) manière de Rimbaud ? Dans quel but ? Réaliser de « faux » Rimbaud ? Donner une aura de prestige et d’inédit à sa publication – et un coup de lustre à sa maison d’édition ? Or les Éditions de la Banderole se sont caractérisées dès le départ par leur vocation à publier des textes contemporains, illustrés par des contemporains. S’agissait-il de se démarquer de la surenchère qui inondait le marché du livre illustré, saturé par une surproduction souvent médiocre de livres ? De proposer une publication doublement inédite de Rimbaud ? Pour Étiemble il est clair qu’« [i]l s’agissait de faire payer cher cette édition¹⁴⁴. »

Malgré la nouvelle attribution de Pierre Petitfils – ou plutôt sa désattribution à Rimbaud – l’édition des *Œuvres* de Rimbaud, publiée par Le Club français du livre en 1967 et introduit par René Char, reproduit en couverture le dessin du bateau (**fig. 12**). En 1984, Alain Borer date le dessin de 1870 et l’attribue toujours à Rimbaud¹⁴⁵. Il est encore repris en page de titre du catalogue de l’exposition *Arthur Rimbaud. Passant immobile*, ouverte à l’occasion du centenaire de la mort du poète, en 1991. Il est toujours attribué à Rimbaud, légendé « Dessin de Rimbaud pour *Le Bateau ivre*, 1871 »¹⁴⁶. La légende persiste et le mythe finit par l’emporter. L’illustration se fait le véhicule d’une projection de Rimbaud dessinateur. Cette pratique éditoriale, qui consiste à éditer des œuvres des poètes illustrés par eux-mêmes, est courante¹⁴⁷. Elle nous en révèle davantage sur « notre besoin » des écrivains, notre volonté de pénétrer leur intimité. Le dessin est prisé comme expression par excellence de l’intime, permettant une proximité inédite avec l’auteur, à l’instar de tout document autographe, manuscrit ou travail préparatoire. De manière plus générale, elle relève d’une volonté d’authenticité.

Ainsi, une nouvelle version des *Œuvres complètes* paraît au Club des Libraires de France en 1954 (**fig. 13**). Elle reproduit « 16 dessins de Arthur Rimbaud », regroupés en un cahier à la fin de l’ouvrage. S’ils ne figurent pas dans la table des matières, ils font désormais partie intégrante de l’œuvre autographe du poète. Éditée pour la première fois en 1923, la

¹⁴³ BORER, 1984, p. 57. HYÈRES, 1991, np : Reproduction en page de titre du dessin légendé "Dessin de Rimbaud pour *Le bateau ivre*, 1871 ».

¹⁴⁴ ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe. 1869-1949*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968 (1^{re} éditions : 1954), p. 139.

¹⁴⁵ BORER, Alain, *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Paris, Lachenal et Richter, 1984, p. 57.

¹⁴⁶ *Arthur Rimbaud. Passant immobile*, catalogue d’exposition, Hyères, Villa de Noailles (15 juillet-15 août 1991), Hyères, L’or des îles, 1991, p. 3.

¹⁴⁷ Voir par exemple Charles de Martin-Donos, *Verlaine intime*, rédigé d’après les documents recueillis par Léon Vanier, d’après des dessins de Paul Verlaine, Genève, Paris, Slatkine, 1983.

biographie de Rimbaud d'après les souvenirs Ernest Delahaye est rééditée en 1993. Soixante-dix ans plus tard, le texte est accompagné d'« illustrations de Delahaye, Rimbaud et Verlaine » (**fig. 14**). Brève biographie « recherchée par tous les *rimbaldiens* » selon le paratexte éditorial, elle se trouve désormais enrichie de onze dessins, disséminés en pleine page tout au long du texte. Sont reproduits trois dessins de Verlaine, six dessins de Delahaye et seulement deux dessins de Rimbaud. Le premier est l'*Homme voûté avec une canne*. C'est l'un des décalques réalisés dans l'Atlas de Géographie, au recto d'un fragment de carte de Grèce, dont le modèle n'aurait pas encore été identifié. Le second est un autoportrait caricatural de Rimbaud, envoyé dans une lettre adressée à Ernest Delahaye alors que Rimbaud se trouve à Roche, en mai 1873¹⁴⁸.

La tentation de voir en Rimbaud un illustrateur est séduisante. Celle d'en faire un artiste de talent est une autre histoire. Toutefois, cette tentation peut trouver une origine fondée dans l'*Album zutique* et les lettres que Rimbaud et ses correspondants aimaient s'échanger, truffées de dessins dans les marges.

Rimbaud s'est lui-même caricaturé et avait pour habitude d'illustrer certaines de ses lettres, échangées avec Nouveau, Delahaye et Verlaine. Mais Rimbaud se fait surtout dessinateur dans l'*Album zutique*. Commencé vers octobre 1871, l'album est né dans un esprit subversif de dérision et de détournement des codes, caractéristique du cercle zutique. Œuvre collective, elle parodie le genre consacré de l'*album amicorum* ou « livre des amis » bourgeois censé accueillir « les témoignages, pensées, impressions ou dessins de ceux qu'il sollicite, hôte, visiteurs, familiers¹⁴⁹. » L'*Album zutique* est le cas sans précédent où Rimbaud se fait l'illustrateur de son propre texte, encouragé par un contexte particulièrement favorable au renversement des normes littéraires et esthétiques et à l'abolition de la hiérarchie du texte sur l'image. La disposition des textes et des dessins, qui relèvent davantage de la caricature et des croquis griffonnés dans les marges, sont « autant de façons d'une part de contester le primat de l'écrit et d'autre part d'associer de manière plus ou moins directe et opportune le commentaire visuel à la performance verbale¹⁵⁰. » Antoine Cros réalise un dessin qui servira de frontispice à l'album. Il met en scène une parade fabuleuse de créatures, mi-animal, mi-monstre, un bestiaire légendaire de griffons, vampires et autres reptiles ailés et griffus qui tiennent entre leurs serres

¹⁴⁸ Yves Bonnefoy en publie le premier fac-similé du recto dans *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.

¹⁴⁹ RIMBAUD, Arthur et VERLAINE, Paul, *Un concert d'enfer*, éd. Solenn Dupas, Yann Frémy, Henri Scepi, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017, p. 70.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 704.

et leurs crocs un phylactère sur lequel on peut lire « Album zutique » (**fig. 15**). D'emblée, le dessin liminaire marque l'intention de détournement et de déformation de l'album : « La déformation s'allie aux hypothèses morphologiques les plus saugrenues et valide ainsi un projet qui ne cache pas sa visée tératologique. À l'évidence, ce dessin vaut enseigne : il inspire l'adhésion amusée de ceux qui s'y reconnaissent et refoule les autres¹⁵¹. » Rimbaud est très actif dans le recueil. Il se distingue par la verve mordante de ses « Coppée », des pastiches des poèmes de François Coppée (1842-1908), écrivain alors très en vogue et très raillé par Rimbaud. En marge de l'un deux, « *J'occupais un wagon...* », Rimbaud fait figurer trois croquis, trois vignettes directement inspirées du texte (**fig. 16**). Narratives, elles déroulent l'histoire et découpent en séquence l'action dans laquelle Paule-Élise Boudou voit une manière de bande dessinée¹⁵². Un autre poème de la main de Rimbaud, *À l'angelot maudit*, est signé Louis Ratisbonne. Dans ce texte, Rimbaud se moque de *La Comédie enfantine* (1860), un ouvrage pour enfants teinté de bonnes mœurs, illustré de vignettes représentant des angelots, publié par Ratisbonne et couronné par l'Académie¹⁵³. Il s'en moque du point de vue littéraire, mettant en scène une histoire dans laquelle un Ange fait caca. Mais l'*Album zutique* détourne également les codes de la littérature illustrée : des lettrines végétalisées, pastiche d'enluminures et éléments d'ornementation végétale dispersés au gré des pages, fleurons et culs-de-lampe typiques de l'esthétique décorative chère à l'illustration d'alors (**fig. 17**) sont présents dans l'album. Les lettrines auraient été reproduites afin de marquer l'endroit où des poèmes devaient être reportés. Trois lettrines ornent ainsi trois contributions de Rimbaud ; elles donnent un caractère solennel au texte. Par-là, il consacre son poème et confère à l'*Album zutique* les honneurs de l'édition illustrée.

Ainsi la tentation de voir en Rimbaud un dessinateur aguerri et de lui prêter des illustrations de ses poèmes trouve une origine fondée. Illustrer les poèmes de Rimbaud des dessins de son auteur confère à l'édition un caractère total et assure au lecteur une proximité avec le poète. Une autre manière d'attribuer à l'édition un caractère d'authenticité et de garantir au lecteur la meilleure approche qui soit : proposer le texte en contexte, c'est-à-dire accompagné d'illustrations de l'époque de l'auteur.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 705.

¹⁵² BOUDOU, Paule-Élise, « Les merveilleuses images », *Rimbaud*, dir. Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Élise Boudou, Paris, Adpf ministère des Affaires étrangères, 1991, p. 118.

¹⁵³ RIMBAUD, VERLAINE, *Un concert d'enfer*, *op. cit.*, p. 1753.

3.2.2. Illustrations de l'époque de l'auteur

L'édition des *Œuvres poétiques* accompagnées d'*illustrations de l'époque de l'auteur* qui paraît chez Jean de Bonnot en 1976 est significative à bien des égards. Elle renseigne sur l'importance de produire un témoignage qui puisse être rattaché directement à l'auteur. Elle est aussi révélatrice de la confusion qui règne en matière de réception artistique de Rimbaud. « L'époque de l'auteur », quelle est-elle ? Elle se situe quelque part entre les bornes de sa courte vie (1854-1871), sa vie littéraire se concentrant sur la décennie 1870. Pour autant le contexte artistique de son temps n'intéresse guère Rimbaud et « l'époque de l'auteur » sera souvent confondue avec le moment de la parution de ses textes – comme 1886, date de parution des *Illuminations*.

Le livre s'ouvre sur une page de titre (**fig. 18**) dont l'encadrement est constitué par un entrelacs graphique caractéristique de l'illustration Art Nouveau, un style ornemental qui apparaît dans les années 1890 et connaît son apogée dès les premières années du XX^e siècle. Le livre est réédité en 2008 ; l'entrelacs a disparu au profit d'un frontispice reprenant le portrait du poète, une énième gravure d'après le portrait de Carjat – un ajustement en adéquation avec le devenir-image du poète et la démultiplication de son portrait. L'illustration est très dense et occupe une place importante dans l'ouvrage. Elle est constituée de lettrines, de bandeaux à chaque page et d'illustrations à pleine page à intervalles réguliers. Les bandeaux reprennent un code traditionnel du livre décoratif fin-de-siècle. Six bandeaux types reviennent de manière récurrente et systématique au début de chaque poème : la vue d'une ville portuaire ; deux paysages de campagne ; une femme allongée dans une position lascive ; une silhouette d'homme marchant dans un paysage hivernal ; une figure de génie des eaux au bord d'une rivière ; un vagabond solitaire à cheval, de cape et chapeau vêtu (**fig. 19**). L'itération excessive des bandeaux alourdit le texte, surcharge la page. Elle l'enferme dans un rythme cyclique, un retour répétitif des images. Les lettrines ornent uniquement les poèmes en prose. Il s'agit en fait des lettrines réalisées par Demetrios Galanis pour la première édition bibliophilique des *Œuvres complètes* de Rimbaud commanditée par la société bibliophile des Cent Une en 1943 (**fig. 20**). Les reproductions de gravures à pleine page proposent des illustrations narratives, au trait ciselé conféré par la gravure mais sans grande originalité ni qualité de réalisation. En fait d'illustration d'époque, il s'agit d'un amalgame d'illustrations puisées à des sources très diverses sans grand

lien avec « l'époque » de Rimbaud. L'illustration est détournée et sert un propos presque racoleur, artistiquement anachronique, qui participe de la confusion entre le temps de la vie, le temps de la parution et le temps de la réception de l'œuvre.

Ainsi, la seule valeur documentaire que revêt l'illustration est celle qui témoigne du phénomène même de l'illustration. Un phénomène qui va prendre une ampleur inédite à mesure que la production éditoriale autour de Rimbaud s'épanouit et que les éditeurs puis les artistes s'emparent du texte de Rimbaud. Bien loin du souci de vérité exigée par l'iconographie, l'illustration excède le document pour devenir œuvre. Aujourd'hui, les éditions illustrées des poèmes de Rimbaud forment un ensemble sans précédent qui constitue le fonds de collection du musée Arthur-Rimbaud de Charleville-Mézières.

L'entrée dans l'édition illustrée des poèmes de Rimbaud se fait par le biais de diverses stratégies de l'image. D'abord considérée comme iconographie, elle vient attester de la présence de Rimbaud et sert à légitimer un parcours poétique fragmentaire, fugace et incompréhensible. Ensuite reconnue comme illustration, elle est adjointe au texte pour l'authenticité qu'elle lui apporte, soit qu'on la considère comme autographe ou d'époque.

L'image est donc un puissant adjuvant des poèmes. Elle est d'abord son alliée et sert la réception, la diffusion autant que la compréhension de la poésie. Mais la lecture de l'image est permissive et des glissements de sens lui conféreront parfois la valeur excédentaire de commentaire et d'exégèse des textes. C'est toute l'ambivalence de l'illustration et l'attraction-répulsion que cette dernière exercera, jusqu'à l'affirmation de son droit à l'interprétation du texte, au renversement du sens du poème et à son élargissement.

CHAPITRE 2. LA RÉCÉPTION ARTISTIQUE

Décadent avant l'heure, Rimbaud est tour à tour reconnu chef de file du symbolisme, représentant de l'impressionnisme sous sa bannière littéraire, annonceur du cubisme, pionnier de l'expressionnisme, ancêtre du surréalisme. À son insu, le poète a été de tous les combats de l'avant-garde artistique. Rimbaud, précurseur, conçoit des choses en avance sur son temps. Mais le précurseur est aussi le maudit, l'incompris, le rebelle, l'incarnation de la contre-culture qui appelle l'avènement d'un monde nouveau, la table-rase, mot d'ordre repris en chœur par les avant-gardes artistiques occidentales.

Depuis Baudelaire, la poésie est reconnue comme le moyen d'expression le plus proche des réflexions de la peinture. Avec Rimbaud, la poésie se fait l'équivalent écrit de la modernité picturale. Sa poésie nouvelle et son « langage universel », vibrant des mêmes renouvellements que les esthétiques d'alors d'une part, ouvriraient d'autre part la voie à tous les mouvements d'avant-garde artistique, du cubisme au constructivisme, du futurisme à l'expressionnisme allemand, le surréalisme s'étant lui-même ménagé une place bien particulière dans cette filiation¹⁵⁴. Par anachronisme, par filiation anticipée et appropriation maladroite, des analogies idéologiques et formelles apparaissent. L'épanouissement de la ligne décorative des symbolistes répond à l'affranchissement de la prose poétique des contraintes de la métrique du vers. Le « merveilleux rimbaldien » annonce le « merveilleux moderne ». Les « *grandes juments bleues et noire*¹⁵⁵ » du poème *Mémoire* préfigurent « des cavales comme celles, à venir, du *Cavalier bleu* (on dirait qu'elles sont déjà là)¹⁵⁶ » et donnent un avant-goût du mouvement expressionniste allemand *Der Blaue Reiter*. Les analogies vont jusqu'à toucher la contemporanéité la plus vive et les *Illuminations*, emblèmes de l'enluminure médiévale, sont tout à la fois perçues comme « “un certain genre de vidéoclip actuel”, où “les images se succèdent, se superposent, se culbutent les unes sur les autres¹⁵⁷”. » Autre signe des temps actuels, sont osés des rapprochements avec la performance, confortés par l'invocation que fait

¹⁵⁴ Voir par exemple Jacques Plessen, « “Trouver une langue” : le bricolage comme aventure », *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, actes du colloque de Grosseto (11-14 septembre 1985), dir. Mario Matucci, Pise, Pacini, “Università degli Studi di Pisa”, 1987, p. 69-79 et du même auteur « Ut pictura poesis : voix et vue dans les *Illuminations* », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n° 1], 1987, p. 85-96. Voir aussi Lorenza Maranini, « Lo spazio di Rimbaud », *Micromégas*, n° 23-24, janvier-août 1982, p. 127-153.

¹⁵⁵ OC, « Mémoire », p. 234.

¹⁵⁶ BAILLY, Jean-Claude, *Rimbaud parti*, avec les photographies de Jacqueline Salmon, Paris, Marval, 2006, p. 72.

¹⁵⁷ DE BEER, Jan, « Rimbaud aux Pays-Bas », *Le Français dans le monde*, n° 207, février-mars 1987, p. 46 cité par SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, textes recueillis par Olivier Bivort, André Guyaux et Mario Matucci, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 198.

Ann Imhof de la figure rimbaldienne qui rôdait dans ses *Natures mortes* présentées au Palais de Tokyo en 2021. Rimbaud ressurgit à chaque nouvelle étape des parcours artistiques comme un « incitateur de questionnements sans issue¹⁵⁸ ».

Il est question dans ce cas d'un hiatus de la réception, une discontinuité historique entraînant un malentendu sans toutefois qu'un danger puisse être raisonnablement décelé un danger pour la poésie – tout au plus une grande confusion, voire un lissage un peu manichéen de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art¹⁵⁹. Progressivement, un glissement s'opère, du rapprochement faussement évident à l'intégration totale de la figure de Rimbaud et de sa poésie à la langue et au vocabulaire surréalistes. Le nom de Rimbaud est étroitement associé à cette définition de l'art et à la recherche de sa définition et de son incarnation modernes.

L'étude des poèmes de Rimbaud au regard des différents arts est un bon exemple de ce que Liliane Louvel a appelé le « polymorphisme pictural¹⁶⁰ » : la disposition d'un texte à se prêter à telle ou telle caractéristique d'un genre artistique. Non seulement l'attitude de Rimbaud et des artistes (continuités et ruptures avec la tradition) va être comparée, mais également l'effet recherché par la nouvelle prose et la nouvelle peinture (la mise à mal de la représentation) et les moyens mis en place pour parvenir à cet effet (style du poète, facture du peintre) vont être rapprochés.

Cette surenchère de recoupements, démarrée avec un malentendu historique, celui du symbolisme, a favorisé l'épanouissement d'un imaginaire artistique dense, extrêmement varié, voire contradictoire : Rimbaud est à la fois impressionniste ET cubiste. Les éditions illustrées participent pleinement de l'implantation de cet imaginaire et de sa diffusion. Il n'est qu'à regarder le choix des couvertures de certaines éditions pour s'apercevoir comment, insidieusement, une association essémine dans les esprits et vient se loger innocemment dans l'œil moderne du lecteur, depuis l'étal d'une librairie jusque dans l'intimité des rayons d'une bibliothèque. De nombreuses éditions des *Illuminations* disséminent cette idée. En couverture, elles donnent à voir des reproductions de *La Nuit étoilée* de Van Gogh, de tableaux de James Whistler ou de Robert Delaunay. Vendues à deux euros ou moins, accessibles partout et par tous, éditions populaires et scolaires, elles sont les premières vectrices innocentes d'un imaginaire artistique¹⁶¹ (**fig. 21 et 22**).

¹⁵⁸ ARAGON, Louis, « La peinture au défi » (1930), *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 28.

¹⁵⁹ À propos de la réception symboliste de Rimbaud, voir CAVALLARO, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 145-153.

¹⁶⁰ LOUVEL, Liliane, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 17. Liliane Louvel le démontre avec l'exemple d'Henry James et de Katherine Mansfield.

¹⁶¹ Van Gogh, *La Nuit étoilée*, huile sur toile, 74 x 92 cm, 1889, New York, MoMA (Arthur Rimbaud, *Illuminations*, préface de Jean-Michel Espitalier, Pocket, 2009) ; James Whistler, *Nocturne en noir et or*, huile sur bois, 60,2 x 46,7 cm, 1875, Detroit, Detroit Institute of Arts (Arthur Rimbaud, *Les Illuminations* suivi de *Une saison en enfer*, J'ai Lu – Librio, « Poésie », 2014) ;

1. Proximités d'intentions et transpositions sémiotiques

Les *Illuminations* paraissent en 1886, soit près de dix ans après leur rédaction. Rimbaud, présent dans le sommaire de cinq numéros de la revue *La Vogue*, apparaît aux yeux du public restreint qui le découvre comme un auteur actif à ce moment-là¹⁶². Ainsi Laurent de Gavoty, le directeur de *La France moderne*, une jeune revue basée à Marseille, le considère en 1890 comme « le chef de l'école décadente et symboliste (...) »¹⁶³. Rimbaud est d'abord érigé en poète décadent, puis célébré comme le chef de file du symbolisme. Décadent ou symboliste, parfois décadent et symboliste. 1886 est aussi l'année de publication du manifeste du symbolisme par Jean Moréas, dans le *Supplément littéraire* du *Figaro* du 18 septembre 1886¹⁶⁴. Période aux contours et aux contenus flous, aux bornes chronologiques incertaines, le symboliste prône un détachement du narratif, de l'observation de la vie et des sources matérielles au profit de l'exaltation du rêve. Il refuse le naturalisme, le réalisme ou encore l'art pour l'art. Ce sont alors moins les *Illuminations* qui sont brandies comme un étendard du mouvement symboliste que *Le Bateau ivre* et *Voyelles*, poème des symboles et des synesthésies par excellence, véritable « tarte à la crème »¹⁶⁵ de l'époque. Mais, aussi puissant fut-il, il ne faut pas négliger que le mythe de Rimbaud ait été d'abord l'apanage de quelques lettrés seulement – à l'époque de la parution des *Illuminations*, *La Vogue* comptait soixante-quatre abonnés. Cependant, le mythe s'est installé rapidement et durablement.

La remise en question de la langue et le renouvellement des formes, auxquels aspirent les symbolistes, trouvent leur origine dans les réflexions sur le langage abordées par Mallarmé et dans la nouvelle langue appelée de ses vœux par Rimbaud. Ce dernier, en véritable prophète, n'avait-il pas envisagé un « langage universel » dans lequel les générations futures n'auront de cesse de se projeter :

« – Voici de la prose sur l'avenir de la poésie. [...] Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions [...]. Trouver une langue ;

Robert Delaunay, *Champ de mars. La Tour rouge*, huile sur toile, 202 x 138 cm, New York, Guggenheim, 1911 (Arthur Rimbaud, *Illuminations*, FolioPlus Classiques, 2010).

¹⁶² CAVALLARO, Adrien, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 153.

¹⁶³ OC, lettre de Laurent de Gavoty à Rimbaud, 17 juillet 1890, p. 746.

¹⁶⁴ Félix Fénéon qui est le premier chargé de publier *Les Illuminations* fait paraître cette même année 1886, dans une publication de *La Vogue*, « Les impressionnistes en 1886 », un texte qui allait devenir le manifeste des néo-impressionnistes.

¹⁶⁵ ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe. 1869-1949*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, (1^e édition : 1954), p. 60.

– Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra !
[...]
Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs,
de la pensée accrochant la pensée et tirant¹⁶⁶. »

La nouvelle langue et la nouvelle poésie de Rimbaud se présentent comme « une volonté de synthèse, de réunification du monde, un parcours du langage vers une langue universelle, synthèse de toute expérience et de tous langages possibles¹⁶⁷... » Rimbaud, avec une prescience aiguë de l'à venir, pose les bases d'une prose de l'avenir, dont *Une saison en enfer* et les *Illuminations* seront les expérimentations de cette formule, cherchant à englober la vie dans la littérature, l'art dans la poésie.

D'un côté, il s'agit de mettre au jour une réflexion commune aux artistes et à Rimbaud, bien qu'il n'y eut pas d'influence directe, en rapprochant les nouvelles tendances esthétiques des aspirations poétiques de Rimbaud ; de l'autre, il convient de déterminer l'apport du poète aux artistes, en projetant ses expérimentations sur leurs recherches. Dans la critique littéraire, ces investigations ont pris plusieurs formes : recherches de facture, effets de style, tentative de transpositions, mise au jour d'analogies. On cherche à comparer l'attitude, à discerner les modalités de la teneur révolutionnaire, à mettre en avant les lignes de forces qui traversent conjointement le poème et la peinture. Preuve encore, s'il en fallait, de l'ouverture de la poésie de Rimbaud à toutes les interprétations. Dans tous les cas, il s'agit d'une émulation entre deux paradigmes esthétiques en train de se faire. On cherche à établir un parallélisme entre deux langages qui ont leur logique propre : la transposition du langage sémiotique de l'œuvre d'art, la traduction du langage verbal de la poésie.

Deux phénomènes peuvent s'observer : l'assimilation – ou, pour reprendre le terme d'Adrien Cavallaro, l'incorporation – de la formule rimbaldienne au langage critique et théorique pour établir tout rapprochement d'une part ; le réemploi systématique des mêmes caractéristiques stylistiques pour les prêter à l'un ou l'autre des styles, qui mène à une aporie de la transposition des moyens entre deux arts d'autre part.

¹⁶⁶ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 342-349.

¹⁶⁷ CIGADA, Sergio, « Trouver une langue. Sur les caractères de la nouvelle langue prophétisée par Rimbaud », *La littérature symboliste et la Langue*, études réunies par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », n° 38, 2012, p. 67.

1.1. Les caractéristiques d'une assimilation

Dans *Rimbaud attraverso i movimenti d'avanguardia* (1976), Gabriele-Aldo Bertozzi fait remonter la naissance de l'avant-garde moderne au Cercle zutique, où il voit les premières pratiques d'un jeu dont le surréalisme se souviendra. Il place son étude sous l'égide d'une formule du poète : « *demandons aux poètes du nouveau, – idées et formes*¹⁶⁸ », comme autant d'innovations caractéristiques de la poésie de Rimbaud et qui seront les préoccupations artistiques des avant-gardes.

La notion d'avant-garde apparaît en France sous la plume d'Apollinaire au tout début du XX^e siècle et se stabilise dans ses écrits à partir des *Méditations esthétiques* (1913)¹⁶⁹. L'avant-garde artistique consacre la figure du génie, incarné par le poète et l'artiste, « précurseur, révolutionnaire par son art et, autant que possible, révolté par la société¹⁷⁰. » Des rapprochements sont faits, intuitifs, historiques. « Frappé par la coïncidence¹⁷¹ », on se laisse séduire par l'idée. Yves Letournel compare pas à pas le parcours de Cézanne et Rimbaud dans cette trajectoire inéluctable qu'est le long et lent processus de l'assimilation puis du détachement de la tradition. Le refus de la tradition devient un geste fondateur de la révolution moderne ; il est commun à Rimbaud et Cézanne. Ce dernier commence par peindre du Delacroix comme Rimbaud écrit du Hugo. Mais après avoir admiré leurs maîtres, ils les détruisent : « Une fois leur fonction accomplie, Cézanne lacérait ces “vieilles énormités crevées¹⁷²” » tout comme Rimbaud avait supplié Demeny de brûler les premiers poèmes qu'il lui avait envoyés. L'énoncé « *vieilles énormités crevées* » provient d'une formule de Rimbaud pour désigner *Les Châtiments* de Victor Hugo dans la lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny. L'intrication au commentaire critique d'une citation rimbaldivienne est utilisée pour appuyer l'argument et renforcer la synchronicité de deux destinées fondatrices de la modernité en art et en littérature. Ainsi n'est-il plus question du style du poète mais bien de « facture » et à l'occasion, Cézanne et Rimbaud sont ensemble qualifiés de « plasticiens¹⁷³ ».

Dans un premier temps, il s'agit de mettre en avant le *Zeitgeist*, l'esprit du temps. Sous l'effet d'une dynamique souterraine, liée à un état d'esprit ou à une prise de conscience

¹⁶⁸ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 342-349.

¹⁶⁹ LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, 1973, p. 131, cité par HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, op. cit., p. 91.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷¹ SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 198.

¹⁷² LETOURNEL, Yves, « Recherches de facture chez Rimbaud et Cézanne », *Parade sauvage*, n° 14, mai 1997, p. 94.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 98.

qu'impose le monde environnant, les mêmes idées apparaissent à des endroits différents, à travers des médiums différents, tant et si bien qu'il n'est pas possible d'expliquer cette simultanéité par des contacts directs ou une communication effective entre les divers protagonistes. Rimbaud, Cézanne et Van Gogh sont les grands annonceurs de notre modernité.

Dans un second temps, il s'agit de dégager les divers procédés mis en avant dans la poésie par Rimbaud pour l'avènement de cette nouvelle langue en les comparant aux approches picturales. D'abord, une transposition entre les procédés stylistiques de Rimbaud et les procédés des artistes s'opère afin de mettre en avant une similitude de moyens entre poésie et peinture. Puis, la redéfinition du paradigme de la modernité en histoire de l'art – la rupture moderne se trouve moins dans les moyens que dans les fins de l'art, à savoir la remise en question de la représentation classique – amène une reconsidération des effets poétiques et des effets plastiques. Il s'agit moins de transposer d'un système à un autre des techniques propres à chacun que de pointer les effets de style et de facture qui concourent à la reconfiguration de la représentation.

Ferdinand Brunetière définit l'impressionnisme littéraire en 1879 – cinq ans seulement après la première exposition impressionniste – comme « une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire¹⁷⁴. » Trois principales caractéristiques du style littéraire impressionniste, depuis Brunetière et jusqu'à aujourd'hui, ont ainsi été définies. Premièrement, la substantivation de l'adjectif, de couleur notamment : le fait d'adjectiver étant déjà considéré comme un processus intellectuel et comme le recours à une catégorisation abstraite, il s'agit donc de s'en affranchir. Cette inversion participe du « renversement impressionniste » dont parle Walter Melang dans sa thèse sur Flaubert (1933), qui consisterait à noter « dans l'ordre de leur succession "naturelle" », les représentations¹⁷⁵. Deuxièmement, la juxtaposition (des phrases, des paragraphes ou de la composition d'ensemble) – c'est-à-dire le recours à la parataxe. Troisièmement, la recherche de l'instantanéité, traduite par l'ellipse des verbes ou de toute conjonction qui dérègle la construction logique de la phrase – c'est-à-dire l'absence de liaison traduite par l'asyndète. En ce sens l'hypallage, figure de style qui consiste à attribuer à un ou

¹⁷⁴ BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1892 (1^{re} édition : 1879), p. 94.

¹⁷⁵ VOUILLOUX, Bernard, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond », *Impressionnisme et littérature*, dir. Gérard Gengembre, Yvan Leclerc, Florence Naugrette, actes du colloque, Rouen, Centre d'études et de recherches éditer/interpréter (CÉRÉDI) (9-11 juin 2010), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 18.

plusieurs mots d'une phrase ce qui convient à d'autres, est largement utilisée. Ces différents procédés littéraires et figures de style consistant à affirmer l'autonomie de la sensation devant le concept se voudraient l'équivalent « du primat de la tache chromatique sur la forme objectale¹⁷⁶ ».

Suzanne Bernard décèle dans la poésie de Rimbaud des effets impressionnistes dans l'utilisation des couleurs, qui s'imposent comme des évidences, sans l'entre-deux de la nuance, sans comparaison¹⁷⁷. L'« *herbe rousse* » du *Forgeron* tout comme les « *verts et les rouges du couchant* » de « Fête d'hiver » seraient la retranscription d'effets de vibration des couleurs redevables à la théorie des couleurs de Chevreul. « *Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs*¹⁷⁸ ! » du *Bateau ivre* apparaît comme une impression directement inspirée de la technique des peintres, dont l'effet advient dans le poème comme il s'impose à l'œil, avant la cause. De « Marine », puisque c'était aussi le genre pictural de prédilection du mouvement naissant, il a été fait une lecture impressionniste. La composition même du texte, poème en vers dans un recueil en prose, peut être considérée comme impressionniste. La présence des tirets laisse penser que les vers se juxtaposent, à l'instar des touches de couleurs sur la toile, favorisant ainsi la suggestion de la vibration colorée des tourbillons de lumière qui se reflètent, miroitent et « *filent circulairement* » à la surface de l'eau et du poème.

Mais si des procédés picturaux furent d'abord calqués sur le texte, la phrase rimbalienne est très vite venue s'appliquer comme une grille de lecture des œuvres. Virginie Pouzet-Durer attribue, dans le sillage de Brunetière, la primauté de l'impressionnisme littéraire à Alphonse Daudet. C'est donc à partir de son œuvre que la définition de l'impressionnisme littéraire a été formulée. Or Virginie Pouzet-Durer a montré l'infusion rimbalienne du texte de Daudet et l'incidence que cela a pu avoir dans le rapprochement entre le courant littéraire et le poète. Une phrase comme « Puis, à un coin de rue, le papillotement bleu des vagues, et l'immensité retrouvée... », extraite du roman de Daudet *Le Nabab* (1877), est profondément « contaminée » du souvenir du poème *L'éternité* de Rimbaud. Par glissement, la définition de l'impressionnisme littéraire s'est alors vu imprégnée de l'« alchimie [rimbalienne] du bleu¹⁷⁹ » imputable moins au poème original de Rimbaud qu'au réinvestissement qu'en fait

¹⁷⁶ VOUILLOUX, Bernard, « L'«impressionnisme littéraire» : une révision », *Poétique*, n° 121, 2000, p. 63.

¹⁷⁷ BERNARD, Suzanne, « La palette de Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, juin 1960, p. 105-109. Voir aussi Suzanne Bernard, « Rimbaud, Proust et les Impressionnistes », *Revue des sciences humaines*, 1955, p. 257-262.

¹⁷⁸ OC, *Le Bateau ivre*, p. 163.

¹⁷⁹ POUZET-DURER, Virginie, *L'impressionnisme littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Cultures et sociétés », 2013, p. 200.

Daudet dans son texte. Ce raccourci a participé de l'assimilation systématique et confuse de Rimbaud à l'impressionnisme et partant de là, à toute avant-garde artistique.

Les opérations intersémiotiques entre la poésie et la peinture sont telles que Michel Deguy préférera quant à lui l'inverse, choisissant Miró pour expliquer Rimbaud. Rappelons que Miró, à la suite de sa propre série de lithographies intitulée « Les Voyants », illustre la *Lettre dite du voyant à Paul Demeny, le 15 mai 1871* en 1874. Michel Deguy pose une équivalence entre la méthode poétique de Rimbaud et la méthode plastique de Miró. Michel Deguy définit la méthode de Rimbaud comme une re-nomination¹⁸⁰ : « le pouvoir des mots de dé-nommer autrement et ainsi de donner à voir¹⁸¹ ». C'est exactement ce que fait Miró. Deguy fait donc appel à l'artiste pour mieux nous expliquer Rimbaud. Dans le langage plastique de Miró, « une femme sur la plage » se retranscrit ainsi . Trois possibilités de lecture s'offrent alors au lecteur : « a) descriptivement (“segment horizontal barré”) ; ou b) par ressemblance approchée (= une épée) ; c) ou par “une femme sur la plage, de Miró”, si nous savons... ». Trois possibilités pour retrouver, en amont du signe transcrit, l'énoncé. Un cheminement qu'il prescrit pour toute lecture de Rimbaud : « entendre-voir autre chose », laisser grandir le texte à l'horizon de nos référents, l'intégrer à nos perceptions tel qu'il est.

Puis l'histoire de l'art opère un « glissement du pôle *perceptif* au pôle *artistique*¹⁸² » qui marque la redéfinition du paradigme de la modernité dans le domaine artistique. L'impressionnisme et l'avant-garde sont moins une question de changement de regard que de remise en cause de la représentation classique. Il n'est plus seulement question pour le poème et le tableau de représenter le réel, mais de le créer. Un glissement que l'impressionnisme littéraire n'aurait pas suivi.

Dans les *Illuminations*, la remise en cause de la représentation classique signifie la destruction de la fonction représentative du langage. La notion de réalisme est abandonnée au profit de la ressemblance qui passe non plus par une logique rationnelle et intellectuelle de la conception de la réalité mais par une approche sensible, issue de la perception des sensations directes et de la subjectivité des impressions. C'est la fin de la reproduction fidèle du monde réel et de ses apparences limitantes. Le réel doit être restitué dans son intégralité. Ce qui relève de l'invisible doit être révélé en une épiphanie. Cette remise en cause s'effectue d'abord dans

¹⁸⁰ André Guyaux quant à lui parle d'un « véritable phénomène de recréation ». Voir sa préface à l'ouvrage *Rimbaud*, dir. André Guyaux, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », n° 64, 1993.

¹⁸¹ DEGUY, Michel, « Notes sur la méthode d'Arthur Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 4, septembre 1986, p. 5.

¹⁸² VOUILLOUX, Bernard, « L'“impressionnisme littéraire” : une révision », article cité, p. 66.

le changement des modèles : les peintres sortent de leur atelier pour travailler sur le motif ; Rimbaud écrit des « poèmes d'extérieur¹⁸³ » où la lumière joue un rôle central.

Après l'impressionnisme, le cubisme. La manière fragmentaire de Cézanne a été comparée à des poèmes des *Illuminations*. Et le poème « Les Ponts », esquisse graphique et dynamique d'un paysage-spectacle, longtemps considéré comme l'emblème de la poésie abstraite, est devenu le parangon de la manière cubiste de Rimbaud¹⁸⁴. Le rapprochement entre Cézanne et Rimbaud s'est d'abord fait dans leur commune approche, organisée, pensée, de l'observation de la nature. La nouvelle vision se fait par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens¹⁸⁵ » affirme Rimbaud. Il faut « pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible¹⁸⁶ » répond Cézanne. Le travail est long, logique, raisonné. Et cette vision ne peut advenir que par une exploration de soi : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend¹⁸⁷. » déclare le poète à Paul Demeny. Sur le même mode que Cézanne, écrivant à Émile Bernard, enjoint les peintres à chercher « à nous exprimer suivant notre tempérament personnel. Le temps et la réflexion d'ailleurs modifient peu à peu la vision, et enfin la compréhension nous vient¹⁸⁸. »

Jean Cocteau voit un équivalent du « trompe-l'œil » cubiste dans l'écriture en « trompe l'esprit » de Rimbaud¹⁸⁹ : un rapport ambigu du poème et de la toile à la réalité. L'approche fragmentaire de la réalité, c'est la destruction de l'espace figuratif du tableau compris, depuis Alberti, comme une fenêtre ouverte sur le monde, c'est-à-dire l'ordonnement à la manière d'une scénographie de l'univers. En s'appuyant sur la lecture que Pierre Francastel fait de l'œuvre de Cézanne, Sergio Sacchi rapproche le poème rimbaldien du tableau cézanien dans leur volonté d'en finir avec un rapport organisateur de la représentation, une conception totale et ordonnatrice du monde. Le fragment autonomise le tableau et le poème par rapport à la réalité en recréant un univers en soi, autosuffisant. C'est d'ailleurs précisément par la reconnaissance

¹⁸³ LETOURNEL, « Recherches de facture chez Rimbaud et Cézanne », article cité, p. 95. Yves Letournel compare des poèmes comme *Soleil et chair*, *Roman* ou *Sensation* aux toiles de Monet ou au *Moulin de la galette* de Renoir.

¹⁸⁴ Voir BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 292-293.

¹⁸⁵ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 344.

¹⁸⁶ Lettre de Paul Cézanne à Émile Bernard, 26 mai 1904, *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. Michael Doran, Paris, Macula, 1978, p. 28.

¹⁸⁷ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 344.

¹⁸⁸ Lettre de Paul Cézanne à Émile Bernard, 1905, *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 45.

¹⁸⁹ COCTEAU, Jean, « Autour de La Fresnaye », *L'Esprit nouveau*, n° 3, décembre 1920, p. 322 : « Rimbaud peint sur nature et cherche la ressemblance, le "trompe l'esprit", frère noble du trompe-l'œil. Trompe l'esprit auquel les bonnes toiles cubistes doivent leur ressemblance profonde. ».

du poème en prose comme « un *objet* – une entité autonome et accomplie¹⁹⁰ » que va advenir le livre d'artiste rimbaldien. Le fragment, c'est la remise en cause de la perspective à point de fuite unique qui régirait l'ensemble d'une scène, pour l'autonomisation des formes dans le paysage. Annoncée par Cézanne dans sa célèbre formule : « Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central¹⁹¹. », une telle remise en question de l'espace, un tel éclatement de la perspective, Jean-Pierre Richard l'a bien senti chez Rimbaud dans son ouvrage *Poésie et profondeur* quand il écrit : « L'univers surgi ou écroulé qui est le sien n'accepte jamais de se fixer dans les lignes signifiantes d'une perspective, et cela doit nous paraître normal, puisque c'est justement cette signification que Rimbaud veut changer, cette perspective qu'il se propose d'abolir [...] Aucun foyer chez lui, aucun lointain : Rimbaud refuse toutes les formes sensibles du profond¹⁹². »

Après le cubisme, le surréalisme. Rimbaud, ancêtre, créateur, juge des surréalistes¹⁹³. Rimbaud, « surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs¹⁹⁴ », est pour les surréalistes une attitude, une réaction, une manière d'être – en rupture, en réaction contre. L'imagination est l'instigatrice de la nouvelle voie appelée par Rimbaud qui donne à voir le monde sous un jour différent. La vision de Rimbaud ne désorganise pas seulement le réel ; elle en exalte le sensible et en exacerbe les contours afin de le rendre plus présent. Sa phrase brute, obtenue comme sous la dictée des choses, n'est-ce pas l'écriture automatique en germe des surréalistes ? L'exploitation du rêve comme source d'inspiration influence de manière décisive les surréalistes. Louis Aragon par exemple, dans la « Préface écrite en cours de route » (1975), se montre quant à lui autant obnubilé par Rimbaud que par Ernst et associe inextricablement les deux.

« J'aurais aimé ce matin voir Max Ernst. Ah, vous ne comprenez pas, je voulais dire, un peu raccourci, voir comme si j'étais Max, me mettre ce masque : *Ernst*, cela veut dire sérieux : *Série yeux*, et vous savez :

*On n'est pas sérilleux quand on a dix-sept ans...*RIMB. – je me trompe, la cygnarthur, ça se met à droite, sous la citation : *Ça s'est passé, je sais maintenant saluer...saluer...saluer...saluer la Beauté*. C'est de qui ? Offenbach, bien entendu. Ah, ce second Empire ! (de mal en pire, nature.) Nature ? Naturellement. Elle ment, qui ? Eh bien, la nature ? Ah, c'est dément...

¹⁹⁰ SACCHI, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, op. cit., p. 199.

¹⁹¹ Lettre de Paul Cézanne à Émile Bernard, 15 avril 1904, *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 27.

¹⁹² RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976 (1^e édition : 1955), p. 239-240.

¹⁹³ Voir ROLAND DE RENÉVILLE, André, *Rimbaud le Voyant*, Paris, Au Sans Pareil, 1929 : Rimbaud est l'ancêtre, le père et le dieu des surréalistes. ROUGÉ, J.-M., *Le jardin de la France*, Paris, Maison Mame, 1929 : « Rimbaud a créé le surréalisme. » ; FONDANE, Benjamin, *Rimbaud, le voyou : et l'expérience poétique*, Paris, Plasma, 1979.

¹⁹⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 15 octobre 1924.

c'est dément-ciel ! [...] Je ne suis pas, voyez-vous, un critique d'art, je prends par tous les bouts *la chose*... les bouts de la langue, parce que le premier problème ici, comme aux apprentis-sorciers, c'est la langue. La peinture aussi est une langue, une bête rouge, et à bien des égards plus agile, habile au plaisir que le parler. J'entends, j'entends le va-et-vient de la bête, la folle bête-brute dans la bouche¹⁹⁵. »

Sous la plume de l'écrivain, l'assimilation Rimbaud/Max Ernst est totale – autant que l'intrication des citations de Rimbaud est profonde –, qu'il s'agisse du Rimbaud des premiers vers ou de la *Saison en enfer*. C'est le travail de la langue qui prime. Plus généralement dans « L'essai Max Ernst » de 1975, Aragon décrit les collages du peintre comme des rapprochements dissonants, « primitifs », d'images découpées en tous genres, de journaux, de réclames – images populaires découpées dans les mêmes journaux illustrés que feuillette Rimbaud remarque Michel Murat¹⁹⁶. Aragon fait de ces images découpées par Ernst des « valeurs figuratives » déracinées de leur contexte d'origine dont elles portent le souvenir pour venir figurer, assemblées à d'autres, un univers nouveau. Pour Aragon, elles sont l'équivalent figuratif du mot dans la phrase rimbaldienne.

L'enseignement tiré par les surréalistes du rapport de Rimbaud à la vie compte autant que la lecture de sa poésie. C'est une attitude courante des avant-gardes, que Cecil A. Hackett étend à un lectorat plus vaste : « En remettant en question toutes nos conventions, idées et valeurs, Rimbaud a élargi non seulement le domaine littéraire, mais aussi l'expérience humaine¹⁹⁷. » Rimbaud, précurseur de l'art moderne, mentor et guide de l'expérience humaine.

À chaque assimilation ou rapprochement, les mêmes effets stylistiques, dont l'application englobe l'ensemble de la poésie de Rimbaud sont pointés et absorbés par chaque esthétique, caractérisant le « polymorphisme pictural » de ces textes.

Les poèmes campent des atmosphères où règne l'indétermination. Le flou est volontairement entretenu par l'absence de pronoms et d'articles définis. Cette caractéristique stylistique propre à la poétique rimbaldienne est tantôt comparée à l'effet de flou conféré par le rêve des symbolistes qu'à la primauté de la sensation sur la réflexion chère aux impressionnistes. Impressionniste par son utilisation de la couleur, Rimbaud l'est également

¹⁹⁵ ARAGON, Louis, « L'essai Max Ernst. 2. Préface écrite en cours de route » (1975), *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 329.

¹⁹⁶ MURAT, Michel, « L'enfant et les images », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Arthur-Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n°1], 1987, p.167.

¹⁹⁷ HACKETT, Cecil A., « Introduction », in Arthur Rimbaud, Pierre Clayette, *Œuvres poétiques*, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1986, p. 35.

par l'attention portée à la déconstruction de la phrase. La structure de la langue est mise à mal. L'excès de juxtaposition sans lien des éléments entre eux renvoie à la technique picturale des impressionnistes. L'éclatement des mots du poème répondrait alors par excellence au ton divisé et à la touche si caractéristique des peintres. Le poème *Mémoire* est ainsi comparé, par sa conception agglutinante et déstructurée, tantôt à la touche divisée de Renoir, tantôt à celle juxtaposée de Monet. Mais cela rapproche aussi la prose de Rimbaud des cubistes qui prônent l'autonomisation des formes. Rimbaud, en multipliant les points de vue de l'énonciation de ses textes, fragmente la vision et augmente l'impression de dé-réalisation ou de surréalité¹⁹⁸. Une réalité perturbée de manière générale par une multitude d'assauts subis par la phrase et le langage, de la pluralisation des noms traditionnellement singuliers (par exemple « les Florides ») à l'utilisation de synecdoque (nommer la partie pour le tout) qui renvoie le lecteur-spectateur à une réalité protéiforme, à la fois irrationnelle et plausible. L'abolition des référents spatiaux qui mène à la disparition des visages des personnages fait advenir une scène abstraite¹⁹⁹. Or l'utilisation d'incises renforçant la cassure du vers renvoie également à l'accumulation surréaliste. Les effets de surimpression sont annoncés dans les poèmes par des accumulations au pluriel et des énoncés hyperboliques. Ils donnent l'impression de choix arbitraires, d'une réalité à la consistance interchangeable. La relation de cause à effet entre les éléments est perturbée ; c'est dans cette dislocation que vient se glisser l'effet poétique.

Rimbaud multiple est tour à tour associé à différents courants de la modernité artistique par son attitude ou ses effets de style, par son appartenance à une époque donnée ou le pressentiment qu'il a eu d'un bouleversement formel à venir. Ce polymorphisme pictural, aussi éclectiques fussent les hypothèses auxquelles il a conduit, témoigne d'un apport indéniable à la poésie de Rimbaud : l'incidence capitale de l'image. En effet, sa langue nouvelle emprunte sa logique sémiotique à l'image, au tableau mais également à sa description, calquant la structure de ses poèmes sur la juxtaposition des éléments composant toute image et le mouvement tour à tour continu et saccadé des yeux du spectateur regardant une telle image. Mais avant d'aller plus loin dans ce sens et de décortiquer l'impact de la culture visuelle sur la poésie de Rimbaud, attardons-nous un instant sur une pratique éditoriale qui s'est fait l'écho de cet imaginaire

¹⁹⁸ FRIDEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne* (1956), traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1999, p. 114-120.

¹⁹⁹ LETOURNEL, « Recherches de facture chez Rimbaud et Cézanne », article cité, p. 99.

artistique dense : les livres d'éditeurs. Les éditions illustrées se font le relai d'une réception artistique solidement ancrée à laquelle elles participent autant qu'elles les façonnent.

1.2. Dialogues in absentia des « livres d'éditeurs »

Les « livres d'éditeur » sont des éditions des poèmes de Rimbaud agrémentées de reproductions en noir ou en couleurs de tableaux d'artistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ils sont le pur fruit d'une construction d'éditeur. Leur facture peut être luxueuse ou courante : plus ou moins accessibles en termes financiers, ils s'adressent particulièrement aux amateurs de beaux livres. Nous nous concentrerons particulièrement sur deux livres, bien que nous en ayons relevé plusieurs²⁰⁰ : les *Œuvres poétiques* complètes de Rimbaud illustrées par « les plus grands symbolistes » (Munich, Ebeling, 1984) et *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations, à la lumière de la peinture moderne au tournant du XX^e siècle*, introduction Stéphane Barsacq (Paris, Diane de Selliers, 2015).

L'analogie du rapport, assumant son anachronisme dans les deux cas, met en avant un *Zeitgeist* autant qu'elle donne à lire les textes d'un poète précurseur. Dans le premier cas, le livre se veut la mise en pratique la plus juste d'une résonance vive. Le lexique employé dans les différents paratextes est mouvant, oscille, tâtonne : « dialogue saisissant et audacieux », « correspondance », « révéler », « exprimer », « traduire ». Dans le second cas, Rimbaud est éclairé (et le mot, l'intention, reviennent à plusieurs reprises), par « des œuvres à la beauté solaire, où la lumière révèle les couleurs, les matières, les frémissements d'un univers réel ou imaginaire », enluminé par des « “peintres de la lumière” : lumière d'un univers infernal ou onirique, lumière qui donne à voir, à ressentir le cœur éclaté d'une poésie, à traduire les sensations, les frémissements, les jaillissements d'une œuvre en perpétuelle création ». Est-ce là volonté de faire de Rimbaud un poète de la lumière envers et contre l'idée d'une certaine obscurité dans laquelle se tiendrait encore sa poésie ? L'image est-elle là pour en rendre plus facile l'accès ?

²⁰⁰ *Pages choisies*, avec un tableau de concordances chronologiques, une notice littéraire, des notes explicatives, des questionnaires, des documents, des jugements et une lecture thématique, éd. Jean-Pierre Giusto, Paris, Hachette, « Nouveaux Classiques illustrés », 1976 ; *Rimbaud retour sur images...*, suivi de morceaux choisis de l'œuvre poétique illustrés par douze artistes ardennais, éd. Claude Carton, [s.l.], Anciaux, 2004 ; *Cent poèmes de A. Rimbaud*, « Cent poèmes de celui que Paul Verlaine a appelé "l'homme aux semelles de vent" et des chefs-d'œuvre de la peinture, connus ou méconnus, les uns comme des évidences, les autres comme de stupéfiantes révélations », éd. Jean-Baptiste Baronian, Omnibus, Les Presses de la cité, 2020.

Difficile de mettre en mot la mise en image, de cerner par le langage une entreprise qui vise à le dépasser : concrétisation d'une résonance intuitive, répercussion d'idées qui vibrent, ou que l'on voudrait voir vibrer, entre poésie et peinture. L'exigence de l'illustration privilégie alors la conception des œuvres poétiques comme un tout : c'est l'idée de poésie qui emporte l'adhésion des images. Difficile également d'extraire de cet ensemble une logique propre aux *Illuminations* : les couples poème-tableau ont un fonctionnement dialectique englobé dans une esthétique circulante régissant le livre, éclairés çà et là de miroitements thématiques. Dans les deux cas, l'illustration relève davantage de l'iconographie mais une indistinction confuse règne sur le rapport entretenu entre le texte et l'image. Elle favorise autant la lecture symboliste de la poésie rimbaldienne que la grande filiation des artistes d'avant-garde au poète.

1.2.1. Rimbaud illustré par les plus grands symbolistes

En 1984, les Éditions Ebeling publient les *Œuvres poétiques* complètes de Rimbaud, illustrées par « les plus grands symbolistes ». L'ensemble des planches illustrées, vingt-et-une au total, sont reproduites en noir. Parmi les plus grands symbolistes, on trouve effectivement Odilon Redon, Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavanne, mais aussi James Ensor, Georges Rouault, Henri Fantin-Latour ou encore Jean Delville, Armand Point ou Henri de Groux. Le spectre est donc large, allant de Victor Hugo à Carlos Schwabe, aussi ample qu'est la notion de symbolisme. La même année, la même maison publie également les *Œuvres poétiques* de Verlaine illustrées des mêmes symbolistes, ainsi que les *Fleurs du mal* de Baudelaire illustré par Odilon Redon dont on retrouve des toiles à de nombreuses reprises dans l'ouvrage consacré à Rimbaud. Ce dernier s'inscrit donc dans une logique de collection, où la poésie, de Baudelaire à Rimbaud, se voit indiscutablement mise en rapport avec l'art. Résonances d'époque et esprit du temps priment sur toute considération esthétique et stylistique, au point de proposer une iconographie décalée.

Le livre s'ouvre sur un frontispice reproduisant une étude préparatoire de Carlos Schwabe intitulée « Spleen et idéal », un dessin au pinceau et à la plume, rehaussé d'un lavis marron daté de 1896 (**fig. 23**). Considéré comme un précurseur de l'art nouveau, Carlos Schwabe (1866-1926) illustrera en effet une édition des *Fleurs du Mal* de Baudelaire (Paris, Charles Monnier, 1900). Il s'agit d'une étude préparatoire pour une eau-forte réalisée en couleurs pour le livre final, « Spleen et idéal » étant le titre de la première section du recueil. Par la suite, Schwabe effectuera également différentes versions peintes de cette scène. En guise d'ouverture au recueil de Baudelaire, l'image de Schwabe se fait l'écho de l'avertissement

liminaire au lecteur et ses différentes versions plastiques de la scène semblent être des variations sur un même thème, plus ou moins fantastique, monstrueux et saisissant selon le degré de caractérisation des personnages : « Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin, / Nous volons au passage un plaisir clandestin / Que nous pressons bien fort comme une vieille orange²⁰¹. » D'un recueil de poèmes en prose à l'autre, le frontispice déplacé souhaite-t-il renouveler l'avertissement au lecteur ? Mais prévient-il de « La sottise, l'erreur, le péché, la lésine [qui] / Occupent nos esprits et travaillent nos corps » ou la reconduit-elle maladroitement, en opérant un glissement sémiotique hasardeux ? Quel effet s'insinue-t-il alors dans l'esprit du lecteur ? Une dyschronie qui laisse songeuse et perplexe. Moins peut-être que la présence de Victor Hugo parmi « les plus grands symbolistes ». L'un de ses dessins intitulé *Justitia*, exécuté à la plume, au crayon à la gouache et à l'encre sépia, fait face au poème *L'homme juste* (1871) (**fig. 24**). Réalisé en 1857, le dessin de Victor Hugo est lié à son poème *La Révolution* : c'est une méditation sur la peine de mort politique, qu'Hugo excuse, voire justifie, au nom du progrès. En effet, est représentée une tête décapitée, yeux hagards écarquillés d'horreur et bouche déformée par un cri, projetée dans les airs, s'approchant du faisceau de lumière venu de la droite et qui donne une atmosphère diffuse au dessin, digne d'un tableau de Goya. Dans son poème, Rimbaud prend Hugo pour cible. Le texte se veut une parodie du romantisme du maître, en référence directe au poème *Pas de représailles* dans lequel Hugo offre l'asile aux communards bannis de France. L'« homme juste » en quelque sorte, c'est un peu Victor Hugo lui-même. Rimbaud « met en cause l'ancien opposant à Napoléon III, prêchant aujourd'hui le pardon et la réconciliation nationale²⁰² ». L'intertextualité du poème semble ici bien cernée, l'illustration voudrait en proposer un prolongement et englober dans une communauté de sens interesthétique la filiation de Rimbaud à Victor Hugo, réaffirmant par-là son dépassement.

Enfin, en frontispice des *Illuminations* se trouve *Salomé dansant* dit aussi *Salomé tatouée* de Gustave Moreau (huile sur toile, 1876, Los Angeles, musée Hammer) (**fig. 25**). Cette danse rituelle de Salomé, moitié prêtresse, moitié courtisane, figée, aussi outrée que le décor est éclectique, à la fois en mouvement et hiératique rend compte de ce que Gustave Moreau appelle « l'immobilité contemplative du corps humain ». Le tableau est plongé dans une atmosphère indécise et mystérieuse revendiquée par le peintre, une atmosphère rendue par une technique tout à fait originale, une surimpression de motifs ornementaux gravés sur de larges

²⁰¹ BAUDELAIRE Charles, "Au lecteur", *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 5-6.

²⁰² OC, p. 856-857.

aplats de couleur, une « enveloppe mystérieuse qui déconcerte le spectateur et le tien[t] à distance respectueuse²⁰³. » Est-ce l'attitude réservée et déférente qui convient au lecteur des *Illuminations* alors qu'il s'apprête à pénétrer un univers poétique de terribles visions qui finiront par le saisir et l'immobiliser dans la contemplation ? Le rapprochement entre le tableau de Gustave Moreau et les *Illuminations* de Rimbaud, mis en exergue par la valeur programmatique du frontispice, est à chercher du côté de cette complexité du signe, du caractère crypté et aussi mystérieux de leurs images et de la profondeur du sens à chercher pour accéder à la beauté de la poésie et de la peinture²⁰⁴.

Un tel programme illustratif est ambivalent. Il propose des rapprochements convaincants autant qu'il opère des glissements de sens hasardeux. Le rapport conditionné des poèmes à ces images exogènes cherche toutefois à nouer un lien particulier avec le lecteur-spectateur. L'illustration proposée n'est pas littérale ni ne cherche à figurer une représentation du texte. Une telle entreprise éditoriale serait-elle tentée de provoquer une attitude réflexive sur le rapprochement texte/image et sur la propre position du lecteur, quitte à demeurer pleinement hermétique, au double sens du terme : ésotérique et abscons ?

1.2.1. Rimbaud à la lumière de la peinture moderne.

« Donner à voir et à lire autrement. Loin des exégèses nombreuses et des multiples tentatives d'explication du poète et de l'œuvre. » : c'est ce à quoi le livre de Diane de Selliers invite. La maison d'édition est réputée pour la beauté de ses ouvrages illustres. De grands textes de l'histoire de l'humanité, de Virgile au *Dit du Genji*, de Dante au *Cantique des oiseaux*, commentés, publiés parfois dans des traductions inédites. Les reproductions d'œuvres qui accompagnent ces textes sont la mise en image d'épisodes devenus canoniques dans l'histoire de l'art de l'époque et du lieu, dans une volonté de montrer l'importance et l'influence de ces textes et des enseignements qu'ils véhiculent. Quelques ouvrages échappent à cette ligne éditoriale. Ce fut d'abord une édition des *Fleurs du mal*, illustrée par la peinture symboliste et décadente. En 2015, *Rimbaud à la lumière de la peinture moderne au tournant du XX^e siècle*,

²⁰³ MOREAU, Gustave, *Écrits sur l'art*, vol. I, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, p. 78-79.

²⁰⁴ Dans son récent ouvrage *Petits poèmes à voir : de la bambochade textuelle aux pochades en prose* (Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2020), Bertrand Bourgeois a proposé une analogie enthousiasmante entre création picturale et littérature. Voir particulièrement les pages 140-143.

un livre au format imposant, au prix élevé. Couverture cartonnée entoillée, bleu nuit marqué de caractères dorés. Papier Artichoke Volume 150 g. Étui illustré, privilège de la grande collection. D'un côté, un détail du *Faune se réveillant* de Magnus Enckell (1914). Le poète en Arcadie, inspiré en respirant la flore de la nature et ses couleurs. De l'autre, un détail d'*Icare* de Galileo Chini. La chute de la poésie consumée. À chaque poème, une image.

Cent quatre-vingt-quatre peintures de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle illustrent donc Rimbaud. Le corpus des œuvres se situe globalement entre 1870 et le début des années 1930. Ainsi sont convoqués et confrontés aux poèmes les mouvements et groupes, artistes et œuvres, qui ont contribué aux expérimentations nouvelles du tournant du siècle dernier. Tous les « ismes » artistiques, les « ritournelles des vallées illustres de l'art²⁰⁵ » s'y trouvent : l'impressionnisme, le fauvisme, l'expressionnisme, le futurisme, le rayonnisme, le suprématisme, ainsi que les principaux groupes artistiques de cette période tels que le groupe des XX, Jugendstil, Die Brücke, Der Blaue Reiter, le groupe de la Rose-Croix, etc.

Nous retrouvons des noms familiers d'« artistes rimbaldiens » : Alberto Giacometti, Pablo Picasso, Paul Klee, Max Ernst. À l'inverse, Yves Tanguy qui réalise *Palais Promontoire* en 1931, en référence à l'illumination « Promontoire », ne figure pas dans l'ouvrage. Fernand Léger et André Masson quant à eux sont bien présents dans l'ouvrage, mais pas au travers de leurs illustrations, réalisées respectivement pour les *Illuminations* (1949) et *Une saison en enfer* (1961).

Les rapprochements texte-image excitent l'« effet-tableau²⁰⁶ » présent dans certains textes : l'impression qu'un lecteur peut avoir à la lecture des poèmes de voir se dessiner sous ses yeux et dans son esprit un tableau. « On peut rêver d'un album où les textes des *Illuminations* et des œuvres choisies dans l'art universel s'illustrent mutuellement, dans un parallélisme privilégié²⁰⁷ ? » Trente ans après cette déclaration, André Guyaux ne peut que s'enthousiasmer du projet de Diane de Selliers, lui qui rêve de parallèles avec Kandinsky et son tableau *Das Junge Paar*, avec *L'éternité* de Gustave Courbet ou encore avec les *Nymphéas* de Claude Monet²⁰⁸. Quel meilleur guide – son édition à la Pléiade sert de référence à l'établissement des textes – pour une édition illustrée que celui qui fit entrer dans la Pléiade le portrait peint de Rimbaud par Fernand Léger ? Autant d'« affinités électives », d'intuitions et

²⁰⁵ OC, « Promontoire », p. 310.

²⁰⁶ LOUVEL, *Texte/Image : Image à lire, textes à voir*, op. cit., p. 34-35.

²⁰⁷ GUYAUX, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », article cité, p. 27.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

de rapprochements d'ores et déjà établis que la suggestion d'œuvres proposées porte à son paroxysme.

Exacerber l'effet-tableau des poèmes, c'est l'intention clairement annoncée : « Ramener les mots à leur “degré zéro” par des images scintillantes²⁰⁹. » C'est la *Place Vintimille* d'Édouard Vuillard devenant la « Place de la gare, à Charleville » d'*À la musique*. Ce sont les *Fatigués de la vie* de Ferdinand Hodler, cinq hommes saisis frontalement, assis sur un banc, figurant *Les Assis*. Ce sont *Les Grands Chevaux bleus* et *La Tour aux chevaux bleus* de Franz Marc en face des « grandes juments bleues et noires » d'« Ornières », le *Paysage nocturne* de Ernst Kirchner répondant à « Un vert et un bleu très foncés envahissent l'image » de « Nocturne vulgaire », etc. C'est la lumière, incarnée visuellement par les couleurs des toiles et leur reproduction impeccable, attestée textuellement dans les titres des œuvres : *La Création de la lumière* de Gaetano Previati (1913) ; *La lumière* de Koloman Moser (vers 1913) ; *Mer et soleil* de Max Ernst (1925) ; *Les deux lumières* de Raoul Michau (1934) ; *Le Soleil noir* d'Odilon Redon (1900) ; *Le Soleil* d'Edvard Munch ; *La lampe à arc* de Giacomo Balla (1909) ; *La lampe électrique* de Natalia Gontcharova (1913), etc. Il en est de même pour la vision et le regard : Arnold Schönberg, *Vision (Yeux)* (1910) ; *Vision du Christ* (1919) ; Ferdinand Hodler, *Regard vers l'infini* (1903-1906) ; *Regard bleu* (1910). À ce stade pourtant, comment les images « allumées » par les poèmes peuvent-elles « grandir en nous, nous envahir, nous subjuguier²¹⁰ » quand d'autres, en surimpression, nous sont imposées ?

Le livre cherche à mettre en exergue une conscience du moment et de l'époque, dénominateur commun intrinsèque aux deux expressions, littéraire et artistique : « L'image est parallèle à la poésie. Toutes deux accompagnent l'Histoire. Elles sont conscience de l'Histoire²¹¹. » Le parallèle thématique. Ainsi « Après le Déluge » illustré par la *Vision de Paris* (1898) de Théophile Alexandre Steinlein (1859-1923) (**fig. 26**). Le peintre est connu pour les critiques virulentes qu'il écrit dans *L'Assiette au beurre*, un journal très satirique à l'encontre de la Troisième République dont il dénonce régulièrement le colonialisme et le capitalisme, la religion et l'armée. Il sera très abattu par la défaite de la Commune. Ce tableau porte la marque de son pessimisme envers un ordre dont il appelle de ses vœux à la destruction.

La vision apocalyptique de la ville dépeinte par Georg Grosz (1893-1959) dans *Metropolis* (1916-1917) (**fig. 27**) répond à *L'Orgie parisienne ou Paris de repeuple* et rend bien compte de l'état d'exaltation du poème. La toile du peintre, dont l'exécution a été interrompue

²⁰⁹ Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, à la lumière de la peinture moderne au tournant du XX^e siècle, introduction Stéphane Barsacq, Paris, Diane de Selliers, 2015, p. 10.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

par la guerre, montre l'impact négatif voire agressif de la ville et de la société qui cristallise la haine et le rejet de la guerre et de son absurdité.

Rimbaud éclairé et éclairant sont « L'un et l'autre Rimbaud » de Stéphane Barsacq qui dans son introduction présente le poète fonctionnant en dipôle dans le circuit en dérivation de la poésie et de son illustration, générateur d'un « courant électrique » et récepteur d'un « courant électrisant ». Rimbaud éclairant. Précurseur de la modernité. Source diffuse d'une lumière nouvelle. Diane de Selliers se place dans la filiation de la lecture avant-gardiste qui reconnaît en Rimbaud l'annonciateur de l'art et de la poésie modernes.

Le réemploi systématique des mêmes caractéristiques stylistiques, puisées aléatoirement dans le corpus poétique rimbaldien, a servi une transposition des poèmes vers les arts plastiques ultra féconde et stimulante. Mais le polymorphisme pictural auquel elle a donné lieu, revêtant les poèmes de Rimbaud de toutes les colorations esthétiques de la modernité, a finalement appauvri le recours au mécanisme de la transposition, en la systématisant et en épuisant plusieurs directions : l'attitude de rupture et d'anticipation ; l'effet recherché et les moyens mis en place pour parvenir à cet effet (style du poète contre facture du peintre) ; l'appartenance à une époque donnée. Des livres illustrés se sont même fait l'écho de ces tentatives de rapprochements et de transpositions, contribuant largement à les diffuser auprès d'un public élargi dans l'espace et dans le temps.

Ce sont également ces mêmes éléments qui vont être mis en avant par les éditeurs et les sociétés de bibliophiles pour sélectionner les illustrateurs. Cela conditionne-t-il un profil type ? Quels artistes illustrent Rimbaud ?

2. Quels artistes illustrent Rimbaud ?

2.1. *Une première tentative*

Jean-Baptiste Baronian qui signe l'article « Illustrateurs » dans le *Dictionnaire Rimbaud* de 2014 constate : « Si l'œuvre de Rimbaud a été relativement peu illustrée, ne serait-ce que par rapport à celle, beaucoup plus vaste, de Verlaine, elle a toutefois séduit quelques-uns des plus importants artistes modernes²¹². » Cette déclaration est suivie d'une longue liste qui pèle-

²¹² *Dictionnaire Rimbaud*, sous la direction de Jean-Baptiste Baronian, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2014, p. 332.

mêle fait état d'artistes, « dont l'énumération, partielle, donne presque le tournis » et qui auraient tous illustrés l'œuvre de Rimbaud :

« Jean Arp, Georges Braque, Henri Cartier-Bresson, Jean Cocteau, Sonia Delaunay, Jim Dine, Max Ernst, Alberto Giacometti, Paul Klee, Roger de La Fresnaye, Fernand Léger, Arthur (*sic*) Masson, Roberto Matta, Joan Miró, Pablo Picasso, Germaine Richier, Léopold Survage, Yves Tanguy, Roger Vieillard, Jacques Villon, Zao Wou-ki... Sans oublier les peintres de la génération suivante, à l'instar d'Arman, Miquel Barceló, Carzou, Enzo Cucchi, Camille De Taeye, Jean Ipoustéguy, Jean Le Gac, Roberto Mangù, Robert Mapplethorpe, Jean-Luc Parant, Ernest Pignon-Ernest, Maurice Sarthou... Sans oublier non plus tous ceux qu'on appelle plus spécifiquement les « artistes du livre » et dont les noms sont surtout connus des bibliophiles et des collectionneurs, tels que Suzanne Ballivet, John Crombie, Jean-Gabriel Daragnès, Hermine David, Démétrius Galanis, André Goezu, Grau Sala, Mariette Lydis, Maurice Santhou (*sic*)... Ni de fortes individualités comme Valentine Hugo, Pierre Joubert, Raymond Moretti, Mario Prassinis (ses eaux-fortes pour une édition d'*Une saison en enfer*, en 1966 aux Bibliophiles comtois, sont remarquables), Hugo Pratt... Et dire que Rimbaud n'aimait pas la "grande" peinture, préférant, selon ses propres termes, dans *Alchimie du verbe*, "les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires²¹³". »

Cette énumération montre bien la confusion qui règne en matière d'illustration de l'œuvre de Rimbaud. En effet, on ne saurait dire que Jean Ipoustéguy illustre l'œuvre de Rimbaud. Il lui rend hommage en réalisant une sculpture, *Rimbaud, l'Homme aux semelles devant* (**fig. 28**). Il fait œuvre, pleine et entière, indépendante du texte. De même pour Miquel Barceló qui intitule une de ses toiles *Bal des pendus* en référence au poème de Rimbaud mais sans que cette dernière ne s'inscrive dans un rapport illustratif à au poème. L'illustration suppose un rapport au texte et une présence dans le livre bien particulière, intégrée à la création même de l'œuvre, auxquels les peintures ou les sculptures ne répondent pas et n'ont pas à répondre, n'étant précisément pas des illustrations. On ne saurait dire non plus que Georges Braque, Pablo Picasso, Jean Cocteau ou encore Alberto Giacometti, ont illustré l'œuvre de Rimbaud. De Rimbaud, ils ont fait un portrait, des gravures (bois gravés, lithographies, eaux-fortes) réunies certes en un livre, *Arthur Rimbaud vu par ses contemporains* (**fig. 29**), mais c'était bien « Arthur Rimbaud » qui était vu par ses contemporains et non ses écrits. Si l'œuvre et la vie de Rimbaud ont été savamment entremêlées par la critique, le poète et ses poèmes fondus ensemble par le mythe, ces portraits ne sont pas des illustrations de sa poésie. Enfin, Jean-Gabriel Daragnès figure dans la liste, comme l'illustrateur supposé du *Bateau ivre* paru aux Éditions de La Banderole en 1922. Pierre Petitfils, qui dès 1949 avait démenti l'attribution

²¹³ *Ibid.*, p. 332.

première qui avait été faite à Rimbaud, n'avait fait que suggérer, en laissant sous forme interrogative une hypothèse glissée en note de bas de page, une attribution à Daragnès, l'un des co-fondateurs de La Banderole. Cette hypothèse sera reprise comme une attribution certaine par bien des critiques par la suite.

Jean-Baptiste Baronian distingue « *grosso modo* » deux types d'illustrations : « celles qui s'inspirent directement ou indirectement des poèmes de Rimbaud » et « celles qui représentent Rimbaud lui-même²¹⁴ ». Si la dialectique est justement observée, le mélange des genres, des démarches artistiques et des œuvres rend fragile une telle typologie. La juxtaposition de tous ces noms met sur le même plan le travail de tous les artistes. Or les letrines de Léopold Survage ne sont pas comparables au programme complet de gravures donné par Germaine Richier pour l'un des rares livres qu'elle illustre. Ni les livres d'Henri Cartier-Bresson, dont le nom figure mais dont les livres illustrés sont de purs produits d'éditeurs à côté de Roberto Matta qui réalise un des livres les plus ambitieux, par ses dimensions d'abord et par l'originalité de l'intrication de ses images aux poèmes. Enfin, le dernier argument de Jean-Baptiste Baronian, « Rimbaud n'aimait pas la grande peinture », achève de discréditer les entreprises d'illustrations, en les situant intrinsèquement à l'encontre de la volonté et des principes poétiques de Rimbaud.

Le catalogue de la collection du musée de Charleville-Mézières, *Arthur Rimbaud et les livres d'artistes* fait état en 2005 d'un fonds de collection qui, de la même manière, rend confuse la cohabitation des livres et des expérimentations artistiques. Les illustrateurs et les illustratrices sont recensés dans l'ordre alphabétique. Parmi leurs « livres d'artistes » sont notamment présentés des catalogues d'expositions : ces derniers attestent d'un intérêt et d'une inspiration des artistes pour l'œuvre de Rimbaud certes, mais que l'on ne saurait nommer illustration.

Cette confusion nous pousse à investiguer dans le champ de l'histoire de l'art et plus particulièrement du livre illustré. Par définition, les illustrateurs et les artistes du livre ne figurent pas, ou presque, parmi les « plus importants artistes modernes ». En effet, le livre illustré et le livre d'artiste sont des genres considérés comme mineurs, peu visibles, encore peu étudiés et peu connus du grand public, relégués au second plan de l'histoire de l'art. Leur champ d'étude est vaste et encore largement vierge, prometteur d'investigations à venir. Une question récurrente qui nous a été posée durant ces années de recherches était de savoir quels artistes « connus » avaient pu illustrer Rimbaud, le gage de la reconnaissance de l'artiste devant

²¹⁴ *Ibid.*, p. 332.

nécessairement être un gage de qualité d'illustration. C'était négliger d'avance la part d'inventivité formelle du livre inhérente à la prise en compte d'un rapport texte-image convaincant, principes formels que les livres de luxe ayant généralement fait appel à ces grands artistes magnifient mais ne remettent pas en question. De plus, en ce qui concerne Rimbaud, cette équation ne marche pas toujours. Parmi les plus fameux artistes, citant par exemple Henri Cartier-Bresson, Jean-Baptiste Baronian ne tient pas compte du degré d'implication de l'artiste dans le projet d'illustration. Reconnu pour son talent et son œuvre de photographe, ce sont par des aquarelles et des dessins, transposés en gravures (héliogravures et bois gravés), que Cartier-Bresson a illustré Rimbaud. Ces livres, nous y revenons plus tard, sont des livres d'éditeurs, réalisés certes avec l'assentiment de l'artiste, mais selon un rapport illustratif fabriqué de toute pièce.

À l'inverse, hormis John Crombie, aucun autre artiste du livre (artiste ayant fait carrière et obtenu une reconnaissance dans ce domaine) n'est mentionné. Des artistes comme Honorine Tepfer ou François Righi sont passés sous silence, alors même que leur carrière artistique est établie et qu'ils ont développé, chacun à leur manière, une œuvre importante dans le domaine du livre et particulièrement riche autour de la figure de Rimbaud. L'ingéniosité comique du livre biographique de Denis Arché ou l'incongruité du livre-objet permettant la réécriture de *La Chasse spirituelle* d'Albert DuPont sont des livres qui synthétisent pourtant, non sans humour, l'histoire de la littérature rimbaldienne qui n'était peut-être pas faite pour « aboutir à un beau livre²¹⁵ ». Or précisément les livres d'artistes s'inscrivent dans une démarche alternative, en marge du marché de l'art, de ses canaux de distribution-diffusion. Le livre d'artiste par excellence a voulu s'infiltrer dans la vie moins avec la prétention d'une œuvre d'art qu'avec l'utilité banale et passe-partout d'un objet du quotidien.

Si la définition de Jean-Baptiste Baronian dans le dictionnaire n'autorisait pas, du fait de sa nature, un tel développement, elle nous semble tout de même révélatrice du malentendu persistant qui règne en matière d'illustration rimbaldienne. Elle nous pousse à apporter quelques éclaircissements sur les différents artistes ayant illustré Rimbaud, à en dégager quelques profils récurrents et surtout à mettre au jour l'éclatement des parcours attirés à un moment par la force magnétique des poèmes de Rimbaud.

²¹⁵ MALLARMÉ, Stéphane, « Le livre, instrument spirituel », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 274 et p. 499. Mallarmé reprend et corrige la formule à lui prêtée par Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891 : « [...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre ».

2.2. *Deux cent cinquante-et-un livres*

À notre connaissance, deux cent trente-et-un artistes ont illustré les poèmes de Rimbaud réalisant environ deux cent cinquante-et-un livres. C'est dire l'importance du phénomène Rimbaud dans le champ de l'illustration.

De l'illustrateur à l'artiste éditeur, en passant par le peintre ou le sculpteur se faisant occasionnellement illustrateur, c'est tout le champ de l'illustration que l'édition illustrée rimbaldivienne traverse à travers un siècle. La place des artistes en son sein évolue. À travers eux, ce sont de nombreux mouvements artistiques : l'orphisme, le cubo-futurisme, le surréalisme, les Imaginistes²¹⁶, le lettrisme, support/surface, l'École de Paris, etc. Une grande diversité existe parmi les artistes illustrateurs et illustratrices de Rimbaud : un photographe renommé du monde de la musique, un curé ayant fait profession de foi trop vite, un chef scout. Cet éclatement du champ de l'art est révélateur de la malléabilité des poèmes de Rimbaud et de la facilité qu'ont les artistes à s'y reconnaître comme dans un miroir, à y projeter leurs rêveries et leurs couleurs. Nous avons esquissé des ensembles qui mettent au jour différents degrés d'affinité et de proximité avec Rimbaud et permettent de discerner quelques-uns des enjeux et des raisons qui conduisent à l'illustration de ses poèmes.

À côté des grands noms de l'histoire de l'art qui, accolant leur renommée à celle de Rimbaud, garantissent la réalisation d'un livre « vendable » et une manière plus abordable d'envisager de collectionner de l'art – avoir dans sa bibliothèque un Sonia Delaunay –, gravite une myriade d'artistes aujourd'hui méconnus mais qui formèrent ensemble, dans le Paris des années 1950-1970, un écosystème artistique prolifique et interconnecté. Amis, parents, maîtres et élèves, ces artistes se connaissent et se côtoient : André Masson et Gaston-Louis Roux cohabitèrent et travaillèrent ensemble avant de se séparer en mauvais termes, Alexandra Exter se rapproche de Sonia Delaunay à son arrivée à Paris, Johnny Friedlaender fut le maître de Zao Wou-Ki, Albert DuPont fut l'ami et l'assistant de Roberto Matta. Ils se retrouvent dans des ateliers spécialisés où officient les meilleurs artisans du livre : l'atelier du maître-imprimeur Fernand Mourlot (1895-1988), l'un des plus prisés de la capitale, voit sortir de ses presses les gravures pour les ouvrages de Suzanne Ballivet, Maurice Sarthou, André Beaurepaire et Raymond Moretti. De même l'atelier de gravures de Georges Leblanc qui hérite d'une entreprise fondée en 1793, installé au 187 rue Saint-Jacques, accueille Michel Jamar,

²¹⁶ C.O. Hultén fonde le groupe d'avant-garde Imaginisterna, « Les Imaginistes » en 1945 avec Max Walter Svanberg et Anders Österlind.

Dominique Sosolic, Mariette Lydis et Johnny Friedlaender. Enfin le célèbre couple d'imprimeurs Fequet et Baudier fait sortir de ses rouleaux les éditions illustrées par André Beaurepaire, Michel Jamar, Maurice Sarthou, André Masson ou encore Jacque Hallez. À mesure que les textes de Rimbaud devenaient de plus en plus accessibles, cette nouvelle génération d'artistes et d'illustrateurs a contribué à la diffusion de ces poèmes.

Nous considérerons comme artistes du livre les artistes ayant consacré leur carrière à l'élaboration d'œuvres à destination spécifique du livre et ayant acquis par là une reconnaissance artistique. Ce sont, dans la seconde moitié du XX^e siècle, les illustrateurs et les illustratrices de métier. Ils ont fait de l'illustration à destination de livres de luxe et de demi-luxe leur spécialité. Ils ont un savoir-faire technique poussé, une maîtrise artisanale (Demetrios Galanis ; Frans de Geetere ; Louis Marcoussis ; Tavy Notton ; Carzou, Lucien Coutaud ; Jean-Denis Maillart ; Émilien Dufour ; Grau Sala ; etc.). Ils défendent ce savoir-faire contre les artistes-illustrateurs, chez qui l'illustration n'est pas le corps de métier principal et dont la renommée artistique est établie par ailleurs (Fernand Léger ; Zao Wou-Ki ; Germaine Richier, Sonia Delaunay ; etc.).

En parallèle, ils sont souvent décorateurs de théâtre (André Beaurepaire, Pierre Clayette ; Jean Gourmelin ; Lucien Boucher ; Yves Brayer ; etc.). Parmi eux, les illustratrices, « les doublement oubliées, artistes mais illustratrices, illustratrices mais femmes²¹⁷ », font pourtant légion (Mariette Lydis, Hermine David, Suzanne Ballivet, Paulette Humbert). L'arrivée tardive de l'illustration de Rimbaud dans leur carrière, qui s'explique par l'arrivée tardive du livre illustré de Rimbaud de manière générale, donne à voir des œuvres matures, dans un style déjà bien établi. La fin de siècle approchant, le champ de l'illustration évolue et le marché du livre se transforme. Apparaissent de nouveaux artistes du livre, ayant fait carrière artistique dans la réalisation du livre d'artiste, alors que la production de livres de bibliophiles se tarit considérablement. Ils font des expérimentations sur le livre leur spécialité. Artistes, ils sont également éditeurs (Les livres sont muets/ François Righi ; Éditions du Capricorne et Éditions Noir d'ivoire/ Anick Butré) et réalisent souvent seuls leurs livres (René Bonargent ; John Crombie ; Jean-Noël Laszlo ; Joël Leick ; Claire Nydegger ; Anne Slacik ; Honorine Tepfer ; Denis Arché). Ils ne répondent pas à une commande extérieure.

²¹⁷ *Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres. Les illustratrices de Rimbaud*, catalogue d'exposition, Charleville-Mézières, musée Arthur-Rimbaud (24 juin-23 octobre 2022), dir. Camille Barjou et Zoé Monti, Paris, Lelivredart, 2022, p. 7.

On distingue parmi ces derniers des artistes que l'on pourrait qualifier de rimbaldiens. À leurs réflexions esthétiques générales sur le livre, ils couplent une réflexion artistique sur Rimbaud en particulier, sujet récurrent de leur livre. Serge Chamchinov, théoricien et artiste prolifique du livre, réalise pas moins d'une quinzaine de livres sur Rimbaud : d'*Une saison en enfer* à *Comédie de la soif*, il consacre un projet artistique au *Bateau ivre*, placé sous l'égide des nouvelles définitions du livre d'artistes telles que promulguées dans le *Manifeste du livre d'artiste* qu'il rédige avec Anne Arc en 2021 : « Nous affirmons la forme nouvelle synthétique et son infini dans le livre d'artiste. » (fig. 30) À cette occasion, Serge Chamchinov lui-même réalise une dizaine de livres et invite de nombreux artistes internationaux à réfléchir à de nouvelles illustrations tout en proposant de nouvelles traductions du poème. Honorine Tepfer quant à elle, fait de l'approche sensible des papiers et des pliages le lieu de prédilection de son hommage rimbaldien qui se décline en huit livres précieux et fragiles comme ses souvenirs, dans de poétiques et délicates mises en scènes de la poésie dans le livre d'artiste qu'elle considère comme un théâtre.

D'autres sont rimbaldiens dans leur manière de vivre ou d'écrire. Ils sont peintres-poètes et conçoivent la vie comme un poème de Rimbaud. À l'instar de Julius Baltazar qui, composant le recueil de poèmes *Couteaux tirés à 4 épingles* (2021) et plusieurs livres pauvres, déverse son écriture-fleuve en hommage débordant au poète. Ils sont voyageurs et ont arpenté les lieux rimbaldiens à la recherche d'une présence fantomatique. Jean-Hugues Berrou a le mieux réussi à capter en photographie la poésie évanescence de ces lieux, à jamais marqués par cette figure. Hugo Pratt, qui a passé sa jeunesse à Addis-Abeba et a mêlé ses aventures à celles de son personnage principal de bande-dessinée, Corto Maltese, a parcouru le monde en aventurier et illustré sans surprise les « lettres d'Afrique » de Rimbaud. Dans la longue liste des artistes, ils apparaissent comme des outsiders. Inclassables, Rimbaud apparaît dans leur parcours qui n'est ni lié au livre ni au domaine de l'art et dont par ailleurs nous ne connaissons pas d'autres œuvres. Qu'est-ce qui pousse Thierry W. Despont, architecte, à réaliser vingt-huit lithographies illustrant *Le Bateau ivre* ? Bonaventure Fieullien, prêtre franciscain belge, à graver quatre plaques de cuivre pour orner le même poème ? Ou encore le pataphysicien Pascal d'Ourcy – seule information que nous ayons pu trouver à son sujet du reste – qui, à la manière de Raymond Queneau, réalise un ouvrage à languettes permettant la création potentielle de quinze mille six cent vingt-cinq sonnets des voyelles assortis aux couleurs rimbaldiennes ? Leurs livres renvoient à la définition fondamentale du genre : un livre d'artiste est-il nécessairement réalisé par un artiste ? Quant à leurs expérimentations sur Rimbaud, témoignent-elles d'autre chose que de l'actualité protéiforme de son message poétique ?

Enfin, le développement du livre d'artiste contemporain est intimement lié à un ancrage régional, qui a vu se développer la pratique en dehors de Paris et des grands centres urbains, fleurir les maisons d'éditions en région et se multiplier les aides des institutions locales. La filiation par la terre est très forte. Parce qu'elle s'inscrit dans un territoire, elle est aussi plus mesurable. L'attachement des Ardennais à Rimbaud n'est plus à démontrer ; il suffit de se promener à Charleville-Mézières pour s'en rendre compte. Les artistes, dignes successeurs de l'héritage culturel, sont en quelque sorte garants de la pérennité de ce patrimoine. Cela permet l'exaltation tant de la figure de Rimbaud que des Ardennes. Il s'agit moins d'une responsabilité ou d'un fardeau que de la volonté de s'inscrire dans une histoire. À Charleville-Mézières, François Quinart a repris en 1996 l'imprimerie familiale créée en 1830. À son atelier de typographie au plomb, Arch'Libris, il a adjoint une librairie et une galerie d'art, la galerie Caractères. En parallèle, son association Art et passion du livre en Ardennes a pour objectif « la promotion de l'Ardenne par le livre et la promotion et la sauvegarde du patrimoine graphique et typographique ardennais²¹⁸ ». C'est par ce biais qu'il a fait appel à des artistes ardennais pour la réalisation d'une belle édition des œuvres de Rimbaud : *Le Bateau ivre* confié à Simon Cocu ; les *Illuminations* à Jean-Jacques Rossbach ; *Une saison en enfer* à Robert Cara. L'imprimerie familiale qui existait à l'époque de Rimbaud aurait-elle, si Rimbaud était venu leur proposer, refuser de le servir ? Par l'anecdote, l'imprimeur et avec lui les artistes s'inscrivent dans l'histoire littéraire et, en le publiant enfin localement, désirent rendre justice à Rimbaud. Par ailleurs, le musée Arthur-Rimbaud a joué un rôle important dans la continuation de la mémoire contemporaine de Rimbaud et les résidences d'artistes initiées à la Maison des ailleurs ont favorisé un terrain de création fertile. Outre la constitution de la collection de livres illustrés, le musée s'est lui-même fait éditeur, encourageant ainsi le renouvellement de la fortune graphique de Rimbaud (Silvio Loffredo, José Corrêa, Julien Bourgeois, Denise Desautels, etc.)²¹⁹.

En marge de ces cercles, un nuage épars d'artistes œuvre aussi à l'illustration des poèmes. Autodidactes, amateurs, étudiants, ils n'ont pas eu les honneurs de l'histoire mais leurs œuvres témoignent de l'inscription de plus en plus ancrée de la lecture de Rimbaud dans chaque foyer, dans chaque atelier. L'école Estienne, École supérieure des arts et industries graphiques basée à Paris, a formé plusieurs générations d'étudiants et produits plusieurs livres (voir

²¹⁸ Statuts de l'association Apla.

²¹⁹ Voir aussi Claude Carton, *Rimbaud retour sur images...*, suivi de morceaux choisis de l'œuvre poétique illustrés par douze artistes Ardennais, [s.l.], Anciaux, 2004.

notamment T. Palibor). Le texte de Rimbaud ne devient plus seulement un classique prétexte à l'édition bibliophile, c'est une consigne d'exercice pratique. Le poème sert l'entraînement et la formation à l'art du livre et de l'illustration d'artistes, illustrateurs, graphistes en devenir. Rimbaud a intégré les manuels scolaires, les programmes d'écoles et les cas pratiques des écoles d'art. Parmi eux, nombres d'inconnus demeurent (Oliver Amet ; le collectif Dao ; Serge Kania ; Concha Lidòn ; Daniel Harlé). Ce sont les artistes ou collectifs d'artistes sur lesquels il ne nous a pas été permis de trouver des informations : pas de galerie identifiable, pas de publications référencées dans les catalogues de bibliothèques, pas de site internet ou de reproductions d'œuvres disponibles. Les maisons d'édition n'ont pas pu davantage être contactées. Leur travail n'est pas référencé, soit leur pratique artistique n'a pas continué, soit elle a eu cours avant l'ère numérique et est restée dans la confidentialité d'un atelier. Aurait-il fallu délaissier leurs œuvres recouvertes d'anonymat ? N'ont-ils pas justement cherché, en s'approchant au plus près de la figure de Rimbaud, à en sortir ?

3. Un beau livre pour une bonne occasion

Organiser une exposition pour le centenaire de sa naissance, réunir un colloque international pour celui de sa mort, fêter régulièrement chaque décennie qui passe et ne voit pas faiblir l'actualité de sa poésie : toutes les occasions sont bonnes pour faire un beau livre. Marqueur d'une célébration à son comble, la production éditoriale augmente : les éditions se multiplient plus vite que l'information sur Rimbaud s'actualise. La première édition de luxe d'*Une saison en enfer* en 1914 n'est-elle pas une édition dite commémorative ? Il s'agit de marquer le coup, de célébrer le souvenir, d'organiser un événement qui fera date, un marqueur de l'hommage rendu, et de laisser une trace. Les anniversaires consacrant des événements importants de la vie-œuvre sont de bons prétextes motivant la réalisation et la parution d'éditions illustrées. Le texte du poète célébré est ainsi enchâssé dans un coffret, magnifié dans un écrin de papier, rehaussé des ors de l'art. Le livre se dote des fastes de la singularité, se démarquant des éditions courantes – parfois à marche forcée. Il s'agit alors de fabriquer à tout prix, à partir de pièces rapportées, un beau livre, au risque de sacrifier au principe du rapport texte-image une logique du rapprochement forcé.

Le centième anniversaire de la naissance du « passant considérable » est marqué à l'hiver 1954-1955 par une grande exposition à la Bibliothèque nationale de France, organisée

par Suzanne Briet et sobrement intitulée *Arthur Rimbaud*. Mais la célébration ne concerne pas vraiment la production de livres illustrés, encore mince à ce moment-là²²⁰.

L'année du centenaire de la parution des *Illuminations*, 1986, est une autre date importante célébrée par la communauté rimbaldienne car elle permet de remobiliser des études critiques en favorisant la relecture d'un recueil fondateur²²¹. Quatre éditions illustrées paraissent cette année-là. Signe de l'indépendance de l'édition illustrée, deux d'entre elles sont des versions illustrées d'*Une saison en enfer* : celle de Robert Mapplethorpe au Limited Editions Club de New York et celle de Dominique Sosolic au Club du livre. Une luxueuse édition des *Œuvres poétiques* paraît à l'Imprimerie nationale dans la collection des « Lettres françaises ». Augmentée d'une riche préface de Cecil A. Hackett, un universitaire et rimbaldien reconnu, l'édition offre un appareil critique scientifique solide : érudite, la préface résume et clarifie un siècle de réception critique, sans rien céder à la part narrative de la biographie du poète ni à l'interprétation excessive ; des notes pour chaque poème préfèrent l'analyse à l'interprétation ; enfin une succincte iconographie (photographie de Rimbaud communiant, manuscrit d'*À la musique*, une vue de Charleville) balise la rétrospective du parcours du poète. L'édition est enfin couronnée par les illustrations somptueuses de Pierre Clayette, tantôt qualifiées de compositions dans le « style néo-symboliste à la Gustave Moreau²²² », tantôt attribuées au réalisme magique²²³ dont la profusion de couleurs et l'effusion des effets colorés semblent en effet rattacher les illustrations qui jaillissent des pleines pages (**fig. 31**).

En dernier lieu et toujours en 1986 paraît *Regards* d'Ernest Pignon-Ernest. De façon anachronique, le livre se présente comme une étape préparatoire aux « Interventions », collages de photographies du poète dans la rue, en réunissant des croquis, extrêmement poussés et travaillés, des portraits de Rimbaud réalisés à partir de la photographie de Carjat. Or ce travail *Rimbaud, Paris-Charleville* date de 1978. Grand in-folio de 46 x 39 cm, comprenant quatre estampes originales et une lithographie, le livre en feuilles non reliées, rangées dans une chemise et placées dans un étui, recouvre l'aspect du livre illustré de luxe. En guise de serpente, chaque estampe est accompagnée d'une feuille de papier calque sur laquelle un poème est imprimé : les sept premières strophes du *Bateau ivre*, *Vie*, *Voyelles*, *Mémoire*, *L'éternité*. Les

²²⁰ Seulement une édition illustrée paraît en 1954, une version illustrée par Bonaventure Fieullien du *Bateau ivre*, un tirage confidentiel imprimé à cinquante exemplaires sur la presse à bras de l'artiste, dont rien ne précise qu'il ait été réalisé pour l'occasion du centenaire.

²²¹ Voir Pierre-Georges Castex, « Rimbaud en 1986 : une année capitale », *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1986, p. 148-157, et novembre-décembre 1986, p. 214-224.

²²² BERGER Anne, compte-rendu « A. Rimbaud, *Œuvres poétiques*, éd. C.A. Hackett », *Romantisme*, 1986, n° 54 (Être artiste), p. 124.

²²³ BOURIN, André, « Chroniques du mois. Les rééditions », *La Revue des deux mondes*, 1986, p. 445-449.

textes apparaissent en surimpression des dessins réalisés dans un premier temps au fusain, puis rehaussés de pierre noire et d'aquarelle, enfin lithographiés (**fig. 32**). Les couleurs ou l'intensité du dessin sont des zones de résistance, tour à tour transparentes et opaques, qui accompagnent, sans jamais la gêner, la lecture. Au contraire, elles incitent à aller *derrière* le texte, au-delà des mots. Le livre ne s'intitule pas *Regards* par hasard. Les collages dans la rue appellent à eux des rencontres, échanges silencieux, haussements de surprise, froncements de l'habitude perturbée face à la découverte d'une telle apparition. Le lecteur est lui-même dérouté dans sa lecture, étonné par la transparence du calque, par tout ce qui se joue derrière et semble émaner du texte. En fin d'ouvrage, une galerie de photographies présente quelques images du « parcours Rimbaud », mais aussi d'autres projets emblématiques des « Interventions » de Ernest Pignon-Ernest, comme Pasolini en Italie en 1981, Rubens à Anvers en 1982, ou encore Les Aborigènes, sculptures disséminées dans les arbres du Jardin des Plantes de Paris en 1984. La présence d'estampes et lithographies originales tirées à cent exemplaires numérotés et signés par l'artiste garantit au livre sa préciosité et au lecteur la proximité avec l'artiste. Pour autant, l'essence rimbaldienne même du projet semble fort malmenée. Plus question de disparition, pourtant considérée par Ernest Pignon-Ernest comme l'une des composantes essentielles de ses collages originaux que les passants pouvaient s'approprier ou que les intempéries dégradaient. Le portrait, initialement si difficile – impossible – à réaliser, demeure. L'éphémère laisse place à l'éternité, autre mot rimbaldien s'il en est. C'est ainsi que s'intitule une exposition qui a eu lieu en 2016 à la bibliothèque Nucéa de Nice, « Du mur au livre, de l'éphémère à l'éternité ». L'exposition présente dix-neuf portraits de poètes, chers à l'artiste, qui viendront orner un livre d'André Velter. Le livre pérennise, favorise la délectation dans l'intime, détourne aussi, déjoue les premières intentions, les bafoue sans les renier, recycle, transforme un projet et une visée, une œuvre en une autre. Alors que l'intervention dans la rue est grande en liberté, le livre lui, achoppe en conventions.

Le centenaire de la mort de Rimbaud, en 1991, est une année plus riche encore en célébrations. Les manifestations scientifiques sont multiples, rayonnent à l'international. Plusieurs sont orchestrées par André Guyaux en France : un colloque à Marseille, *Rimbaud 1891-1991*, et deux expositions : l'une au musée Cantini de Marseille, *Rimbaud et les artistes du XX^e siècle* et l'autre au musée d'Orsay, *Portraits, dessins, manuscrits*. L'occasion de faire paraître une nouvelle « édition du centenaire », dont le titre indique le programme : *Œuvre-vie*, établie par Alain Borer chez Arléa. Un livre recensant tous les livres parus et préparés pour l'occasion voit même le jour : *Rimbaud. Publications autour d'un centenaire*.

L'ouvrage ne fait pas référence à des éditions illustrées, il en existe pourtant plusieurs : celles de Serge Kania ; Mario Mercier ; Michel Benedetti ; Honorine Tepfer ; Jean-Claude Renaud ; René Bonargent ; Camille De Taeye. Exception faite de la mention à l'anthologie d'Ernest Pignon-Ernest, *Arthur Rimbaud. Ses plus beaux poèmes*²²⁴, un livre qui montre bien la fabrication d'un beau livre pour une bonne occasion. En effet la réunion de quelques photographies de l'artiste dans un livre, accolées aux poèmes de Rimbaud, n'en fait pas un livre illustré. Un catalogue peut-être, tout au plus un album. De facture commune (broché, couverture entoilée, reproductions en noir et blanc de photographies sur papier glacé) et de composition classique (alternance systématique page après page d'un poème et d'une photo), le livre contient une quarantaine de poèmes et présente quarante-deux photographies d'interventions de l'artiste qui constituent son parcours Rimbaud dans la rue (**fig. 33**). À chacune semble avoir été accolé un texte plus ou moins en rapport. Les justifications vacillent. Jack Lang, préfacier du livre, commente davantage les « Interventions » que le livre, qui n'a pas d'intérêt artistique en soi, ni plastique, ni esthétique. « Cette rencontre vitale entre Rimbaud et la ville que je lis dans les *Illuminations*, je la retrouve dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest²²⁵. » Pour lui les deux œuvres « appartiennent au même territoire, à celui de l'itinérance, du vagabondage. » Normal donc, de les réunir. Ernest Pignon-Ernest lui-même finit par se contredire : « Si beaucoup de rimbaldiens ont adopté, accepté mes images sérigraphiées du poète collées dans les rues en 1978, c'est, je crois, surtout parce que le matériau et le parti pris de cette forme d'intervention évitaient le piège de l'image sacralisée, figée, unique²²⁶. » Pourquoi ajouter au catalogue à visée documentaire, mémorielle – une démarche vitale pour l'artiste – les textes de Rimbaud, sinon pour aboutir à une anthologie mièvre. Ses « plus beaux poèmes » ? Ainsi pensé, le livre illustré perd de sa saveur, de sa substance, et l'image dévoie le texte. Si l'image procède du texte – c'est parce qu'il a lu Rimbaud qu'Ernest Pignon-Ernest arrive à ces photographies –, elle s'en est détachée, devenant une émanation indépendante. Le commentaire de Steve Murphy et d'Olivier Bivort trahit bien la circonspection qui saisit le lecteur :

« Inutile de chercher, dans l'édition, une approche chronologique, voire une démarche logique. Il s'agissait à la fois, vraisemblablement, d'utiliser ces photographies pour faire passer des textes de Rimbaud et d'utiliser les poèmes de Rimbaud pour faire passer la peinture d'Ernest Pignon-Ernest. La

²²⁴ *Arthur Rimbaud. Ses plus beaux poèmes*, préface de Jack Lang, Paris, J.C. Lattès, « L'iconothèque », 1991.

²²⁵ *Ibid.*, p. 9.

²²⁶ *Ibid.*, p. 11.

combinaison, astucieuse sans doute, ne nous paraît rendre entièrement justice ni au génie de Rimbaud, ni au grand talent d'Ernest Pignon-Ernest²²⁷. »

En effet l'apposition du texte et de l'image, insistante, génère une tension superflue. À moins que cette tension soit l'interstice dans laquelle le geste artistique se glisse de nouveau. C'est le cas pour le poème « Départ », en vis-à-vis de la reproduction d'une sérigraphie de Rimbaud collée aux abords d'une voie circulante, en dessous d'un panneau d'indication routière indiquant, *par l'ouest*, Charleville-Mézières, et à gauche, Charleroi, où Rimbaud partit un jour de fuite (fig. 34). Le rapprochement ironique de la photographie et du poème confère au « Départ » un sens nouveau, surcharge le texte certes, mais à dessein, dans une volonté de détournement sarcastique, induit une direction biographique et fait sourire. Le même collage improbable se retrouve pour « Antique ». La photographie est la seule d'ailleurs à n'être pas issue des « Interventions » du parcours Rimbaud. Il s'agit d'une photographie de la fresque en trompe l'œil réalisée par Ernest Pignon-Ernest sur la façade d'un immeuble de Belfort en 1988, une immense composition de quarante-six personnages représentant les grandes personnalités ayant marqué la culture européenne. La photographie présente dans le livre un cadrage beaucoup plus resserré (fig. 35). On y voit Picasso, bras croisés, et Einstein, mains dans les poches, en haut d'un escalier, Rimbaud assis sur les marches devant eux. À leur droite, Rosa Luxembourg au premier plan et de dos, comme échappé de sa peinture, le *Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar David Friedrich. À leur gauche, Mozart et la sculptrice allemande Käthe Kollwitz. Des rapprochements de « déflagrations » chères à l'artiste, qu'il réunit pour mieux s'inscrire dans le défi et l'exigence de leur inspiration, de liberté, de leur remise en question.

Les éditions illustrées publiées à l'occasion des anniversaires sont variées et oscillent entre l'album souvenir (Pignon-Ernest), le livre d'or (Serge Kania) et la stèle commémorative (Pierre Clayette). Le livre est ici envisagé comme un « marqueur événementiel²²⁸ » qui participe pleinement de la réception de l'œuvre du poète.

4. Le potentiel générateur du texte

²²⁷ BIVORT, Olivier, MURPHY, Steve, *Rimbaud. Publications autour d'un centenaire*, Rosenberg & Sellier, supplément au n° 113 de *Studi francesi*, mai-août 1994, p. 230.

²²⁸ MELOT, « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique », *Le livre illustré européen*, op. cit., p. 291.

« Je m'en veux, quand j'écris ces sortes d'essais, d'y être trop conceptuel, trop analytique, ce qui est offusquer la liberté d'écriture qui est pourtant le propre des œuvres que l'on veut dire. Il est donc plus véridique, peut-être, autant que plus engageant, d'aller au peintre avec un poème, qui ne l'évoque pas directement, c'est vrai, mais dont on lui dit, en somme, qu'il peut le considérer comme sien, qu'il y a là comme une maison où on l'invite, ce que l'on ne fait pas avec tout le monde²²⁹. »

L'œuvre de Rimbaud est révélatrice d'idées – révélatrice au sens photographique du terme : elle fait apparaître, dévoile des sensibilités et donne naissance à de nouveaux questionnements. Mais son approche, bien souvent, permet à quiconque s'en empare de parler d'autre chose. La poésie joue le rôle de l'élément déclencheur. Le but de l'artiste, qui est d'abord lecteur de l'œuvre « est moins de comprendre le livre que de se comprendre lui-même à travers le livre ; il ne peut d'ailleurs comprendre un livre que s'il se comprend lui-même grâce à ce livre²³⁰. » Les livres illustrés deviennent des événements. Ils sont des offrandes, des marques de reconnaissance, des témoignages de ce que l'artiste doit au poète. Par quel chemin les artistes orientent-ils alors leur pratique en écho à la poésie de Rimbaud ? Que signifie aller à Rimbaud en artiste ?

4.1. *Des poèmes de peintre*

Si Rimbaud parle aux artistes, il froisse leur égo d'illustrateur. Et si le terme d'illustration ne peut complètement être éradiqué, d'abord pour des soucis de clarté, de communication évidente, l'illustrateur tend à être déconsidéré face à l'artiste qui rechigne à être ainsi désigné. Dans les éditions consultées, le fait d'illustrer les poèmes de Rimbaud est constamment justifié, développé, explicité, pour ne pas laisser entendre qu'il s'agirait de donner à voir une pâle copie imagée du texte.

À travers l'étude des différents paratextes et la réalisation d'entretiens avec les artistes²³¹, nous nous sommes intéressée à la manière dont les artistes et les éditeurs présentaient leur démarche d'illustration. Il nous est apparu que cette explication relevait davantage de la justification. Plus exactement, d'une double justification, qui concerne à la fois la figure de Rimbaud et le statut des illustrations. D'un côté, il s'agit de se détacher d'une tradition

²²⁹ BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 72.

²³⁰ COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 169.

²³¹ Entretiens réalisés avec les artistes lors de nos recherches : Anne Arc, Julius Baltazar, Jean-Hugues Berrou, Anick Butré, Robert Cara, Serge Chamchinov, Albert Dupont, Jeanne Esmein, Rafaële Ide, Jean-Noël Laszlo, Joël Leick, Agathe Lemaire, Agnès Lévy, Claire Morel, Claire Nydegger François Righi, Agnès Rosenstiehl, Roland Sabatier, Anne Slacik, Dominique Sosolic, Honorine Tepfer, Jean-Jacques Roszbach, Youl Criner.

rimbaldienne de l'excès – excès de sens, excès d'exégèse : « Trop longtemps, Rimbaud a été considéré comme un monstre²³². » – de l'autre côté, il importe de cerner les contours du rôle de l'illustration face à un impératif catégorique admis – « On n'illustre pas Arthur Rimbaud²³³. »

L'ouvrage illustré tire alors son originalité et sa légitimité d'un recul pris avec une tradition conspuée, souvent difficile à situer. L'approche sensible de l'artiste doit alors se positionner face à une critique abondante, tranchée, parfois virulente, et prendre position pour exister. Le souci de vérité hérité de la pensée d'Étiemble plane encore sur les exégèses de Rimbaud. Contre de prétendus mensonges, de fausses interprétations, Étiemble s'attachait à dénoncer un mythe qui a façonné de multiples facettes du poète. Le geste illustratif n'échappe pas à cette tradition. Chaque nouvelle édition illustrée s'affirme comme novatrice, contre une illustration médiocre, académique, banale, qualifiée par ses manques essentiels : ses manquements vis-à-vis du texte, défauts de compréhension et de discernement. Mais quelles sont les bonnes ou mauvaises interprétations des textes ? Que signifie illustrer Rimbaud ? Qui juge ? Sur quels critères ? Quel rapport est entretenu avec le texte original et les différentes éditions critique de référence qui le sacralise ?

Les poèmes de Rimbaud parlent de manière évidente aux artistes. Lui-même est considéré comme un écrivain-peintre qui compose des « poèmes de peintre²³⁴ ». Ceux-ci, qui condensent « une vision d'artiste et des dons d'écrivain²³⁵ », appellent l'approche sensible de l'artiste. Dans une lettre adressée à Paterne Berrichon, chargé d'organiser l'édition illustrée à laquelle il est en train de travailler, Roger de La Fresnaye s'enthousiasme « du pouvoir de suggestion des *Illuminations*, tout spécialement dans le domaine visuel²³⁶ ». L'œuvre littéraire lui parle, elle l'inspire :

« Cette richesse, cette nouveauté frappante des idées plastiques suggérées par l'œuvre, leur parenté avec les tendances de la peinture moderne, font de Rimbaud un précurseur pour nous autres peintres presque au même titre qu'il est le maître des jeunes poètes. Dès lors, n'est-il pas légitime de chercher à lui rendre un modeste hommage dans ce langage plastique qui lui doit tant d'expressions nouvelles²³⁷ ? »

²³² MILLER, Henry, « Préface », in Arthur Rimbaud, Fernand Léger, *Les Illuminations*, Louis Grosclaude, 1949, p. 8.

²³³ Allocution de Jacques Fougerolle, président de la Société des Centraux Bibliophiles au dîner du 22 juin 1964 à l'Automobile Club de France, organisé à l'occasion de la parution des *Poèmes en prose* illustrés par André Beaurepaire en 1964.

²³⁴ Propos recueillis lors d'un entretien avec Claire Nydegger réalisé le 2 mars 2021 par téléphone.

²³⁵ BERNARD, Suzanne, « Introduction », in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1971, p. XV.

²³⁶ FORESTIER, Louis, « Une lettre du peintre Roger de La Fresnaye sur les *Illuminations* », *Arthur Rimbaud 3. Problèmes de langue*, textes réunis par Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 445-449, 1976, p. 179-180.

²³⁷ Lettre de Roger de La Fresnaye à Paterne Berrichon, 18 avril 1920, reproduite dans Arthur Rimbaud, Roger de La Fresnaye, *Les illuminations*, Paris, Henri Matarasso, 1949, np.

La Fresnaye reconnaît en Rimbaud un précurseur, au même titre que Picasso, dans ses recherches sur le cubisme. Il voit dans les *Illuminations* non seulement un pendant aux nouvelles recherches plastiques en cours, mais il y décèle aussi la formulation d'une voie, la suggestion d'idées nouvelles pour l'art. L'hommage dessiné auquel le peintre travaille dans les années 1920 est d'ailleurs une véritable recherche dans laquelle La Fresnaye cherche à saisir graphiquement moins un sentiment de lecture ou une image du poème qu'une retranscription de cette nouvelle direction pressentie.

Pour autant, « on n'illustre pas Rimbaud²³⁸. » Assertive, cette proposition apparemment sans appel inaugure nombre d'éditions illustrées. Conscients d'un apparent écueil communément admis et de l'ambivalence de l'entreprise qu'ils s'approprient à présenter, artistes et éditeurs invoquent toute une série de motifs pour justifier le recours à l'illustration. Roger de La Fresnaye cherche à « décorer cette édition de manière à ne restreindre aucunement la liberté d'imagination du lecteur²³⁹ ». Pour André Beaurepaire, il s'agit que « l'illustration fasse, autant que possible, corps avec le texte²⁴⁰. » Dans ses livres, Anick Butré parle de ses créations comme des « accompagnements » au poème. « Quant à Rimbaud, quelle tête ferait-il s'il savait²⁴¹ ? » Anick Butré se pose la question sans réellement se la poser. Car chercher la réponse est vain et va à l'encontre du geste créateur. Ces justifications au caractère ambivalent tendent à minimiser la place de l'illustration dans le livre, notamment par rapport à une gêne supposée de lecture et témoignent d'un constant souci sémantique pour désigner l'œuvre. Illustrer les textes de Rimbaud alors, ce n'est ni les expliquer, ni « les révéler sous un jour nouveau²⁴² ». L'artiste n'a pas vocation à les éclairer de son point de vue de peintre, à guider sur le chemin de l'interprétation et son travail n'est pas subordonné au texte. En quelque sorte, il ne lui doit rien. Au non-dit de la poésie, à sa suggestion secrète, les artistes ne viennent pas appliquer le filtre implacable de l'explication. Ils exhibent une interprétation, maintenant leur intervention dans l'aura mystérieuse du texte.

Mais puisque ces images ne sont pas des illustrations, que sont-elles ? Des « énigmes à subterfuges métaphoriques²⁴³ » ? Ou encore « les cartes géographiques d'un éternel fugueur ou ce qu'il en reste. Des papiers pliés par le temps, usés par les voyages. Avec quelques notes éparpillées : reliefs de chemins improbables, griffes noires situant ici un belvédère, là un toit,

²³⁸ Allocution de Jacques Fougerolle, 22 juin 1964.

²³⁹ Lettre de Roger de La Fresnaye à Paternie Berrichon, 18 avril 1920, déjà citée.

²⁴⁰ FOUREGROLLES, Jacques, « Préface », in Arthur Rimbaud, André Beaurepaire, *Poèmes en prose*, Paris, Les Centraux Bibliophiles, 1964, p. 8.

²⁴¹ Entretien avec Anick Butré réalisé dans son atelier à Paris le 12 septembre 2020.

²⁴² BARTELT, Franz, « Préface », in Arthur Rimbaud, Robert Cara, *Une saison en enfer*, 2019, Charleville-Mézières, Arch'libris, np.

²⁴³ *Ibid.*, np.

abris pour quelques heures perdues, pour quelques mots retrouvés. Et quelques approximations topographiques pour essayer d'aller plus loin²⁴⁴. » Usant de paraphrases, d'analyses poétiques d'images, d'envolée lyrique saturée d'une rhétorique toute rimbaldienne – « c'était de l'âme qui parlait à mon âme, mêlant ses fulgurantes clartés à ses riches obscurités²⁴⁵ » –, les artistes et leurs préfaciers s'évertuent à légitimer la place d'une illustration qui ne va pas de soi et n'est pas toujours la bienvenue dans le livre de poésie rimbaldien, en décrivant, analysant, poétisant les illustrations – tout, tant que le mot n'est pas prononcé.

« Et puis, la danse continue... la danse nauséabonde des exégètes, maîtres d'élégance. Ils n'ensevelissent plus sous les fleurs qu'un squelette, mais à l'aube, le voilà de nouveau, moqueur, menaçant, nous crachant à la face²⁴⁶. » L'œuvre de Rimbaud, sucée jusqu'à la moelle par les exégètes, est un motif d'exaspération de quiconque s'apprête à nouveau à le commenter et devient un prétexte au détachement de la tradition. L'entreprise rimbaldienne, quelle qu'elle soit, commence souvent par renvoyer une lignée dans laquelle elle prétend ne pas s'inscrire. Contre les « monstres rimbaldomorphes²⁴⁷ », contre une longue tradition fustigée, la nouvelle démarche s'inscrit avec l'étendard de la vérité contre les porte-à-faux, dans la lignée du texte plutôt que dans celles des interprétations précédentes qui avaient fait fausse route. Paul Claudel, préfaçant l'édition enrichie de lettrines par Demetrios Galanis en 1943, donne une version très théâtrale de cette justification :

« dans l'espérance que, comme j'en ai lu le prodige aux pages des Mille et Une Nuits, le précieux coffret ici ouvert par les Cent Une suffira du seul fait de sa présence à résorber l'expansion monstrueuse des vapeurs empoisonnées. Et ces oreilles autour de moi qui n'ont pas appris en écoutant à entendre, qu'elles apprennent en entendant à écouter !²⁴⁸ »

L'édition de bibliophile, ornée de lettrines gravées dont le programme iconographique exalte une lecture biblique et mythologique des poèmes, renforçant par-là subtilement la lecture que cherche à imposer Claudel.

Cette attitude de renvoi d'une écrasante et pléthorique tradition est caractéristique du discours rimbaldien ; les travaux d'Étiemble sur le *Mythe de Rimbaud* ont enveloppé autour des poèmes l'idée d'une obsession de la « stricte vérité ». Cette attitude obsessionnelle concerne également l'illustration. Si les artistes interrogés semblaient peu au fait d'autres illustrations

²⁴⁴ Arthur Rimbaud, Pascal Teffo, *Et j'irai loin, bien loin*, choix de textes par Pierre Brunel, Florence, Lufi Florales, 2006.

²⁴⁵ MERCIER, Mario, « Introduction », in Arthur Rimbaud, Mario Mercier, *Poèmes*, Paris, Albin Michel, 1991, np.

²⁴⁶ MILLER, « Préface », *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁷ BARTELT, Franz, « Préface », *op. cit.*, np.

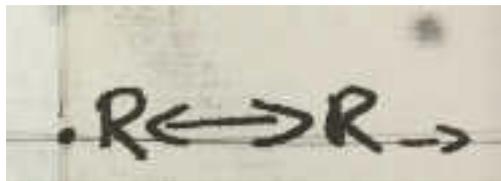
²⁴⁸ CLAUDEL, Paul, « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », (1942), *op. cit.*, p. VII-XV.

des œuvres de Rimbaud avant de démarrer la leur – ils préfèrent ainsi garder un terrain vierge, davantage propice à la création – ce n’est pas le cas des éditeurs. Le jugement de Jean Lissarague est très sévère :

« Et puis ces poèmes [les *Illuminations*] brassent tant d’images qu’ils appellent irrésistiblement la présence d’un peintre, tout en jetant un redoutable défi aux artistes. Ce n’est pas un hasard si tant d’entre eux ont cherché à le relever. Et il faut constater que tous n’ont pas réussi ! Je pense aux éditions illustrées par Fernand Léger ou par Sonia Delaunay dont les univers paraissent presque aux antipodes de celui de Rimbaud ou encore à l’édition illustrée par Carzou, trop mode²⁴⁹ ! »

Mais l’aridité de ce constat renvoie avant tout au scrupule de l’éditeur qui s’apprête à inaugurer sa maison d’édition avec une édition illustrée des *Illuminations* : « Qui choisir pour l’édition dont je rêvais²⁵⁰ ? » Et comment s’assurer que l’artiste élu porte en lui le même souci de Rimbaud ?

4.2. *L’inquiétude de Rimbaud*



Rimbaud selon Rodore

Un lien doit-il nécessairement unir l’illustratrice ou l’illustrateur à Rimbaud et à sa poésie ? De quelle nature peut-il être : confrontation, inspiration, hommage ? Doit-il se lire dans l’œuvre plastique ou dans la vie artistique ?

Chez les artistes d’aujourd’hui, le choix de Rimbaud ne s’explique pas. Bien souvent, il s’impose. La plupart des artistes interrogés n’avaient qu’une évidence à apporter : Rimbaud, le poète de dix-sept ans, les avait un jour marqué, et jamais plus quitté. Tous et toutes ont témoigné d’une lecture assidue, voire acharnée du texte au moment de l’entreprise de l’illustration. Il n’est qu’à voir le livre de lecture d’Agnès Lévy pour s’en convaincre (**fig. 36**). Quant à celles et ceux que l’histoire ne nous a pas permis de rencontrer, le même constat ressort de leurs

²⁴⁹ LISSARAGUE, Jean, *Des livres à l’Écart. Chroniques 1974-2013*, Paris, Écart, 2016, p. 18.

²⁵⁰ *Ibidem*.

témoignages lus ou des commentaires faits sur leur travail. L'illustration matérialise le souvenir qu'a laissé la lecture de ces poèmes. Ce sont des poèmes de toujours, appris par cœur et récités de mémoire d'enfance toute une vie, des poèmes qui habitent, façonnent, parfois à leurs dépens. L'approche sensible de l'artiste et l'affirmation de son geste créateur se manifestant par l'excès de sa subjectivité, la représentation de Rimbaud mise en scène par les artistes est nécessairement leur image de Rimbaud, empreinte de mythe, dense d'une lecture personnelle mais aussi le résultat condensé d'une acceptation d'époque. Elle est nécessairement tributaire, façonnée, orientée, par la construction éditoriale. Quelles sont les sources ? les textes de références ? Quelles figures rimbaldiennes légitiment ces entreprises ? Quels lecteurs sont les artistes ?

Pour nombre d'artistes contemporains, le rapport à un poète non contemporain est inédit et questionne moins la légitimité à s'emparer du texte qu'un rapport très intime à lui qu'il est parfois complexe d'exposer et de transcrire. Illustrer Rimbaud n'est pas chose aisée. Puisqu'il faut se passer de sa permission, y aller au culot, l'entreprise rimbaldienne est inconfortable. Et en même temps irrésistible.

L'artiste est avant tout un lecteur mais dans le livre illustré, il est également un *auctor* : celui qui produit lui-même²⁵¹. Il a une approche moins pragmatique de la lecture qu'une approche expressive. Il s'agit moins pour lui de comprendre le texte, d'en donner une « juste » ou une « bonne lecture », d'en trouver la clé, que d'avoir une approche créatrice, imaginante, inventive, productrice. C'est une lecture personnelle revendiquée, intime, sans encombre à l'égard du livre et modeste tout à la fois, une lecture originale dans le sens où Proust dit que seul « un esprit original sait subordonner la lecture à son activité personnelle²⁵² ». Une lecture « empathique, projective, identificatoire » ajoute encore Antoine Compagnon, qui « malmène forcément le livre, l'adapte aux soucis du lecteur²⁵³. » Face à l'appel, intuitif, irrésistible, inexplicable, voire magique du texte, l'approche artistique se joue d'autant plus aisément et irrésistiblement de la contrainte imposée par lui, se fait résistance, modification, déviation du sens. Dans les *Illuminations* la tentation de l'image, désirée par l'auteur, fait la valeur de la prose. Elle réside dans l'énigme ou l'illisible du texte, dans la volonté délibérée de crypter l'information et d'en provoquer l'interprétation. Elle est un principe créateur très puissant, savamment orchestré par une disposition permissive du texte à de multiples lectures. Les

²⁵¹ BOURDIEU, Pierre, « La lecture : une pratique culturelle », débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, dir. Roger Chartier, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 228.

²⁵² PROUST, Marcel, *Sur la lecture* (1906), Paris, Sillage, 2011, p. 67.

²⁵³ COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 163-194.

contraintes de l'artiste sont ailleurs. Ajoutant les siennes au texte, bien que parfois contraint par le formalisme du livre, il fixe ses propres règles et la limite de sa liberté de lecteur.

Les artistes sont aussi des lecteurs de lecteurs de Rimbaud et ces lectures peuvent être déterminantes. Elles ont d'ailleurs une place de choix dans les livres illustrés. Fernand Léger demande à son éditeur qu'Henry Miller rédige la préface de l'édition qu'il illustre des *Illuminations*. Philippe Sollers écrit pour Raymond Moretti. C'est certainement par l'intermédiaire de René Char que Zao Wou-Ki en vient à illustrer les *Illuminations*. Chan Ky Yut va même jusqu'à intégrer à son illustration du poème « Génie », le texte d'Yves Bonnefoy censé l'accompagner (fig. 37). Mais ces filiations cautionnent moins les illustrations qu'elles ne légitiment les entreprises éditoriales. La présence de ces grands « noms » dans les livres est aussi la garantie d'un succès commercial.

Dans les éditions illustrées, la référence aux manuscrits et aux premières publications de l'auteur occupe une place importante dans les démarches tant artistiques qu'éditoriales. Elle permet de se rapprocher au plus près de ce qui touche à Rimbaud ou a été « adopté primitivement²⁵⁴ » par lui. En remontant à la source originelle, la légitimité s'impose *de facto*.

Pour Jeanne Esmein, rimbaldienne aguerrie – elle a réalisé trois livres et de très nombreuses gravures autour de l'œuvre de Rimbaud –, la référence à l'édition princeps des textes est capitale. L'utilisation du nom complet du poète aussi. Dans *Jean-Arthur Rimbaud, 3^e suite pour 150 ans (1854-2004)*, Jeanne Esmein se réfère à la version de *Tête de faune* parue dans le numéro 7 de *La Vogue* (7 au 14 juin 1886), à celle de *Ma Bohème (fantaisie)* publiée dans *La Revue indépendante* (janvier-février 1889) ou encore au poème *Les Corbeaux* premièrement publié dans la revue *La Renaissance littéraire* (14 septembre 1872). Cela témoigne à la fois d'une connaissance pointue que l'artiste a de l'œuvre – elle est son propre éditeur scientifique – et de son désir de rester au plus près du texte et des vicissitudes éditoriales qu'il a connues. Pour autant, Jeanne Esmein fait très rarement figurer le texte entier des poèmes qu'elle accompagne. Souhaitant en cela ne pas surcharger de textes ses portefeuilles d'images, elle préfère extraire du poème entier les quelques vers dont elle tire son inspiration. Bien souvent, elle grave le texte qu'elle a elle-même recopié à la main sur la plaque de cuivre, faisant du poème qu'elle s'approprie ainsi une image à part entière.

²⁵⁴ FOUREGROLLES, « Préface », *op. cit.*, p. 8.

Sans prétendre offrir une édition critique, mais avec le seul souci de constituer un texte aussi complet que possible, les éditions illustrées s'inscrivent dans une filiation herméneutique. Les noms de Cecil A Hackett, Suzanne Briet, Suzanne Bernard, Yves Bonnefoy, mais aussi Paul Claudel, Henry Miller, Anaïs Nin, sont intégrés au livre comme autant de références qui garantissent le sérieux de l'édition illustrée et aussi son horizon de lecture. Nous verrons dans la troisième partie en quoi la présence de ces paratextes critiques peut conduire à l'invisibilisation de l'illustration.

L'édition des *Illuminations* et l'étude que Bouillane de Lacoste consacre à ce texte en 1949 apportent une relecture importante de l'œuvre de Rimbaud et il convient, pour l'entreprise bibliophilique, de s'y rapporter. L'éditeur suisse Louis Grosclaude entreprend en 1948 le projet de faire illustrer les *Illuminations* par Fernand Léger. Le livre, achevé d'imprimé (pour le texte en 1949), paraît en 1950 – avant donc les thèses de Bouillane de Lacoste. Les *Illuminations* comprennent alors sous un même titre deux sections, conformément à la lecture d'époque : la section *Vers nouveaux et chansons*, des poèmes en vers incluant les illuminations « Marine » et « Mouvement » et la section *Poèmes en prose*, dans laquelle manquent les poèmes « Fête d'hiver », « Bottom », « Dévotion » et « Solde ». Réédité en 1962 chez l'éditeur Mermod, préfacé cette fois-ci par Pierre Jean Jouve, les *Vers nouveaux* ont disparu et le colophon précise : « Cette édition de *Les Illuminations* reproduit les quarante-deux poèmes retenus finalement par la critique sur la base des manuscrits. Nous nous référons à ce sujet à la remarquable étude de M. H. de Bouillane de Lacoste. » Des quinze lithographies qui accompagnaient initialement le premier livre, la seconde édition ne garde donc que huit gouaches, les sept autres se rapportant aux poèmes en vers. L'ordre des poèmes ainsi rétabli, la répartition des gouaches dans l'ouvrage s'en trouve nécessairement modifiée.

Pour autant, toutes les avancées critiques ne sont pas pareillement considérées. L'étude des titres des ouvrages montre que les titres « Les Illuminations » ou « Illuminations » sont utilisés dans une relative indifférence, sans que se ressente particulièrement la césure apportée par les travaux d'André Guyaux. Quant à l'emploi d'un éventuel sous-titre, *Painted Plates* ou *Colored Plates*, qui semble affirmer l'inscription des *Illuminations* dans le régime de l'image, il est finalement rare et se limite à deux occurrences significatives.

Après ceux de Bouillane de Lacoste, les nombreux travaux de Claude Jeancolas et d'Alain Borer figurent parmi les essais de référence auxquels les artistes contemporains, qui les ont fréquentés, ont souvent fait référence.

L'édition des *Œuvres* de Rimbaud au Mercure de France (dans sa première version publiée en 1912 et ses rééditions successives) est également une édition de référence très citée jusque dans les années 1980. La multiplication des éditions des poèmes, l'avènement d'internet, la disponibilité des textes et des éditions originales en ligne a du même coup fait disparaître dans les éditions illustrées la mention des sources. Mais hormis mention spécifique, il est quasiment impossible de savoir à quelle édition les artistes ou les éditeurs se réfèrent : l'ordre des poèmes et leur ordonnancement typographique sont généralement altérés pour des raisons de composition éditoriale, d'architecture du livre et d'harmonie esthétique.

Certains artistes vont à Rimbaud non pour confronter leur art à sa poésie, mais pour y puiser directement. Quelques-uns ont pleinement intégré la lecture du poète à l'élaboration de leur démarche picturale. Aller à Rimbaud en artiste, c'est dès lors chercher à tirer un enseignement de l'esthétique de sa vision. Ces remarques vont dans le sens d'une certaine distanciation – et non méconnaissance – de la part des artistes par rapport aux débats critiques. Cette distanciation les autorise à une plus grande liberté d'appropriation du texte.

5. La mise à distance

« Se distancier des choses au point d'en estomper maints détails, d'y ajouter beaucoup de regard, afin de les voir encore – ou bien regarder les choses par le biais d'un certain angle – ou bien les placer de telle sorte qu'elles ne s'offrent que dans une échappée et soient partiellement dissimulées – ou encore les considérer par un verre coloré ou à la lumière du couchant – ou enfin leur donner une surface, un épiderme qui ne soit pas tout à fait transparent ; voilà tout ce que nous aurions à apprendre des artistes²⁵⁵. »

Mais la présence de l'illustration aux côtés du texte induit aussi la remise en question de l'autorité de l'auteur. Elle marque une présence autre, extérieure. Elle consacre une action réflexive qui engendre une nouvelle production, hétérogène au texte. Alors que le livre est progressivement considéré comme un dispositif aux mains des artistes, les poèmes sont mis au service d'un nouveau sens. La relecture des poèmes par les artistes actualise le texte²⁵⁶. L'image entre en interaction avec lui. Ainsi le livre illustré, et plus encore le livre d'artiste, affectent la

²⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Folio, 1989 (1^{re} édition : 1939), p. 204.

²⁵⁶ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*, dir. Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p. 24 : Bernard Vouilloux définit le dispositif comme « un agencement actualisant et intégrant des éléments en vue d'un objectif. »

notion d'auctorialité. Progressivement, l'artiste s'affirme comme co-auteur du livre de Rimbaud. Jean-Noël Laszlo parle alors de la notion « d'auteur dispersé ». En ce qui concerne spécifiquement le livre d'artiste, Johanna Drucker convoque l'image de la zone d'activité pour évoquer la multitude d'acteurs impliqués dans la réalisation d'un livre en tant que projet artistique²⁵⁷. Anne Moeglin-Delcroix et Lezek Borgowski font quant à eux référence à « l'esprit de réseaux²⁵⁸ ». La temporalité historique efface la notion d'auteur. Si la paternité du texte de Rimbaud n'est pas remise en question – même quand les artistes réécrivent à la main ses poèmes ou caviardent le texte, comme François Righi dans *Enfance* (2011) – elle agit comme un agent réfléchissant sur eux et devient un bien partageable.

Puisqu'il faut se passer de sa permission, travailler sans dialogue, y aller au culot, illustrer Rimbaud n'est pas chose aisée. D'où la nécessité, souvent invoquée par les artistes contemporains, d'instaurer une distance par rapport à la figure du poète et à son texte, afin de réussir à mieux trouver leur propre expression. Le texte demeure la source d'inspiration première, mais il est désacralisé. L'écart pris par rapport au texte laisse un interstice nécessaire à l'avènement d'une idée féconde. Par l'écart, nous entendons ici moins une stratégie du texte qu'une attitude de l'artiste. L'écart se fait créatif avec la mise en place de dispositif : « Le dispositif est dans le *dis-*, la fente qui crée le rapport. Il place en séparant²⁵⁹. »

La mise à distance est d'abord physique, dans le livre : le texte et l'image ne sont plus présentés sur le même plan. L'image côtoie toujours le texte, mais plus dans un rapport frontal et binaire, un texte/une image. L'image n'est plus nécessairement à côté ou en face ; elle se déplace, fusionne avec le texte, l'un et l'autre finissant par s'intégrer mutuellement et former un tout. Les artistes développent alors des hors-textes ou des images extratextuelles, redessinant la linéarité de la lecture traditionnelle en induisant une double lecture.

Mais la mise à distance est surtout mentale : elle requiert de passer par autre chose pour en revenir à Rimbaud. L'image n'est plus contrainte à être en rapport avec le texte ; au contraire, elle gagne à abolir tout rapport direct avec lui. L'écart conférerait alors, en remettant en question les habitudes du lecteur, en se jouant de sa disposition au texte, une qualité esthétique et une poésie particulière. « Nous éprouvons toujours le besoin de parler des textes que nous avons lus, et cela moins pour nous en distancier que pour comprendre, par cette distanciation, ce dans

²⁵⁷ DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, op. cit.

²⁵⁸ Voir Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, op. cit.

²⁵⁹ RAYNAL, Mireille, « "Ce sale œil de chair le ferme tout de bon" (Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*) : l'entrevison chez quelques écrivains de M(m)inuit », *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*, op. cit., p. 189-200.

quoi nous sommes impliqués²⁶⁰ » Si, pour Wolfgang Iser, la critique littéraire « représente la recherche discursive d'une solution à cette implication²⁶¹ », il nous semble que le livre d'artiste pourrait alors correspondre à la recherche plastique d'une solution à cette même implication du lecteur par rapport à une œuvre. Il s'agit de faire de cette dislocation une force de frappe, et du même coup effacer la distance du sens figuré et du sens littéral des poèmes.

L'éloignement des poèmes autorise l'interprétation, le jeu, le détournement, l'opposition, la radicalité. Ce détachement, progressif, s'observe en parallèle par rapport au texte et par rapport au livre : les expérimentations vont jusqu'à l'effacement du texte et aboutissent à la disparition du livre. La question de la fidélité à l'image du poème ne se pose plus : le narratif et le descriptif sont, là encore, progressivement abandonnés. Ce qui est latent dans le texte devient un enjeu fondamental des œuvres. Le décalage entre l'exprimé du poème et l'informulé de l'inconnu qu'il porte est générateur de nouvelles formes. Plus que les images elles-mêmes ou les sensations excitées par la poésie, c'est la manière qu'a le texte d'en générer, et leur mode d'apparition, qui deviennent le terrain de jeu des artistes. Il s'agit d'exploiter en de nouvelles opportunités créatrices les interstices offerts entre la suggestion des images verbales et le non-vu, par opposition au non-dit, des images larvées des poèmes.

Si la mise à distance fait la part belle au hasard, à l'intuition et aux associations libres, elle est avant tout le résultat d'une recherche intime et personnelle, la quête d'un lecteur qui, cherchant une clé de compréhension, ressent le besoin d'aller plus loin dans ce qu'il perçoit, ce qui nécessite de faire « un pas de côté » pour mieux ressaisir le pressentiment qu'il a eu :

« Je ne voulais pas m'atteler à faire une œuvre qui soit vraiment, sérieusement, consacrée à Rimbaud. Je ne me sens pas... Je ne peux pas, c'est impossible. Rimbaud, c'est inexplicable, qu'est-ce que l'on va mettre sur Rimbaud ? Il ne faut rien mettre. Rimbaud c'est effrayant. Alors comment faire ? Il faut absolument faire un pas de côté si l'on veut simplement manifester sa fascination, ce qui est mon cas. Il faut surtout trouver des alternatives qui ne parlent pas de la chose en fait. Le billard, c'est vraiment très loin de Rimbaud. Je ne sais pas si Rimbaud jouait au billard, je ne crois pas²⁶². »

L'artiste en s'emparant progressivement des poèmes de Rimbaud, reconfigure la page à lire et l'acte de lecture : il conditionne un nouveau rapport au poète. Le geste artistique lance un défi au lecteur.

²⁶⁰ ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 298.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Entretien avec François Righi réalisé le 20 août 2020 dans son atelier.

PARTIE 2. CULTURE VISUELLE

Dans cette deuxième partie, nous verrons quelle trajectoire suivent les éditions illustrées des poèmes de Rimbaud dans l'histoire de sa réception littéraire et de sa réception artistique. Dans un premier chapitre, nous retracerons les délinéaments d'un parcours à deux vitesses, qui s'inscrit à rebours d'un phénomène illustratif en plein essor, mais marque l'importance de la place de Rimbaud dans le champ artistique. Dans le second chapitre, nous verrons comment Rimbaud, qui configure son image poétique en investissant l'image plastique tenue en haute estime, ménage par là des potentialités multiples et des principes féconds pour les artistes. Leurs illustrations, informées des dispositifs textuels des poèmes, s'agencent en miroir de ces derniers.

Le terme « illustration » apparaît en France dans les années 1830. Le mot est d'abord imprimé en italique, employé comme un néologisme venu d'Angleterre²⁶³. Le terme, qui jusque-là faisait référence à une personne illustre²⁶⁴, se dote alors d'un sens graphique et pictural. L'expression devient familière en français avec la création en 1843 de la revue *L'Illustration* qui fait la part belle aux vignettes gravées sur bois, sur l'exemple de la revue anglaise *Illustrated London News*.

La monarchie de Juillet (1830-1848) est une période cruciale qui marque le changement du statut de l'illustration et lui assigne un nouveau rôle. Son avènement va d'abord de pair avec une plus grande alphabétisation de la population et donc un élargissement du lectorat qui croît à mesure que la lecture est considérée comme une activité de loisir. L'industrialisation caractéristique du XIX^e siècle améliore les conditions de fabrication du papier et assure le perfectionnement de l'impression sur presse rotative. Ces avancées techniques permettent la diminution des coûts de fabrication et donc l'augmentation du nombre de tirages. En parallèle, le monde de l'édition se structure : différents corps de métiers apparaissent autour de l'éditeur, dont le rôle devient de plus en plus central, au détriment des libraires. Se développe alors un véritable marché du livre. Les innovations artistiques du XVIII^e siècle avaient déjà trouvé dans le livre un écrin idéal pour marquer leur plein essor. Un graveur anglais, Thomas Bewick (1753-1828), met au point en 1775 la gravure sur bois de bout. Les planches qu'il utilise pour graver

²⁶³ Voir Amédée Pichot, *Voyage littéraire et historique en Angleterre et en Écosse*, 1825. Sur le développement de l'illustration en France, voir Ségolène Le Men, « Book illustration », *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-century France*, dir. Peter Collier et Robert Lethbridge, New Haven, Yale University Press, 1994.

²⁶⁴ Au XVI^e siècle en France, l'illustration renvoie à la mise au pinacle. Au XVII^e siècle, sous la plume de Bossuet et Fénelon, elle désigne une illumination divine. Voir CORON, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », article cité, p. 61 : En 1835, le rédacteur de la revue *La Mode* déplore le fait que désormais on parle d'« un livre *illustré* de gravures, au lieu d'un livre *orné* de gravures, comme on disait jadis, quand on se contentait de parler français en France. »

sont désormais coupées perpendiculairement au sens des fibres. Cet ajustement technique, simple en apparence, introduit une révolution. La gravure sur bois permet l'impression simultanée du texte et de l'image et redevient une technique privilégiée. Un dramaturge allemand, Aloys Senefelder (1771-1834) invente à Munich en 1796 la lithographie. La technique arrive progressivement en France, d'abord en Alsace vers 1800 puis vers 1814-1816 à Paris.

Le goût romantique des livres illustrés commence à la faveur de premières expérimentations audacieuses. La publication de *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier en 1830, agrémenté de cinquante vignettes gravées d'après des dessins de Tony Johannot ; la publication chez l'éditeur Dubochet de *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, un roman écrit par Lesage. Ce dernier est augmenté de six cents vignettes gravées sur bois d'après des dessins de Gigoux en 1835 ; ou encore *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre en 1838, chef-d'œuvre de l'éditeur Léon Curmer augmenté de vignettes gravées sur bois d'après Ernest Meissonier, imprimé à dix mille exemplaires ! *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* paraît en feuilletons, une stratégie éditoriale qui permet à l'époque d'adapter les tirages aux lecteurs et qui va devenir courante pour l'édition illustrée. Une fois complétée, les éditions sont rassemblées, généralement pour le Nouvel An ; les lecteurs peuvent acheter le livre ou faire relier leurs livraisons. La publication en feuilletons introduit une manière d'illustrer particulière : elle conditionne des images de « coupures », et une séquentialisation de l'illustration entre le frontispice, la vignette *in text* et la vignette finale, la *tail piece*²⁶⁵. L'image participe pleinement de la lecture du texte. Les dix-sept lithographies d'Eugène Delacroix pour le *Faust* de Goethe (Paris, C. Motte et Sautelet, 1828) sont encore une création isolée, mais préfigurent déjà l'avènement du grand livre illustré de la seconde moitié du siècle.

L'écosystème de l'édition illustrée ménage donc l'apparition d'un nouveau métier. Tony Johannot (1803-1852), Grandville (1803-1847) et plus tard Gustave Doré (1832-1883) sont les premiers illustrateurs de métier. Ils contribuent à la définition et à l'établissement de cette activité comme une alternative à la profession de peintre. Grandville et à sa suite Doré vont jusqu'à renverser la hiérarchie entre l'illustrateur et le peintre, et entre l'illustrateur et l'auteur, en signant leur livre et y revendiquant la première place. Hormis ces exceptions, les illustrateurs sont dénigrés en tant qu'ils ne sont pas des peintres, des artistes à part entière ; ils œuvrent dans le sillage du texte, pour produire une image assujettie à lui. Ils évoluent dans le domaine de l'art

²⁶⁵ LE MEN, « Book illustration », article cité, p. 101. Voir aussi LE MEN, Ségolène, « Quant au livre illustré... », *Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 85-111.

dit décoratif, inférieur à la grande peinture dans la hiérarchie des genres ; ils sont relégués au second plan.

L'illustration romantique marque l'avènement de l'illustration littéraire. Si les auteurs du siècle précédent ne se sentent pas concernés par l'illustration, les auteurs du XIX^e siècle vont être très impliqués dans un débat qui va cristalliser deux pôles : pour ou contre l'illustration. Certains auteurs y voient la seule manière de voir leur livre publié. D'autres demeurent résolument contre. La littérature va rapidement se détourner de cet art qu'elle considère comme vulgaire et se méfier de l'artifice de l'image.

Dans un premier temps, la vignette romantique consacre la sororité entre les arts, entre la littérature et l'illustration. Son développement va grandissant dans le livre. Lire un livre en vient à assister à un véritable « spectacle dans un fauteuil », l'illustrateur devient un maillon essentiel entre l'auteur et le lecteur.

C'est avec l'illustration symboliste et notamment Odilon Redon que le statut de l'illustration change. Longtemps qualifiée péjorativement, l'illustration est ainsi mal jugée en raison de son caractère impersonnel et secondaire – qu'on lui reproche mais dans lequel on tâche de la maintenir. Théophile Gautier en effet définissait l'illustrateur comme quelqu'un qui « ne doit voir qu'avec les yeux d'un autre²⁶⁶. ». Odilon Redon, se sentant limité par cette considération peu réjouissante, cherche à formuler une nouvelle voie pour se libérer de ses contraintes et proposer un procédé en adéquation avec la nouvelle manière artistique en train de naître : « Je n'ai jamais employé le mot défectueux d'“illustration”, vous ne le trouverez pas en mes catalogues. C'est un mot à trouver : je ne vois que ceux de transmission, d'interprétation²⁶⁷ ». Pour Odilon Redon, interpréter c'est conférer une signification personnelle parmi d'autres possibles. C'est ce terme qui sera retenu par lui afin de faire prévaloir « non la servilité, ni même un accommodement large, mais bien un parallélisme corrélatif²⁶⁸ ». Odilon Redon rend compte de ses impressions à la lecture du texte et affirme cette volonté de retranscrire ce que le ressenti (de lecture) a de plus intime, de plus personnel, de plus informulé aussi. Le livre est alors envisagé comme un tout organique par les symbolistes, un objet vivant, pulsant au rythme des palpitations de lecture. Une autre définition de l'illustration apparaît à ce

²⁶⁶ GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier, 1874, p. 227.

²⁶⁷ Odilon Redon, voir KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005, p. 214. Voir aussi André Mellerio, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, Paris, Henri Floury, 1923, p. 114-115.

²⁶⁸ *Ibidem*.

moment-là. C'est celle de Maurice Denis, qui, lui, revendique la part décorative de l'illustration :

« Mais l'illustration, c'est la décoration d'un livre ! Au lieu 1° du placage de carrés noirs d'aspect photographique sur le blanc ou sur l'écriture ; 2° de découpures naturalistes, au hasard dans le texte ; 3° d'autres découpures sans aucune recherche, de pures habiletés de mains, parfois (oh !) à prétexte japonais.

Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance du sujet avec l'écriture ; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives²⁶⁹. »

Maurice Denis va œuvrer à l'élévation esthétique du livre décoratif et imposer la considération du livre illustré comme un objet d'art à part entière. Il fait du graphisme un élément plastique capable de transmettre des idées et des sentiments.

Pour conclure avec Michel Melot, il en résulte « une sensibilité au livre comme objet, comme structure et cadre de représentations, ou, au sens où Panofsky l'entendait, comme "forme symbolique", c'est-à-dire comme image²⁷⁰. » De quoi ces livres illustrés sont-ils le symbole ? L'illustration des poèmes de Rimbaud relève-t-elle d'un phénomène particulier ? Quand ce phénomène apparaît-il ?

²⁶⁹ DENIS, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de *L'Occident*, 1912.

²⁷⁰ MELOT, « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique », *Le livre illustré européen*, op. cit., p. 290.

CHAPITRE 1. L'ILLUSTRATION ET RIMBAUD

Avant 1898 et la parution de l'édition complète de ses *Œuvres* par Paterné Berrichon au Mercure de France, la connaissance du corpus de Rimbaud est fragmentaire. Au début du XX^e siècle, Rimbaud est d'abord l'affaire de lettrés. La toute fin des années 1920 marque un jalon important de la réception : c'est à la revue du Grand Jeu que l'on doit la consécration de la voyance²⁷¹. Au printemps 1929, André Rolland de Renéville publie la lettre encore inédite du 15 mai 1871 à Paul Demeny, dite « Lettre du Voyant ». L'année 1929 marque aussi la publication par Roger Gilbert-Lecomte de la correspondance de Rimbaud. Si la thèse de François Ruchon, *Jean-Arthur Rimbaud. Sa vie, son œuvre, son influence*, paraît en 1929, augmentée d'une bibliographie considérable, elle est l'apanage de quelques spécialistes. Pour Adrien Cavallaro, c'est à ce moment-là que la pensée de Rimbaud commence à s'ériger en principe de la modernité.

Dans sa lettre à Gaston Gallimard citée au chapitre précédent, Jacques Bernard parle de Rimbaud comme d'un auteur exceptionnel : en 1941, il est l'écrivain drapeau du Mercure de France. Puis dans un texte de Claudel en 1942 : « Rimbaud figure dans les manuels scolaires à côté d'Eugène Manuel et de Sully Prudhomme. On lui a élevé un monument. Son nom revient toutes les trois lignes dans les manifestes littéraires et dans les articles de critique, et il n'est rouverte de grimaud et morve de morveux qui ne serve de prétexte, grand Dieu ! à des comparaisons !²⁷² » Dans les années 1940, Rimbaud est lu, appris à l'école, il fait progressivement son apparition dans les anthologies de poésie.

Nicolas Celendo et Véronique Serrano, lors de l'exposition *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle* organisée par eux et André Guyaux à Marseille au musée Cantini en 1991, remarque que « l'œuvre d'Arthur Rimbaud n'a été que timidement illustrée par les artistes du XX^e siècle. Cette constatation est d'autant plus surprenante lorsque l'on sait à quel point la conjonction des poètes et des artistes a été féconde durant notre siècle²⁷³. »

S'agit-il véritablement d'une illustration timide ? Les premières entreprises illustrées le sont-elles si tardivement dans la chronologie de la réception rimbaldienne ? La conjoncture littéraire et artistique était-elle si propice à l'illustration d'un auteur décédé en 1891 mais qui

²⁷¹ MURAT, « L'enfant et les images », *Rimbaud ou la liberté libre*, op. cit., p. 80.

²⁷² CLAUDEL, « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », (1942), op. cit., p. VII-XV.

²⁷³ *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991, p. 10.

avait cessé d'écrire et de s'intéresser à la vie littéraire dès 1875, avant de devenir progressivement l'affaire de tous ?

1. Illustration tardive ?

Dans l'*Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris* publiée par Albert Skira en 1946 à Genève, Rimbaud n'apparaît pas. Parmi les auteurs du XIX^e siècle, Charles Baudelaire détient le palmarès d'éditions illustrées (8), suivi de Paul Verlaine (6), et de Stéphane Mallarmé (3). Même Tristan Corbière (1845-1875), un autre « poète maudit » consacré par Verlaine, est illustré une fois, tout comme Lautréamont (1846-1870), l'autre poète-phare des surréalistes. Les trois auteurs les mieux représentés dans l'anthologie sont Tristan Tzara, illustré dix fois, ainsi que Max Jacob et Paul Éluard, tous deux apparaissant dans neuf éditions illustrées différentes. Certains des artistes présents dans l'anthologie n'ont pas encore illustré Rimbaud : Fernand Léger (1949, 1962), Roger de La Fresnaye (1949), André Masson (1961)²⁷⁴.

Si c'est dans les années 1920 qu'apparaissent les premières éditions illustrées des poèmes de Rimbaud, ces entreprises se comptent sur les doigts de la main jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale et sont rarement du fait des éditeurs. À quoi est donc due cette absence d'illustration de Rimbaud ? Comment expliquer une illustration si tardive ? N'est-elle pas la conséquence logique d'une réception littéraire contrariée par l'absence de l'auteur et mise à mal par la circulation réduite des textes qui peinent à se frayer un chemin jusqu'au grand public ? Illustrer Rimbaud ne représente-t-il pas alors un engagement fort et un risque que l'édition illustrée, sélective, coûteuse, au lectorat restreint, ne peut se permettre de courir ? Ainsi considéré, peut-on véritablement parler de « retard » de l'illustration ? Répondre à cette question nécessite de prendre en compte la réception littéraire de Rimbaud, la situation du livre illustré à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, mais aussi la place de Rimbaud au sein de la sphère artistique. Hélène Védrine rappelle en effet que « le livre illustré est le *Zwischenraum* [espace intermédiaire ou interstitiel] par excellence où peuvent s'observer les tensions

²⁷⁴ CARTERET, Léopold, *Le Trésor du bibliophile. Livres illustrés modernes. 1875 à 1945* : Charles Baudelaire : 43 livres illustrés ; Tristan Corbière : 3 ; Lautréamont : 2 ; Stéphane Mallarmé : 8 ; Arthur Rimbaud : 4 ; Paul Verlaine : 35.

contradictoires entre les forces culturelles, sémiotiques et formelles²⁷⁵. » Il est le produit condensé de l'histoire littéraire, artistique et du livre à un moment donné.

Il est remarquable de constater qu'avant 1945, les éditions illustrées des poèmes de Rimbaud sont rarement le fait des éditeurs²⁷⁶. Tout corpus confondu, nous en dénombrons vingt-deux. À deux exceptions près – dont une très originale, les aquarelles en couleur d'Adolphe Féder publiées sans le texte imprimé (Paris, René Kieffer, 1938) – les livres illustrés qui paraissent chez un éditeur ne sont pas réalisés en France, mais en Italie, en Argentine et en Belgique. Les autres éditions illustrées portées à notre connaissance et datant d'avant 1945 proviennent de l'impulsion de bibliophiles désireux d'augmenter leur propre exemplaire avec les œuvres originales d'artistes de leur connaissance afin de réaliser un exemplaire unique. Ou alors elles sont le fait des artistes eux-mêmes.

Le Bateau ivre a une destinée un peu différente : il est déjà l'objet de sept versions illustrées en 1945. Le poème bénéficie très tôt d'une grande admiration et d'une aura suffisante, ce qui justifie son détachement du reste du corpus²⁷⁷. Ce long poème épique déroulé en vingt-cinq quatrains d'alexandrins, tous surenchérissant d'images les rêves, les visions, les désirs et délires d'un bateau qui va à la mer, est particulièrement propice à l'illustration. Chacune de ses strophes fait apparaître une nouvelle vision. De sa première édition en 1920 « ornée de deux dessins du poète » et imprimée à six cent dix exemplaires numérotés aux Éditions de La Banderole – une construction de toute pièce, peut-être à l'insu même des éditeurs qui ne savaient pas qu'ils ne reproduisaient pas des dessins de Rimbaud –, suivent deux entreprises éditoriales en France, une en Suisse et une en Allemagne. Enfin, une initiative des Bibliophiles de Genève souhaitant encourager la carrière naissante d'une jeune artiste, Michèle Savary, qui réalisa ses lithographies au même âge que Rimbaud écrivait *Le Bateau ivre*²⁷⁸ – c'est le plus grand tirage réalisé à cette période (**fig. 38**). De manière générale, les tirages restent

²⁷⁵ VÉDRINE, Hélène, « Présentation », *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Hélène Védrine, Paris, Kimé, 2005, p. 11.

²⁷⁶ À propos de la situation éditoriale générale de Rimbaud : « Jusqu'en 1945, on compte 20 éditions des œuvres complètes, trois éditions d'*Une saison en enfer*, autant des *Illuminations*, deux des *Poésies*. Pour ce qui est des poèmes, *Vers de collège* a une édition (1932), *Les Mains de Jeanne-Marie* deux, *Le Bateau ivre* trois, *Un cœur sous une soutane* une, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* une, *Les Poètes de sept ans* une, les *Supra* deux. Après 1945, on compte près de 50 œuvres complètes, 22 *Saison en enfer*, 25 *Illuminations*, près de vingt *Poésies*, quatre *Bateau ivre*, trois *Lettres du voyant*, deux *Effarés*, un *Supra*, un *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* et deux *Voyelles*. » ALEXANDRE, Didier, « Rimbaud dans la bade de données Data.bnf », *Les Saisons de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 306-307.

²⁷⁷ Voir FORESTIER, Louis, « "Bateau ivre" au théâtre en 1892 », *Rimbaud vivant*, n° 46, juin 2007, p. 29-40.

²⁷⁸ 1922, Charles Sénard, Lyon, M. Audin et Compagnie, 68 ex. ; 1928, Willi Geissler, Bochum, Schacht-Verlag, 50 ex. ; 1932, John Buckland Wright, Paris-Maastricht, AAM Stols, 30 ex. au frais d'un amateur ; 1939, Yves Brayer, Paris, Philippe Gonin, 40 ex. ; 1944, Michèle Savary, Club des Bibliophiles de Genève, 171 ex. ; 1945, Hugues de Jouvincourt, Genève, Pierre Cailler, 23 ex. En 1929, Jean Moreau réalise un projet d'illustration, resté à l'état de maquette.

relativement confidentiels (on dénombre une édition imprimée à trente exemplaires par un amateur). Elles sont le fruit d'amateurs, de bibliophiles ou d'éditeurs qui cultivent l'amour du livre et le plaisir de la poésie dans l'entre-soi.

Des poèmes de Rimbaud apparaissent aussi dans deux anthologies illustrées : celle de Louis Marcoussis (1878-1941) et celle illustrée par Grau Sala (1911-1975). Là encore, les deux livres relèvent de deux pratiques très différentes. Louis Marcoussis réalise *Planches de salut* en 1931 (**fig. 39**). Préfacé par Tristan Tzara, le livre est l'œuvre de l'artiste. Imprimé à soixante-dix-sept exemplaires par la galerie Jeanne Bucher, il sert davantage à exhiber les planches finement gravées par l'artiste – et à les vendre – qu'à illustrer des poèmes qui par ailleurs ne figurent que par un vers ou une phrase : « Cherchant la fortune chimique personnelle ». Rimbaud est présent aux côtés de Baudelaire, de Nerval, de Dostoïevski, de Shakespeare et de poètes contemporains au peintre : Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Marcel Jouhandeau. Il fait partie d'une constellation poétique inspirante, une filiation élective à laquelle Louis Marcoussis rend hommage.

Tout autre est l'édition illustrée par Grau Sala. Peintre et décorateur de théâtre familier de l'œuvre de Verlaine, Grau Sala réalise pour les Éditions Odé à Paris des illustrations pour des poèmes réunis thématiquement autour de *L'hiver*. Une série de quatre livres est prévue pour illustrer les quatre saisons, des livres de luxe tirés à deux cent soixante-treize exemplaires. Romi (1905-1995), écrivain insolite, journaliste, collectionneur, rédige la préface et sélectionne les poèmes : *Rêvé pour l'hiver* de Rimbaud se trouve en compagnie de neuf autres poètes (**fig. 40**)²⁷⁹. De nouveau Rimbaud figure aux côtés de Baudelaire et de Nerval, mais c'est cette fois érigé en classique qu'il reçoit les honneurs, eux aussi très classiques, de l'illustration.

1.1. Lettrines et frontispices

L'illustration des *Œuvres complètes* de Rimbaud est progressive : au départ elle tient davantage de l'ornementation. Or on tient souvent peu compte de ces éléments qui accentuent le caractère purement décoratif du livre. Les éditeurs font d'abord appel à des illustrateurs pour réaliser des portraits en frontispice ou des décors de lettrines. Il n'est pas question alors de réaliser des programmes iconographiques complets. Trois éditions présentent des frontispices

²⁷⁹ Paul Verlaine, *Dans l'interminable* ; Jean Moréas, *Never more* ; Arthur Rimbaud, *Rêvé pour l'hiver* ; Anna de Noailles, *La neige* ; Henri de Régnier, *L'hiver* ; Charles Guérin, *L'hiver* ; Francis Jammes, *Il va neiger* ; Remy de Gourmont, *Simone* ; Paul Jean Toulet, *Alcôve noire* ; Jean de La Ville de Mirmont, *Ô la pluie*.

inédits, réalisations originales d'artistes : John Buckland-Wright en 1930 (**fig. 41**) (*Œuvres complètes*, Maestricht, Paris, Bruxelles, The Halcyon Press, A.A.M. Stols, Éditeur, 371 exemplaires) ; Natan Altman en 1932 (**fig. 42**) (Paris, Éditions de Cluny, 1700 exemplaires et 30 hors-commerce) ; Christian Bérard en 1945 (**fig. 43**) (Paris, La Bonne Compagnie, 1000 exemplaires).

Trois autres éditions font appel à des artistes pour la réalisation de lettrines. Deux d'entre elles sont à l'instigation des Éditions de Cluny. Une édition des *Œuvres complètes* est imprimée à quatre mille exemplaires en 1942. Elle est rehaussée de lettrines réalisées par Léopold Survage (1879-1968) dont la carrière artistique est bien établie à ce moment-là. Les lettrines sont composées de capitales noires inscrites dans des rectangles rouges, aux ornements d'allure géométrique et à tendance végétalisante (**fig. 44**). Les mêmes motifs sont utilisés pour chaque lettrine et adaptés selon la forme de la capitale. Seuls les poèmes en prose sont ornés de lettrines. En 1945 les Éditions de Cluny impriment à nouveau 2500 exemplaires des *Œuvres complètes*, cette fois rehaussés des lettrines d'Elie Grekoff (1914-1995). Les capitales sont toujours imprimées en noir mais l'encadrement autour d'elle a disparu (**fig. 45**). Les motifs, entrelacés en rouge autour du corps des lettres, sont ainsi plus libres et se font plus figuratifs, cherchant à exprimer l'idée générale du poème énoncée par le titre, comme le couple royal pour *Royauté*.

La première édition de bibliophile des *Œuvres complètes* ne propose d'autre ornementation du texte que des lettrines. Parue en 1943, elle est l'œuvre de la société de bibliophiles Les Cent Une, une société exclusivement féminine créée à l'initiative de la Princesse Schakhowskoy en 1926, en réaction à l'exclusion des femmes des sociétés de bibliophiles, milieu traditionnellement réservé à la gent masculine. Elle est aujourd'hui l'une des plus anciennes sociétés de bibliophiles encore en activité. L'ouvrage est rehaussé de lettrines réalisées par Demetrios Galanis (1879-1966). Gravées sur bois, colorées d'une légère teinte orangée, les lettrines circonscrites à un carré ornent toujours uniquement les poèmes en prose (**fig. 46**). L'ouvrage semble suivre à la lettre les prescriptions d'Édouard Pelletan en matière d'illustration. La qualité du texte est sacralisée par une préface laudative, une composition typographique et une mise en page impeccables, une illustration discrète, elle aussi dite typographique, au service du texte. Le régime décoratif de ces lettrines participe pleinement de l'architecture du livre : au début des *Déserts de l'amour*, la lettrine liminaire du livre campe un C sur un livre ouvert qui, à la manière d'une fenêtre, invite le lecteur à la contemplation d'un paysage : incitation au départ, au voyage porté par le texte. Mais ces lettrines sont aussi le lieu d'un infléchissement du décoratif vers un autre régime, le lieu du « glissement de l'illustratif

dans le décoratif²⁸⁰. » Tout au long de l'ouvrage, les lettrines présentent des scènes historiées, emblématiques des poèmes qu'elles rehaussent d'une part, empreintes d'une forte connotation mythologique d'autre part. La lettrine de « Scène » fait parader un acteur en costume d'Arlequin sur une scène constituée du corps de la lettre L et encadrée de lourds rideaux. La digitale décrite dans le poème « Fleurs » s'épanouit en majesté derrière sa lettrine D. Les poèmes sont résumés, condensés en une figuration d'abord anecdotique, puis symbolique. En effet, Galanis recourt par ailleurs à une iconographie bien établie, issue de la mythologie grecque : Icare aux bras ailés côtoie les nuages au sommet d'une montagne pour « Génie » ; le satyre Pan charme de sa flûte un paon et un bouc pour « Antique » ; le cygne déployé sur Lédà endormie et nue, tente de la réveiller pour *Les Déserts de l'amour* ; deux sphinges dos à dos, figures chimériques à buste de femme, corps de lion et majestueuse paire d'ailes, montent la garde de part et d'autre du « T » qui inaugure le poème « H ». Une lyre, des anges, ou encore un Pégase ailé réapparaissent régulièrement. Certaines vignettes sont en effet réutilisées : la lettrine au Pégase ailé est utilisée pour « Après le Déluge » et « Ornières ». Autant de motifs constituant le reste de l'ornementation qui oscille constamment entre le bien et le mal (« Villes ») et sur lequel le diable très chrétien de l'Apocalypse règne en majesté (« Villes II » et « Soir Historique »).

Figures de démiurge, demi-dieux, diables. L'épopée mythique et mythologique mise en scène par les lettrines se situe dans un univers oscillant entre l'Arcadie et l'Enfer. Elle sert les poèmes autant que la préface écrite par Paul Claudel. Si l'édition se garde de toute visée critique, l'avertissement placé en début d'ouvrage témoigne de la volonté de donner à lire un texte sérieux, scientifiquement établi, proposant même dans les marges certaines variantes des poèmes.

« Sans prétendre le moins du monde offrir une édition critique, mais avec le seul souci de constituer un texte aussi complet que possible et faisant notre profit des éditions antérieures, nous avons adopté pour les *Vers* et *Les Illuminations* (Vers Nouveaux et Chansons) le texte et la ponctuation de H. de Bouillane de Lacoste. Quant à l'ordre même des pièces, nous avons suivi celui de l'édition Paterné Berrichon (Mercure de France 1912) à laquelle nous avons également emprunté les variantes imprimées en rouge dans les marges. Nous avons reproduit d'après la même édition *Les Illuminations* (*Poèmes en prose*), *Les Déserts de l'Amour* et *Une Saison en Enfer*²⁸¹. »

Paul Claudel préface l'édition de référence du Mercure de France en 1912. Il livre alors un texte flamboyant en l'honneur du poète, un texte fondateur de la réception, porteur d'une clé d'interprétation catholique du mystère Rimbaud. Il est de nouveau sollicité pour écrire une

²⁸⁰ LARUE, Anne, LE MEN, Ségolène, « Le décor, ou l'art de tourner en rond. L'ornement dans l'illustration romantique », *Romantisme*, n° 78, 1992, p. 10.

²⁸¹ Avertissement à l'édition des Cent Une, 1943.

préface, lui qui « avai[t] pourtant bien résolu de [se] taire²⁸² ». Du « mystique à l'*état sauvage* » de 1912, Claudel passe au prophète en 1942 : « Arthur Rimbaud n'est pas un poète, il n'est pas un homme de lettres. C'est un *prophète* sur qui l'esprit est tombé²⁸³. » Mais nulle question de vertu ou de sainteté ; c'est un « esprit de langue » qui souffle sur Rimbaud à la fois adolescent morveux et homme de génie, issu de cette source d'inspiration jaillissante et insaisissable qui porta avant lui tant d'artistes et tant de poètes. Claudel réhabilite avec véhémence, contre les égarements de Jacques Rivière, la comparaison avec Jeanne d'Arc, les lectures de Paternè Berrichon et d'Isabelle Rimbaud, à qui il attribue le mérite d'avoir écrit « le plus beau livre, d'une sincérité déchirante²⁸⁴ » sur Rimbaud. La lecture à laquelle il souhaite conduire est empreinte de ferveur catholique. Dans sa préface de 1942, Claudel fait le constat d'une « dégoûtante admiration²⁸⁵ » dont la popularité grandissante met à mal le mythe qu'il a forgé. Intitulée « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », sa préface réaffirme ses convictions et espère que « le précieux coffret²⁸⁶ » réalisé par Les Cent Une fera office de caisse de résonance. Une lecture que l'édition bibliophile renouvelle et consacre dans un écrin, sur beau papier, rehaussée des scènes historiées des lettrines. En 1943, la belle édition de luxe donne à lire un texte magnifié, auréolé de génie et comme sanctifié. Le beau livre embourgeoise le poète et l'iconographie flatte l'image d'un Rimbaud surhumain, doté de toutes les qualités d'un héros.

Progressivement, l'image envahit le livre. Le décor passe du texte (lettrines) à la page (frontispices, bandeaux, vignettes, etc.). Les premières éditions des *Œuvres complètes* qui ont recours à l'illustration ne sont d'abord pas publiées en France. En 1943, une édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud paraît en français chez l'éditeur Viau à Buenos Aires, en Argentine. L'édition contient des gravures sur bois de l'illustrateur Gustavo Cochet (1894-1979), pour un tirage total de mille cinq cent trente exemplaires. Cochet se voit confier la réalisation de trois xylographies, trois planches gravées en taille d'épargne, imprimées en noir en pleine page, hors texte, présentant toutes les caractéristiques de l'illustration classique : cantonnement de l'image à un encadrement noir, titre du poème inscrit dans un phylactère inséré comme un motif dans l'ensemble de l'image, dessin cerné de noir, planches signées des initiales de l'artiste. L'emplacement des illustrations se fait sans grand souci de leur rapport au texte. L'illustration

²⁸² CLAUDEL, « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », (1942), *op. cit.*, p. VII.

²⁸³ *Ibid.*, p. IX.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. XV.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. VII.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. VIII.

pour *Le Forgeron* sert de frontispice général à l'ouvrage. C'est un des plus longs poèmes de Rimbaud, où transparaît son engagement antibonapartiste et dont le titre est ainsi érigé en position liminaire. L'illustration pour *Ma Bohème* se retrouve en face du poème *Le Buffet*. Le personnage qui y figure, aux contours rudement découpés dans le bois, est clairement identifiable au poète. Seul le frontispice pour *Une saison en enfer* semble à sa place (**fig. 47**). L'image propose un parcours en trois temps dans l'œuvre-vie de Rimbaud : elle pose un jalon sur l'idéologie et l'engagement politique de Rimbaud, puis sur le credo insouciant du poète libre d'écrire sa propre fantaisie et enfin sur la *Saison en enfer*, dernière œuvre magistrale de la damnation-rédemption.

Mais bien avant l'édition argentine de 1943, nous observons que la toute première entreprise illustrée des *Œuvres* de Rimbaud à présenter un programme d'illustrations important est italienne.

1.2. L'Italie

Dès 1923, une édition agrémentée de xylographies de Luigi Melandri (1892-1955) est publiée à Milan aux Éditions Modernissima – le nom est de circonstance ! C'est donc en Italie que Rimbaud a été le plus tôt illustré. L'édition intitulée *I deserti dell'amore* comprend des poésies en vers, *Les Déserts de l'amour*, mais aussi *Une saison en enfer* et les *Illuminations*. Les xylographies en noir constituent des bandeaux aux entrées des poèmes. Ils intègrent généralement leur titre, occupant ainsi environ un tiers de la page. Dans une expression tardive du style liberty, ou *stile floreale*, version italienne de l'art nouveau qui s'épanouit à Milan de 1900 à 1914, Luigi Melandri propose une galerie de femmes, souvent à moitié nues et toujours sensuelles, tour à tour épanouies dans une nature généreuse, lascives dans un intérieur cosu, magistrales parmi des étoffes dont la richesse d'ornementation laisse présager le luxe (**fig. 48**). Les illustrations ressortissent d'un ensemble cohérent qui n'a cependant pas toujours grand-chose à voir avec le texte : une jeune femme nue repose nonchalamment sur un coussin, son visage arbore une moue qu'elle feint de cacher sous son bras, bien loin de l'idée de laideur véhiculée par le poème *I seduti* [*Les Assis*], mettant en scène des « *vieillards* [qui] *ont toujours fait tresse avec leurs sièges* » (**fig. 49**). Il s'agit de la seconde traduction italienne, entreprise par Decio Cinti, ami et secrétaire de Filippo Tommaso Marinetti, l'un des fondateurs du mouvement futuriste. La première traduction réalisée par Oreste Ferrari date de 1918 : Arturo Rimbaud, *Poemi in prosa : I deserti dell'amore ; Le Illuminazioni ; Una stagione all'inferno*

(Milan, Casa editrice Sonzogno). L'écrivain, critique et peintre Ardengo Soffici (1879-1964) publie une monographie sur Rimbaud en 1911 : *Arthur Rimbaud, Quaderni della Voce*, Florence, Casa editrice italiana. C'est le premier ouvrage d'ensemble sur le poète alors inconnu en Italie. Filippo Tommaso Marinetti est lui-même poète. En français, il fait paraître pas moins de quatre recueils en vers libres entre 1902 et 1908. Symboliste, il collabore à des revues comme *La Vogue* ou *La Revue blanche*. Si son activité poétique se développe d'abord en langue française qu'il maîtrise parfaitement, il est très actif dans le renouvellement de la poésie en Italie. La création de la luxueuse revue *Poesia* en 1905 lui sert de véritable laboratoire de recherches poétiques qu'il met au service du futurisme. Dans ce même élan, Marinetti entreprend la traduction des poèmes de Stéphane Mallarmé : un recueil intitulé *Versi e prose* paraît en 1921, dans une traduction co-signée avec Decio Cinti. Ce dernier fait paraître la même année un volume traduit des *Poésies* de Verlaine, également illustré par les xylographies de Luigi Melandri, avant de traduire *Les Fleurs du mal* de Baudelaire en 1928. Ces entreprises de traduction menées incarnent l'intérêt de Marinetti, et plus largement celui des futuristes, pour les expérimentations poétiques de la poésie moderne française. Elles marquent toute la sphère intellectuelle italienne, littéraire et artistique, du début du siècle.

Enrico Vannuccini (1900-1990) a gravité dans le cercle futuriste à la fin des années 1910 avant d'aller poursuivre sa formation à Rome. De retour à Milan, il devient l'un des graveurs les plus prolifiques du XX^e siècle en Italie. En 1944, Vannuccini réalise une série de dessins au fusain pour une édition illustrée des *Illuminations*, publiée à Milan chez l'éditeur Spartaco Giovane, dans la collection « Maggiori poeti e prosatori in edizione numerata », tirée à cinq cents exemplaires hors commerce. L'illustration donnée pour *Honte* met en scène plusieurs motifs dispersés dans l'image, apparaissant à mesure que le poème s'énonce. Au centre, la tête d'un homme à la cervelle entaillée d'une lame vive ; en bas, ses jambes abandonnées flottent ; en haut à gauche, un homme auréolé priant devant une croix – damnation, condamnation, repentance. Le portrait de Rimbaud apparaît en filigrane du texte – il est « *l'enfant / Gêneur, la si sottè bête*²⁸⁷ » – tout comme il transparait à la surface de l'image, qui cristallise en trois temps les étapes du texte et celles, par anticipation, d'une vie (**fig. 50**). Non datée mais que l'on peut également rapprocher de cette période, il existe une autre édition illustrée de deux dessins originaux d'Enrico Vannuccini, *Poesie. Una stagione all'inferno*, de nouveau publiée à Milan – cette fois par Editoriale Italiana.

²⁸⁷ OC, *Honte*, p. 229.

Carlo Carrà (1881-1966) fait également partie des signataires du manifeste du futurisme de Marinetti. En 1945, il donne une quinzaine d'illustrations pour les *Versi e prose*, une autre édition publiée à Milan par la maison della Conchiglia et tirée à cinquante-cinq exemplaires. Ses illustrations, des lithographies reproduites d'après ses dessins et mises en couleur sous sa direction, sont catégorisées selon trois types dans l'ouvrage : onze illustrations, cinq « natures mortes » et un portrait du poète. Les illustrations, comme pour *Les chercheuses de poux* ou *Le Bateau ivre* sont narratives (**fig. 51**). Elles s'intéressent à l'image générale du poème et, si elles donnent lieu à de splendides dessins préparatoires au fusain, dans lesquels le motif se construit par intensité et valeur de noir que la lithographie sur zinc saura préserver, elles sont sans grande inventivité. Quant à ses « natures mortes », elles mettent en scène des rondes de squelettes, tantôt inquiétants, tantôt fantasques, associés à une iconographie du diable aux oreilles pointues (**fig. 52**), véhiculant à l'image du portrait l'idée d'un Rimbaud frondeur, aux bras croisés et à la moue désinvolte. L'illustrateur s'inscrit ici dans la tradition des gravures de Goya, une iconographie que d'autres avaient déjà convoquée auparavant pour *Les Fleurs du mal*²⁸⁸.

À l'occasion de la parution de la première édition romaine d'*Une saison en enfer*, la même année 1945, Luigi Bartolini réalise pour la maison d'édition De Luigi dix gravures à l'eau-forte. Trois d'entre elles agrémentent la longue préface en italien qui introduit le texte en français. Dans leur introduction, les éditeurs Gian Luigi Brignone et Rinaldo Taddei flattent généreusement la part autobiographique du texte, qu'ils exhortent à ne pas considérer comme « un livre au sens habituel du terme mais [une] expérience²⁸⁹ », celle qui clôt le parcours poétique d'« Arturo ». Finalement l'hypothèse avancée par Bouillane de Lacoste selon laquelle l'écriture des *Illuminations* serait postérieure à la *Saison* est de peu d'importance pour eux. « Ce n'est pas vrai » : l'œuvre de Rimbaud contient sa propre chronologie et la *Saison* sonne irrémédiablement sa dernière heure²⁹⁰. D'où le soin apporté à cette édition tirée à cinq cents

²⁸⁸ WILHELM, Fabrice, « Les illustrations de Munch pour *Les Fleurs du mal* (1886) et la première publication de la Société des Cent Bibliophiles », *Le livre illustré européen, op. cit.*, p. 129.

²⁸⁹ BRIGNONE, Gian Luigi, TADDEI, Rinaldo, « Préface », in Arthur Rimbaud, Luigi Bartolini, *Une saison en enfer*, Roma, De Luigi, 1945, p. XVI : « Non è perciò un libro nell'accezione usuale del termine ; ma un'esperienza [...] ».

²⁹⁰ *Ibid.*, p. XXIII : « Les réponses [pourquoi Rimbaud a arrêté d'écrire], comme on l'a noté, sont contenues dans le texte et semblent être d'une clarté poussée à la plus grande cruauté contre elle-même. Du point de vue du fond, même l'hypothèse avancée par H. de Bouillane de Lacoste – dans la récente édition critique des œuvres du poète – selon laquelle la rédaction des *Illuminations* serait postérieure, en partie, à celle d'*Une saison en enfer*, est de peu d'importance. Ce travail ne serait alors plus le dernier cri. Ce n'est pas vrai. La création de Rimbaud, enfermée dans des limites temporelles étroites, est un bloc dans lequel seule la chronologie interne compte, et dans lequel la dernière date est sans doute *Une saison en enfer*, même si certaines phrases non négligeables de son concerto sont reprises ailleurs. » Nous traduisons : « *Le risposte, come si è osservato, sono contenute nel testo ed appaiono di una chiarezza spinta alla più feroce crudeltà contro se stesso. Da un punto di vista sostanziale ha poca importanza persino la ipotesi avanzata da H. de Bouillane de Lacoste – nella recente edizione critica delle opere del poeta – che la stesura de Les illuminations sia posteriore, per una parte, a quella di Une saison en enfer. Quest'opera allora non sarebbe più l'ultimo grido. Non è vero. La creazione di Rimbaud, chiusa dentro ristretti limiti di tempo, è un blocco nel quale conta soltanto la cronologia interiore ed in essa l'ultima data è costituita indubbiamente da Une saison en enfer, anche se alcune frasi non trascurabili del suo concerto si ripetono altrove.* ».

exemplaires, les cent premiers seuls comportant une eau-forte originale. Ces eaux-fortes sont reproduites selon le procédé photomécanique de l'héliotypie : il ne s'agit pas d'œuvres originales. Certaines sont datées de 1934 et n'ont pas été réalisées pour l'ouvrage : c'est le cas de *La buona notte*, représentant une jeune femme allongée de dos et croquée sur le vif. Son titre est reporté sur la gravure mais tronqué lors de la reproduction (**fig. 53**). D'autres sont datées de 1943 et adoptent cette même allure de croquis : schématisation de composition et rapidité d'exécution. Mais le trait est plus gras, plus noir, plus insistant. Quelque chose de la frivolité et de la délicatesse des premières gravures s'est dissipé. La dernière gravure de Bartolini, pour « Adieu », est brouillonne et agitée, tumultueuse comme les pensées décrites dans le texte à ce moment-là, sale comme le narrateur qui gît au centre, « étendu parmi les inconnus sans âges, sans sentiment...²⁹¹ » (**fig. 54**). Bartolini vient de recevoir, en 1942, le premier prix de sculpture à la Biennale de Venise. Son aura de succès entoure la parution.

Au total donc, on dénombre quatre éditions italiennes parmi les premières éditions illustrées des poèmes de Rimbaud : une édition complète, deux partielles (une édition hors commerce et une édition imprimée à cinquante exemplaires) et une édition d'*Une saison en enfer* (cinq cents exemplaires). Milan apparaît comme un foyer particulièrement actif. Si la ville est un centre important de l'édition illustrée – la stimulation est effervescente entre les maisons d'éditions qui rivalisent entre elles et cherchent à s'imposer sur le marché – elle a surtout été un haut lieu du futurisme. Filippo Tommaso Marinetti y prononce une conférence à la société Famiglia Artistica pour rallier à son mouvement futuriste naissant des peintres – c'est aussi là où il est aujourd'hui enterré. Poète lui-même, l'intérêt de Marinetti pour la poésie française et ses expérimentations formelles a toujours été très vif. Rimbaud, aux côtés de Mallarmé et Baudelaire, est un auteur qu'il découvre au début du siècle à Paris. Tous trois reconnus comme des précurseurs importants pour le mouvement, ils connaissent, sous l'impulsion des futuristes, une diffusion accélérée en Italie et très tôt, les faveurs de l'édition illustrée.

1.3. *Unicum*

Avant 1945, nous avons connaissance de l'existence de quatre exemplaires uniques d'édition des poèmes de Rimbaud, enrichis d'illustrations originales. Cette démarche est courante en bibliophile, très répandue et appréciée depuis la fin du XIX^e siècle : il s'agit de la

²⁹¹ OC, « Adieu », p. 279.

pratique du « truffage » qui consiste à incorporer à l’ouvrage des éléments qui lui sont originellement extérieurs – des illustrations originales, des lettres – afin de faire de son livre un *unicum*, un exemplaire unique, personnel, précieux. Deux éditions ont été réalisées par Léon Zack (1892-1980) à la demande d’Henri Matarrasso. Léon Zack, au tout début des années 1930, augmente de trente-cinq compositions originales à la mine de plomb et au lavis une édition des *Œuvres complètes*, celle publiée en 1930 chez A. A. M. Stols éditeur (fig. 55). En 1935, Léon Zack réalise trente lavis originaux hors et dans le texte dans l’édition d’*Une saison en enfer* premièrement parue en 1914 aux Éditions Pichon (fig. 56). Nous connaissons deux autres livres ainsi truffés, enrichis d’illustrations d’Emil Causé et Evelio Torent, dont la datation est incertaine mais dont le *terminus ad quem* est 1940, année de mort de Evelio Torent – né en 1867, la date de mort d’Emil Causé n’est pas certaine. Ce dernier a réalisé dix-sept aquarelles originales dans un exemplaire des *Poèmes. Les illuminations. Une saison en enfer* publié en 1892 par Léon Vanier (fig. 57). Il s’agit de l’exemplaire n° 8 sur papier Hollande, paraphé par l’éditeur. L’exemplaire enrichi d’illustrations originales est passé chez Christie’s à Paris en 2012 lors de la vente de la “Collection d’un amateur bibliophile”²⁹². Les aquarelles en couleur sont pour la plupart signées ou paraphées ; elles investissent les blancs de la page laissés vide par l’impression, englobent les titres des poèmes ou les bas de pages. Evelio Torent quant à lui a enrichi de trente-cinq dessins originaux à la plume aquarellée un volume des *Poésies complètes* d’Arthur Rimbaud, de l’édition de 1895 publiée par Léon Vanier et préfacée par Verlaine (fig. 58). Il s’agit d’un des vingt-cinq exemplaires sur vergé de Hollande (le n° 12), paraphé par l’éditeur²⁹³. Ces aquarelles ont-elles été réalisées à la demande du propriétaire du livre d’alors ? Ou à l’initiative de l’artiste ? Si le nom d’Evelio Torent nous est totalement inconnu aujourd’hui, les critiques d’art de l’époque sont unanimes sur l’avenir radieux qui attend le jeune peintre espagnol : c’est un artiste prometteur, dans la droite lignée de ses prédécesseurs, Vélasquez et Goya, auxquels « son talent, aux mâles énergies²⁹⁴ » est affilié, lui assurant ainsi toute légitimité à se réclamer de la vigueur et de la virilité des maîtres espagnols. Une compatibilité d’esprit, une fougue de la jeunesse, rapprochant le poète et le peintre, auront poussé le bibliophile à voir en Evelio Torent un artiste dans la mouvance de la poésie de Rimbaud.

²⁹² Estimé entre 800 et 1 200 €, il a été vendu 10 000 €.

²⁹³ Estimé entre 1 000 et 1 500 €, le livre a été vendu 9 375 € à Paris chez Christie’s, le 4 novembre 2014, lors de la vente “Verlaine, Rimbaud, Mallarmé” constituée de la collection littéraire d’Édouard Henri-Fischer. Christian Galantaris était l’expert de la vente et a rédigé le catalogue raisonné de la collection. Il attribue le livre à “Evelio Forent” ; il faut plutôt lire dans la signature “Evelio Torent”. La graphie du “T” ressemble à un « 7 » à l’anglaise mais en comparant avec d’autres signatures de l’artiste, l’attribution n’est pas contestable.

²⁹⁴ *La Chronique des arts et de la curiosité*, supplément à la *Gazette des Beaux-arts*, 30 janvier 1904, p. 35. Rubrique des Petites expositions. Expositions Dufy, Duparque, Juste et Torent à la galerie B. Weill à Paris.

1.4. *Illuminations*

L'illustration des *Illuminations* occupe-t-elle une situation particulière au sein du corpus de livres illustrés ? On pourrait le penser car elles sont souvent considérées comme cryptées, illisibles, donc difficiles à illustrer. Or les poèmes en vers et *Une saison en enfer* connaissent la même situation²⁹⁵.

Nous avons recensé quatre éditions illustrées des *Illuminations* avant 1945. La première édition illustrée autonome des *Illuminations* date de 1943. L'artiste belge Ben Genaux (1911-1996) réalise onze compositions à pleines pages et cinquante-huit lettrines pour l'éditeur Louis Guérin et sa maison franco-belge La Centaine (**fig. 59**). D'apparence très simples, voire simplistes, ses dessins renferment pourtant dans leur enchevêtrement de lignes noires des motifs plus subliminaux. Si, pour l'illustration de *Chanson de la plus haute tour*, la représentation d'une architecture suggérée par le titre se distingue aisément au premier regard, un visage au cri angoissé et des mouches vrombissantes apparaissent dans l'entrelacs des lignes après un certain temps de contemplation. Leur effet de surgissement est renforcé par le fond des illustrations, unanimement traité par stylisation géométrique. D'une première impression de flou surgissent progressivement des motifs – une étoile, une planète – qui placent les illustrations et les poèmes dans une autre dimension : ce sont des images de l'au-delà, venues d'un ailleurs extra-terrestre. Les poèmes en vers et les poèmes en prose, englobés dans un même geste, sont uniformisés par la répétition des motifs et l'ornementation des lettrines qui ne fait pas de distinction formelle entre les textes mais cherche au contraire à en montrer l'unité. L'année suivante, Enrico Vannuccini réalise des dessins pour un éditeur milanais et Pierre Fanlac, éditeur français installé à Périgueux, commande au peintre Pierre Thomas onze compositions en couleurs pour son édition *Les illuminations. Poèmes en prose* (**fig. 60**). Toutefois, une édition précédente de deux poèmes des *Illuminations* avait vu le jour à Paris dès 1933.

La maison d'édition À l'enseigne de la Trirème avait fait de sa spécialité l'édition d'ouvrages illustrés, manuscrits à la main par Guido Colucci, écrivain et éditeur italien, travaillant souvent de pair avec son frère Gio Colucci (1892-1974). Guido va calligraphier le

²⁹⁵ Luigi Bartolini illustre la première édition italienne d'*Une saison en enfer* en 1945 (Rome, De Luigi, dix héliotypies). Louis Favre réalise dix lithographies en couleurs pour la première édition illustrée en langue française (Maastricht/Paris, AAM Stols).

texte rehaussé des illustrations d'Alexandra Exter. Arrivée à Paris en 1908, Alexandra Exter (1882-1949), peintre et décoratrice russe, est une représentante importante du cubo-futurisme et un maillon essentiel entre les avant-gardes artistiques de Paris et de Moscou. En 1933, elle illustre deux poèmes des *Illuminations*, « Fleurs » et « Mystique ». Elle réalise un livre unique, avec des compositions graphiques aux couleurs éclatantes, une typographie manuscrite libre, généreuse, à la ponctuation colorée, qui prend ses aises dans la page agencée de façon à ménager des marges importantes légèrement teintées d'aquarelles. Les compositions à pleine page sont très graphiques, d'essence végétale et florale, d'allure marine et céleste plus que terrestre (**fig. 61**). Les délinéaments des motifs prolongent les arabesques qui servent parfois de cul-de-lampe ou ornent les pages de titre. L'ensemble est d'une grande cohérence, graphique et colorée, un exemplaire tout à fait unique, une production réalisée certainement dans l'émulation d'une admiration partagée.

Les premières éditions illustrées sont intimement liées à l'évolution de la réception rimbaldivienne et d'une certaine manière, on peut affirmer qu'elles y participent pleinement. En effet, les entreprises éditoriales illustrées sont d'abord le fait d'artistes qui s'emparent de la poésie de Rimbaud pour lui rendre hommage et célébrer l'influence et l'importance de sa pensée sur leur propre pratique. En Italie, l'action de Marinetti en faveur de la traduction des poètes français est indéniable et l'influence, à son tour, du futurisme sur la sphère artistique italienne au début des années 1920 contribue à affirmer Rimbaud, parmi d'autres poètes, comme un précurseur et un incroyable expérimentateur moderne et à encourager sa lecture, encourageant par-là des entreprises éditoriales. Les initiatives de Louis Marcoussis et d'Alexandra Exter montrent l'importance du poète dans la sphère artistique et leurs illustrations, empreintes de formes cubistes, la dette de ce mouvement envers les poèmes de Rimbaud. Ils réalisent les premiers livres d'artistes, avant les grands illustrés, et devançant par-là les éditeurs et les sociétés de bibliophiles. Mais ces illustrations sont encore des ornements aux poèmes : elles célèbrent leur présence au grand jour dans de beaux livres, saluent en grande pompe artistique leur entrée dans le domaine du livre. Il s'agit de donner des couleurs et des formes à la reconnaissance livresque du poète, à mesure que celui-ci intègre les anthologies, elles-aussi illustrées, et voit les éditions de ses œuvres poétiques régulièrement réimprimées à plusieurs milliers d'exemplaires.

2. Rimbaud en situation

2.1. *Le décalage*

Le phénomène d'illustration de l'œuvre de Rimbaud est-il un cas à part ? L'illustration de son œuvre, ou plutôt l'absence d'illustration de son œuvre dans la première moitié du XX^e siècle, ne tient-elle pas aussi à la situation particulière du livre illustré ? Comparer la fortune graphique de Rimbaud à celle de Baudelaire et Verlaine nous permet de mieux prendre la mesure de cette situation. L'exemple de Baudelaire est intéressant car, bien qu'ayant lui-même envisagé l'illustration de ses poèmes de son vivant, les entreprises éditoriales illustrées ne vont apparaître qu'après sa mort. Le cas de Verlaine, dont l'œuvre et la trajectoire ont été si proches de celles de Rimbaud, nous offre un exemple presque à l'opposé de celui de Rimbaud.

Des projets d'illustrations des poèmes de Baudelaire sont conçus de son vivant, dont les degrés de réalisation sont très divers. Certains sont rapidement abandonnés (Félix Bracquemond en 1861, Édouard Manet en 1865), d'autres sont interrompus (Félicien Rops en 1866), d'autres encore demeurent inachevés (Alphonse Legros). Ces artistes prévoyaient d'illustrer *Les Fleurs du mal*, hormis le dernier qui envisageait d'illustrer les *Histoires extraordinaires*. Malgré cela, ce n'est qu'à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Baudelaire que sont initiés par des sociétés de bibliophiles trois projets d'illustrations d'envergure des *Fleurs du mal*. En effet, l'année 1896 marque un tournant à double titre. Elle entérine la célébration de la mémoire du poète, avec la parution à la Bibliothèque littéraire et artistique du *Tombeau de Charles Baudelaire* un recueil de texte paru avec la collaboration de Stéphane Mallarmé, précédé d'une étude sur les textes des *Fleurs du mal*, première occurrence d'un appareil critique. C'est aussi l'année d'une exposition qui fait date dans l'histoire du livre illustré : la galerie L'Art Nouveau, dirigée par Siegfried Bing, accueille l'exposition *Le Livre moderne* qui propose aux visiteurs un panorama de la création contemporaine européenne en matière de livre illustré. L'exposition rassemble les trois premières entreprises artistiques autour des *Fleurs du mal* – entreprises qui ne donnèrent finalement pas lieu à des livres illustrés : le frontispice de Félicien Rops ; les vingt-sept dessins d'Auguste Rodin commandés par Paul Gallimard en 1887 ; les neuf dessins d'Odilon Redon de 1890. Il est probable que la réunion de ces trois projets, dans un contexte d'effervescence autour de l'illustration et de la notoriété du poète, ait cristallisé le désir de faire paraître une édition illustrée. En 1896, sur les

trois projets d'illustrations initiés, seuls deux verront le jour²⁹⁶. Carlos Schwabe (1866-1926) se voit confier par Charles Meunier les illustrations du recueil *Les Fleurs du mal*, pour un livre qui paraît en 1900. Eugène Rodrigues charge Armand Rassenfosse (1862-1934), élève de Félicien Rops, d'illustrations pour la Société des Cent Bibliophiles. La parution a lieu en fascicules entre 1899 et 1901.²⁹⁷ Trente ans après la mort du poète, ces deux projets aboutissent à un moment-clé du renouvellement des pratiques éditoriales des livres illustrés et alors qu'un certain lectorat et la critique littéraire se fédèrent autour des poèmes de Baudelaire.

De son vivant, Verlaine a vu quelques-uns de ses livres publiés à la Bibliothèque artistique et littéraire accompagnés d'œuvres originales de Frédéric-Auguste Cazals (1865-1941), un jeune artiste promis alors à un bel avenir d'illustrateur. Mais plus que de programme iconographique décliné sur plusieurs illustrations, il s'agit de frontispice ou de planche originale insérée dans le livre, telle que la mode le recommandait à l'époque : 1890, *Dédicaces*, dessin de Cazals gravé par Maurice Baud ; 1894, *Épigramme*, frontispice de Cazals ; 1899, *Confessions*, Paris, La Plume – quelques vignettes, cul-de-lampe et portraits insérés dans le texte agrémentent l'ouvrage, complété d'une iconographie documentaire. Une édition de 1891 d'un *Choix de poésies* paraît enfin avec un portrait de l'auteur par Eugène Carrière, alors que ce dernier vient d'achever le portrait peint de Verlaine. Mais c'est le projet du célèbre marchand d'art Ambroise Vollard pour *Parallèlement*, une édition illustrée d'une centaine de lithographies réalisées par Pierre Bonnard (1867-1947) qui fait entrer pleinement Verlaine dans le cénacle privilégié des auteurs de l'édition illustrée. Imprimé à 230 exemplaires, le premier livre illustré publié par Vollard remporte un succès immédiat dans le petit milieu artistico-littéraire de l'époque, mais c'est un échec commercial. Un parfum de scandale entoure la parution ; le nom de l'Imprimerie Nationale sera alors retiré de la première page²⁹⁸. Le choix de la lithographie comme technique est novateur. Tirées en rose sanguine, les lithographies de Bonnard envahissent librement la page, débordent dans les marges jusqu'à la rencontre équivoque du texte. La rapidité d'exécution et le ton pastel du rose épousent la suavité des mots imprimés en italique, favorisent le rêve, subliment enfin l'érotisme palpable du texte (**fig. 62**).

²⁹⁶ Le projet d'Alfred Piat avec des dessins de Munch ne verra finalement pas le jour, « à cause de son caractère hétéroclite ». Voir WILHELM, Fabrice, « Les illustrations de Munch pour *Les Fleurs du mal* (1896) et la première publication de la Société des Cent Bibliophiles », *Le livre illustré européen*, op. cit., p. 121-144.

²⁹⁷ VÉDRINE, Hélène, « Allégorismes fin-de-siècle : *Les Fleurs du Mal* illustrées par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe », *Baudelaire. Due secoli di creazione/Baudelaire. Deux siècles de créations*, dir. Ida Merello et Andrea Schellino, Gênes, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2021, p. 86-87.

²⁹⁸ DESSY, Clément, « Ambroise Vollard et les rythmes du décoratif. Une conception de l'illustration à la naissance du livre d'artiste. », *Éloge du parergon*, op. cit., p. 89 : « Le fonctionnaire, qui y aurait stupidement vu un ouvrage de géométrie, l'aurait donc autorisé sur un quiproquo. »

Mais ces innovations, notamment la rencontre audacieuse du texte et de l'image, auront raison des bibliophiles encore trop frileux, habitués à la gravure sur bois. Onze ans après la première parution du recueil, et alors que Verlaine est mort depuis quatre ans, Vollard et Bonnard donnent une seconde vie aux poèmes. Ils consacrent une manière d'illustrer qui fait écho au titre de l'œuvre et marquera un tournant dans le livre de peintre : l'illustration se fait en parallèle du texte. L'artiste offre, en contrepoint du texte, sa lecture, sa vision du poème. À la suite de ce livre, *Parallèlement* sera illustré une dizaine de fois. Fort de ce succès, Vollard publie enfin en 1911 *Sagesse*, ouvrage augmenté de bois gravés par Maurice Denis, également tiré à deux cent cinquante exemplaires – l'artiste avait réalisé ces dessins dès 1889 et était entré en discussion avec Vollard dès 1898²⁹⁹. Ambroise Vollard est un des faiseurs du monde de l'art parmi les plus influents de la fin du XIX^e au début du XX^e siècles. Marchand d'art, galeriste, éditeur, il révèle des artistes et impose au livre un format, un style, une mode sans précédent. En consacrant l'œuvre de Verlaine, il assure sa présence moins auprès d'un vaste lectorat – ses tirages sont très restreints – que dans les milieux littéraires et artistiques, lui garantissant ainsi une place de choix parmi les éditions illustrées.

La comparaison avec la fortune graphique de Rimbaud prend alors tout son sens. Quand moins d'une dizaine d'éditions illustrées des œuvres de Rimbaud nous sont parvenues avant 1945, il apparaît que près de quarante-sept éditions illustrées des poèmes de Verlaine avaient déjà été publiées avant cette date. En nous appuyant sur la liste des principales éditions illustrées des poèmes de Verlaine que nous avons pu établir, vingt-deux éditions sont déjà illustrées avant 1930. Treize éditions le sont durant la décennie 1930, recouvrant un corpus très éclaté : une édition des *Œuvres complètes*, une édition de *Poèmes choisis*, une édition des *Poèmes saturniens*, une édition des *Fêtes galantes*, une édition de *La Bonne chanson*, deux de *Sagesse*, trois de *Parallèlement*, une de *Chanson pour elles*, une de *Bonheur*, une des *Poètes maudits*. Onze autres éditions sont illustrées durant la décennie suivante, recouvrant un corpus plus resserré avec la représentation saillante d'un recueil : quatre éditions de *Poèmes choisis*, six éditions des *Fêtes galantes*, une de *Sagesse*, une de *Parallèlement*. Verlaine est déjà bien établi dans le paysage éditorial en tant qu'auteur publié et en tant qu'auteur illustré à ce moment-là ; il fait partie des classiques auxquels l'édition illustrée consacre ses honneurs. C'est bien tout l'inverse de la situation de Rimbaud.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

À la toute fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'élan du livre illustré est porté par des collaborations fructueuses entre les écrivains et les artistes et des dialogues en chair et en os. L'absence de Rimbaud l'exclut *de facto* de discussions fécondes et les artistes eux-mêmes privilégient la stimulation intellectuelle avec leurs pairs écrivains. Dans l'édition illustrée, à quelques exceptions notables, la création contemporaine prend le pas sur la littérature du passé. Le début du XX^e siècle est aussi le moment des expérimentations du livre, confié à un seul artiste, et où l'auteur disparaît. C'est le moment des recherches de formes et de dialogues. Au milieu du siècle, elles se cristallisent autour de la figure de l'artiste seul. Plus que jamais, les expérimentations se font « au présent », à l'extrême avancée de la modernité, et les acteurs essentiels du livre illustré sont les contemporains de son ascension. Tout de suite après la sortie de la seconde guerre mondiale, un livre nous paraît révélateur d'un changement, d'une transition, publié par l'éditeur et critique d'art français d'origine grecque, Tériade (1897-1983) : *Jazz* d'Henri Matisse, en 1947³⁰⁰.

L'idée du livre vient à Matisse au début des années 1940. Tériade l'encourage à travailler sur un « manuscrit à peinture moderne » dès 1941. Le texte de la main de Matisse est reproduit en fac-similé et les compositions colorées le sont au pochoir. Conçus spécialement pour le livre, association d'aplats de couleurs vives et de motifs lumineux, les collages confèrent à l'ensemble des planches une grande harmonie (**fig. 63**). L'agencement des motifs géométriques est rendu dynamique par le contraste créé par les collages, qui fait ressortir des ruptures, des discontinuités et aussi une grande pureté des formes et des couleurs. L'album de Matisse est aussi le fruit d'une longue collaboration doublée au fil des ans d'une véritable amitié entre Tériade et Matisse. Cette proximité privilégiée entre l'artiste et l'éditeur a favorisé la possibilité créatrice de *Jazz*. Le texte pour Matisse est moins à lire qu'à voir : « J'ai rempli les pages séparant mes planches de couleurs par des choses sans importance – qu'on lira ou qu'on ne lira pas – mais qu'on verra et c'est tout ce que je désire³⁰¹. » Matisse introduit là un point de bascule important, dont nombre d'artistes se souviendront par la suite, notamment Fernand Léger lorsqu'il réalisera, à la demande du même Tériade, *Le Cirque* en 1950. Nous nous attardons plus longuement sur ce dernier livre plus loin dans le développement.

³⁰⁰ On pense également à *Paris sans fin*, de Giacometti ou à *L'Almanach* de Tal Coat. Yves Peyré considère qu'il s'agit toujours de livre de peintre, le texte servant essentiellement à Matisse ici de prétexte ornemental.

³⁰¹ MATISSE, Henri, *Jazz*, Paris, Tériade, 1947.

Créer un livre illustré a un coût et l'éditeur prend un risque financier en le réalisant. Il doit s'assurer d'un lectorat qui l'achète, et bien que ce dernier soit en grande partie constitué d'amateurs d'art attirés par l'originalité des planches gravées, l'auteur importe. Rimbaud est pratiquement inconnu du public durant le premier quart du XX^e siècle. Il est lentement reconnu et érigé en classique pendant le quart suivant – moment à partir duquel l'illustration de ses poèmes va prendre son essor, d'abord confiné à un cercle confidentiel. Mais le livre de bibliophile se révélera vite être un support anachronique.

2.2. *Le paradoxe*

L'intégration des poèmes de Rimbaud au champ artistique suit la trajectoire du rimbaldisme tel que l'a défini Adrien Cavallaro. Le rimbaldisme désigne « l'expression d'une pensée sur le poète, en tant que cette pensée entretient avec l'œuvre un lien de consubstantialité poétique » caractérisée par « la coïncidence d'enjeux poétiques, historiques, herméneutiques³⁰² ». Ainsi, de la même manière que l'œuvre rimbaldienne est progressivement constituée en une « langue commune, structurée par une grammaire, qui s'installe progressivement dans un inconscient collectif du XX^e siècle³⁰³ », sous l'impulsion d'écrivains et de critiques, l'œuvre rimbaldienne en vient à constituer un langage artistique. La modernité poétique de Rimbaud, la remise en question des codes littéraires et esthétiques portée par son œuvre, participe de l'avènement de la modernité en littérature comme en art. Il est fort à penser qu'en matière de rimbaldisme, le domaine de l'art *suit* le domaine littéraire, porté par la vague des discours tenus sur Rimbaud qui se construisent progressivement durant le siècle – d'autant plus à un moment où le poète n'est lu que par un cercle littéraire restreint, cénacle dont la porosité avec le milieu artistique est indéniable³⁰⁴. Mais les *moyens* empruntés aux textes sont différents, et différemment réinvestis dans les œuvres³⁰⁵.

Mais cette participation de la poésie de Rimbaud à la construction d'un nouveau paradigme artistique a pour conséquence de l'exclure presque *de facto* du domaine de l'édition illustrée et du champ de l'illustration traditionnel. Cette exclusion est moins corrélée à la

³⁰² CAVALLARO, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 69.

³⁰³ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁴ Par exemple, c'est ce que montre Madoka Tanigushi quand elle montre que la vision que se fait le peintre Roger de La Fresnaye de Rimbaud comme précurseur de la poésie trouve son reflet dans le portrait qu'en propose Pierre Reverdy. Voir TANIGUCHI, Madoka, « Les illustrations des *Illuminations* de Rimbaud par Roger de la Fresnaye », *Textimage* [en ligne], 2017, n° 8, « Poésie et image à la croisée des supports » : https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/taniguchi2.html, consulté le 8 août 2022.

³⁰⁵ CAVALLARO, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 69.

situation éditoriale générale du corpus rimbaldien qu'à l'impossibilité pour sa poésie d'être à la fois sujet et objet de réflexion. La poésie de Rimbaud est un des adjuvants-sujets d'une réflexion esthétique en train d'advenir ; le statut d'objet auquel la conduirait l'illustration est problématique. L'illustration s'effectue en décalage par rapport au texte : soit en décalage temporel, le temps que les principes rimbaldiens dégagés de l'œuvre soient assimilés ; soit en décalage formel par rapport aux normes traditionnelles de l'illustration. Cette illustration-réflexion se fait en parallèle du texte, mais un parallèle qui n'a plus rien à voir avec le rose de Bonnard en contrepoint de l'érotisme de Verlaine.

D'un côté, le décalage temporel devient nécessaire entre l'exploitation artistique de la poésie rimbaldienne et son illustration. C'est le cas de Sonia Delaunay, imprégnée de la poésie de Rimbaud au début des années 1910, mais dont l'illustration pour les *Illuminations* est bien plus tardive. Un poème comme *Voyelles* est redevable au couple Delaunay de l'élaboration de leur langage artistique coloré, non seulement parce qu'ils cherchèrent à en tirer une théorie de la vision à reproduire, mais surtout parce qu'ils s'en servirent comme d'un pilier essentiel au déploiement de leur esthétique de la couleur et de son avènement en tant que langage poético-artistique, parallèlement à l'assimilation de la théorie des couleurs simultanées du physicien Chevreul. Il est indéniable que la lecture d'un tel texte ait contribué à leur mise en pratique des couleurs pures ordonnancées, au sein de compositions colorées. Soixante-ans plus tard, après les expérimentations d'une carrière artistique, c'est grâce au rythme qu'elle tire un pont essentiel entre poésie et couleur et que l'illustration des *Illuminations* peut advenir. Nous revenons plus précisément sur cette question dans le chapitre deux de la partie suivante.

D'un autre côté, une illustration-réflexion se fait jour, centrée sur les recherches de l'artiste stimulé par la lecture du texte. C'est le cas de Roger de La Fresnaye qui, en 1920, alors qu'il se remet fébrilement de la tuberculose, travaille à l'illustration des *Illuminations*. Paterné Berrichon lui en passe commande quelques mois plus tôt mais le livre ne verra jamais le jour et il faudra attendre 1949 pour qu'Henri Matarasso le publie. De ce fait, ces illustrations sont largement passées sous silence « par sa lucidité sur l'esthétique de l'art moderne, La Fresnaye manifeste une opinion sur la poésie de Rimbaud proche de la pensée de Reverdy sur sa poésie et son influence sur les peintres cubistes³⁰⁶. » Selon Madoka Tanigushi, La Fresnaye se serait frotté à l'esthétique résolument novatrice des *Illuminations* dans l'espoir de renouveler une inspiration et un style cubiste qui, au début des années 1920, tirait vers sa fin. Ses recherches graphiques en contrepoint des proses inouïes se font le reflet d'une réflexion plus large sur le

³⁰⁶ TANIGUCHI, « Les illustrations des *Illuminations* de Rimbaud par Roger de la Fresnaye », article cité, en ligne.

cubisme épuré ainsi que sur sa pratique artistique – une démarche caractéristique pour un artiste souvent considéré comme « un peintre intellectuel, qui s’interrogeait sur la peinture et l’acte pictural, et savait exercer un regard critique sur ses œuvres. Ses tableaux sont souvent considérés comme des « œuvres méditées³⁰⁷ ». Ses illustrations n’ont « pas de rapport évident avec le texte³⁰⁸ » ainsi que le déplore André Guyaux, mais présentent au contraire un caractère de réflexion novateur, une proximité d’intention qui sert un projet de création.

Le surréalisme qui revalorise Rimbaud³⁰⁹ n’est pas le temps béni de son illustration. D’abord parce que les livres de création surréalistes se font dans un dialogue actif entre les peintres et les poètes qui créent ensemble et en même temps. Ensuite parce que le surréalisme condense ce moment où le renouvellement formel de la modernité artistique se fait par le biais de la lecture de Rimbaud. Une grande édition illustrée aurait pu voir le jour mais le projet n’a finalement pas abouti.

Rimbaud est avec le comte de Lautréamont une figure de proue du mouvement surréaliste. André Breton a œuvré de façon très active à la diffusion de leur œuvre. Son roman *Nadja* (1928) rappelle l’enchantement incantatoire des poèmes de Rimbaud ; *Flagrant délit* en 1949 prend à cœur sa défense face à l’imposture d’un faux poème publié en son nom, *La Chasse spirituelle*. Ainsi les formules rimbaldiennes infusent les discours et la conception du monde des surréalistes, écrivains comme artistes. Ces derniers cherchent à réinvestir dans leur pratique artistique des principes puisés dans le corpus rimbaldien. Mais une peinture inspirée d’un poème des *Illuminations*, telle que *Palais Promontoire* d’Yves Tanguy en 1931, n’est pas une illustration réalisée et maintenue dans une proximité forcée avec le texte (**fig. 64**). Pour autant même dans le livre, il s’opère un réel travail de réflexion sur et avec le texte de Rimbaud qui rend presque caduque son illustration. C’est particulièrement saillant avec la technique du collage utilisée par Max Ernst dans *Une Semaine de bonté...ou les Sept éléments capitaux* (Paris, Jeanne Bucher, 1934) (**fig. 65**).

Max Ernst est obnubilé par le travail du langage mis en pratique par Rimbaud, dont il connaît la poésie depuis 1919. Conforté par le poète dans sa pratique d’assemblage, il détourne

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ GUYAUX, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », article cité, p. 25.

³⁰⁹ Voir par exemple HACKETT, Cecil A., « Les surréalistes et Rimbaud », *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1967, p. 61-80. ; HUBERT, Étienne-Alain, « Rimbaud et les surréalistes », *Rimbaud*, dir. André Guyaux, Paris, L’Herne, « Cahiers de l’Herne », n° 64, 1993, p. 180-190.

dans ses collages des images populaires, qu'il tire principalement de romans. Juxtaposant des éléments piochés à divers univers, Ernst vient insidieusement perturber la scène préexistante. Il crée une réalité disruptive ; à charge du lecteur-spectateur de trouver le fil et l'histoire de l'intrigue de son roman-collage qui s'affirme comme un antiroman dont la narration n'est ni linéaire, ni rationnelle. Ce n'est que quelques années plus tard que Max Ernst théorise sa pratique du collage, dont la formulation emprunte au lexique rimbaldien et est redevable à ses mécanismes poétiques. Dans *Au-delà de la peinture* (1936), Ernst montre qu'il a lu attentivement Rimbaud ; il est particulièrement au fait de « l'alchimie du verbe » rimbaldienne, dont il recopie le passage issu d'*Une saison en enfer* avant d'en donner sa propre version :

« J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoque en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples, et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil³¹⁰. ».

Dans l'hallucination simple, Felice C. Ronca a montré à quel point Max Ernst était marqué par un procédé typiquement rimbaldien en particulier. En réassignant aux mots une nouvelle fonction, en transformant les adjectifs en nom ou en verbe, Rimbaud dynamise le langage, le rend actif. Dans l'énoncé « je m'encrapule le plus possible » par exemple, la verbalisation du nom tend à dépasser l'état de fait que supposerait le simple constat d'être une crapule ; la transformation en verbe accuse l'action d'une volonté désirante et agissante. Ces phénomènes langagiers, Max Ernst les appelle « phallustrades » et les considère comme des collages verbaux, ce qui le pousse à investiguer sa propre pratique plastique : « De même que le rôle du poète, depuis la célèbre *lettre du voyant*, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de *projeter ce qui se voit en lui*³¹¹. » Dans ses collages, Ernst matérialise des rapprochements en minimisant sa participation : les interventions qu'il effectue, déplacements sémiotiques subtils d'éléments visuels d'un contexte à un autre, sont presque invisibles si l'on n'y prête pas attention. On croirait qu'ils sont déjà là, qu'ils font pleinement partie de l'image. Max Ernst, à l'instar de Rimbaud, dont le vocabulaire et la démarche sont totalement intégrés, assimilés, fusionnés au langage de l'artiste, agit comme un révélateur de ce qui est latent et assiste lui aussi « *comme en spectateur* à la naissance de toutes [s]es œuvres³¹². »

³¹⁰ ERNST, Max, *Au-delà de la peinture, Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 258, cité par Felice C. Ronca, « The Influence of Rimbaud on Max Ernst's Theory of Collage », *Comparative Literature Studies*, vol. 16, n° 1, mars 1979, p. 43.

³¹¹ *Ibid.*, p. 45.

³¹² *Ibidem*.

On voit donc bien comme chez les artistes surréalistes, le rapport au texte se fait en décalage, c'est-à-dire en mise à distance pratique de la poésie qui par ailleurs est tout à fait assimilée théoriquement. L'inspiration littéraire de l'art surréaliste n'est pas littérale. Le texte de Rimbaud est utilisé : il est matière à réflexion mais résiste à devenir matériau de l'illustration.

Qu'en est-il de la situation des livres illustrés surréalistes ? Henri Matarasso publie en 1949 un catalogue intitulé *Surréalisme*, constituant ainsi la première recension bibliographique du mouvement. Antoine Coron remarque à quel point les livres illustrés sont très peu représentés : « on est frappé de la part relativement modeste qu'y occupait l'illustration, des moyens fort simples qui lui étaient donnés, des tirages infiniment restreints des rares gravures³¹³. » En effet, jusqu'à la dissolution du groupe en 1941, les livres surréalistes sont publiés de manière très restreinte. Leur diffusion est presque clandestine. Bien sûr, des expérimentations dans le livre existent, mais artistes et auteurs expérimentent au présent et leurs ouvrages incarnent une communauté d'intention cristallisée autour des principes surréalistes. Ces livres ne sont pas créés pour des bibliophiles mais pour un public d'amateurs d'art. Les livres surréalistes bouleversent le concept d'illustration et la relation du texte à l'image. Si le succès commercial n'est pas la condition *sine qua non* de leur parution, Albert Skira, l'un des grands éditeurs d'art proche du mouvement, n'en est pas moins soucieux et réaliste. Alors même que le secteur traverse une véritable crise dans les années 1930, Skira envisage en 1932 de publier une édition illustrée des *Illuminations* et confie à André Masson (1896-1987) la réalisation des illustrations. Le peintre y travaille dès octobre 1932, dans son atelier du 70 bis, rue Notre-Dame-des-Champs à Paris. Il semble avoir poussé assez loin son travail préparatoire en réalisant d'abord une série de pastels en couleurs, une technique avec laquelle il travaille beaucoup depuis 1928, sur papier et sur toile, afin de fixer des recherches de compositions qui devaient l'aider à préparer ses planches gravées à la pointe-sèche. L'impression de planche en noir et blanc dans un livre coûtait à l'époque ostensiblement moins cher, aussi la pointe-sèche étant-elle une technique auquel l'éditeur avait régulièrement recours dans ses livres. Ce n'est que trente ans plus tard, quand il réalise en 1961 des lithographies pour *Une saison en enfer*, que Masson pourra faire aboutir ses investigations colorées de la poésie rimbaldienne, dans un travail de la plaque de cuivre et d'aquatinte au sucre qu'il développa particulièrement à ce moment-là et qui allait devenir caractéristique de ses gravures. S'il montre un attachement

³¹³ CORON, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », article cité, p. 84.

particulier au poème des *Illuminations*, sa lecture d'*Une saison en enfer* remonte aux années 1920. Une lettre adressée à D.-H. Kahnweiler datée du 29 mai 1929 atteste de son affection et de sa bonne connaissance du poète dont les vers lui reviennent en mémoire alors qu'il narre à son marchand le travail et la cohabitation devenus impossibles avec Gaston-Louis Roux et sa compagne : « J'ai toujours été ému en lisant ou en me souvenant des vers de Rimbaud : par délicatesse j'ai perdu ma vie³¹⁴. »

Lawrence Saphire publie deux gravures qu'il met en lien avec les recherches de Masson pour les *Illuminations* (**fig. 66**). Il rapproche stylistiquement les pointes-sèches de la série des *Massacres* à laquelle Masson est en train de travailler en ce début des années 1930³¹⁵ (**fig. 67**). En effet, l'une des gravures présente un géant sans tête, une lame pointue à la main. L'arme réapparaît, aiguisée et sanguinolente, dans une autre gravure et dans l'esquisse au pastel et au fusain pour *Honte* (**fig. 68**). La main assassine dirige un ballet de lignes sinueuses et enchevêtrées. Elles brûlent une foule d'hommes-taureaux en train de se débattre, provoqués par un poing défiant qui menace de les battre en retour. La violence des figures de Masson, son trait labile, l'accumulation incohérente de scènes et de sujets qui s'imbriquent les unes aux autres dans un enchaînement inouï, rattachent ses images à l'esthétique surréaliste. Skira fut-il réticent à ce style d'images ? En 1930, il aurait d'abord rejeté les premiers essais de Picasso pour les *Métamorphoses* d'Ovide (1930) et l'aurait convaincu de faire des illustrations d'un genre plus classique³¹⁶ – précisément de réalisation plus classique, plus sobre, plus lisible, car considérées trop abstraites, en meilleure adéquation avec les principes du livre dans lequel les illustrations devaient s'inscrire. Skira laisse les collages et les jeux de matières de la verve surréaliste s'épanouir dans la revue *Minotaure*, un écrin conçu spécialement pour les expérimentations des artistes et des écrivains. Il réserve pour ses livres des gravures d'inspiration certes surréaliste mais de facture plus classique.

Finalement, Albert Skira va annuler la commande passée à Masson. Dès janvier 1933, Masson ignore si Skira va donner suite au projet. Dans une lettre adressée à Paule Vézelay datée du 20 mai 1933, André Masson se résigne à arrêter d'attendre un signe de l'éditeur : « P.S. Rien

³¹⁴ Lettre d'André Masson à Daniel-Henri Kahnweiler, 31 mai 1929, voir MASSON, André, *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, n° 102, p. 155.

³¹⁵ SAPHIRE, Lawrence, CRAMER, Patrick, *André Masson. Catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer, 1994, p. 14. Voir aussi PATANT, Hélène, FLAHUTEZ, Fabrice et MORANDO, Camille (dir.), « Masson, le livre et l'illustration », *La Bibliothèque d'André Masson, une archéologie*, Paris, Arvenir, 2011, p. 124.

³¹⁶ SAPHIRE, Lawrence, *André Masson. L'Œuvre gravé. Volume 1 : surréalisme. 1924-49*, New York, Blue Moon Press.

d'arrangé avec Skira. J'abandonne ce livre que j'aimais tant mais je ne perds pas courage³¹⁷. » L'éditeur allègue auprès du peintre des problèmes économiques et l'impossibilité de financer l'édition du livre. Pour autant, dès décembre 1933, Skira annonce dans la revue *Minotaure* (n° 3 et 4 réunis en un seul volume) la parution d'une nouvelle édition illustrée : *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont illustré par Salvador Dalí³¹⁸ (**fig. 69**). Quatre premiers états des eaux-fortes sont reproduits fin 1933 ; puis dans le numéro suivant qui paraît en mars 1934, la première page du livre est reproduite pour donner un avant-goût de l'édition illustrée dont la parution est annoncée en mai 1934. Ce livre est un des parangons de l'illustration surréaliste bien que l'authenticité des plaques de cuivre et leur attribution à Dalí ait été contestée³¹⁹. Son succès fut cependant très mitigé à sa sortie, et le tirage, annoncé de deux cent dix exemplaires, ne fut réalisé qu'à moitié. Pour autant, un autre ouvrage est déjà en préparation et annoncé pour décembre 1934 : *Les Bucoliques* de Virgile illustré de dix-huit eaux-fortes originales d'André Beaudin.

Selon Lawrence Saphire toutefois, la brouille entre les deux hommes s'origine ailleurs. Leur querelle se serait plutôt cristallisée autour de la revue *Minotaure*, elle-même, créée en 1933 par l'éditeur et dont André Masson et Georges Bataille sont deux fers de lance. Masson, très impliqué dans le projet de la revue, se voit voler par Picasso les honneurs de réaliser l'illustration de la première couverture – le n° 1 paraît en juin 1933. Masson en aurait été particulièrement froissé et rancunier³²⁰. Les deux hommes en seraient-ils venus à un désaccord si fondamental qu'il aurait conduit à l'arrêt du projet ?³²¹ Mais Masson n'abandonne pas ce livre qui lui tient à cœur. Alors que les dessins sont en possession de D.-H. Kahnweiler, son marchand, et proposés à la vente, Masson entrevoit en 1937 la possibilité d'une édition des *Illuminations* par Guy Lévis Mano, à moins que l'éditeur n'ait laissé entendre cela que « par simple compassion verbale à [son] égard³²² ? » Malheureusement, une relance au nouvel éditeur

³¹⁷ Lettre d'André Masson à Paule Vézelay, 20 mai 1933, voir MASSON, *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, op. cit., n° 141, p. 201.

³¹⁸ À notre connaissance, il s'agit de la seule édition illustrée qui paraît des *Chants de Maldoror* avant 1945, hormis celle de 1927 accompagnée d'un frontispice et de soixante-sept eaux-fortes de Frans de Geetere qui, en 1925, avait réalisé cinq eaux-fortes anonymes accompagnant une édition sous le manteau des *Stupra* de Rimbaud.

³¹⁹ CASTELMAN Riva, *A Century of Artists*, New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 31.

³²⁰ Voir par exemple la lettre d'André Masson à Albert Skira, 25 juillet 1935, voir MASSON, *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, op. cit., n° 177, p. 272, encore empreinte de ce ressentiment, à la limite injurieuse.

³²¹ La brouille semble totalement dissipée quand Masson réalise les illustrations du livre d'André Malraux, *Les Conquérants*, publié en 1949 par Skira.

³²² Lettre d'André Masson à Georges Bataille, juillet 1937, n° 223, MASSON, *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, op. cit., p. 370, : « Par contre ce qu'il [Lévis-Mano] t'a dit au sujet d'une édition possible des dessins des *Illuminations* me touche énormément. Car au fond j'ai regretté qu'ils ne soient pas publiés et il serait temps de le faire puisque je les ai donnés à Kahnweiler et qu'ils risquent d'être dispersés – Oui, mais L.M. y pense-t-il vraiment ou t'a-t-il dit cela par simple compensation verbale à mon égard ?

Peut-être serait-il opportun que je lui écrive ? – (naturellement je ne réclamerai – si cela se faisait – que quelques exemplaires) Si tu le vois veux-tu lui dire ce que j'en pense : que je serais enchanté que cela se fasse. »

potentiel le 30 juillet 1938 – « Et que deviennent “les Illuminations” – je pense que de toute manière ça sera reporté en octobre³²³ – » reste lettre morte et montre, un an plus tard, l’attente dans laquelle le peintre se trouve à nouveau par rapport à ce projet. À la même période, Valentine Hugo est en train de réaliser des pointes-sèches pour *Les Poètes de sept ans*, qu’elle tire d’abord seule dans son atelier et que Guy Lévis Mano publiera l’année suivante. Ce projet rimbaldien en aurait-il chassé un autre ?

Les éditions illustrées des poèmes de Rimbaud participent pleinement de sa réception littéraire et de la trajectoire que connaissent ses œuvres dans le domaine éditorial. Leur faible illustration dans la première moitié du XX^e siècle s’inscrit aussi dans une histoire du livre illustré qui se fait sous l’impulsion des poètes ou consacre un auteur publié.

En tant que figure littéraire, Rimbaud a manqué deux moments importants de l’édition illustrée. L’absence de ses textes lui fait manquer l’avènement du grand livre illustré et des sociétés de bibliophiles à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Ces dernières porteront haut les poèmes de Baudelaire et de Verlaine mais les textes de Rimbaud, incertains, licencieux ou illisibles, ne sont pas un gage rassurant pour une entreprise financière périlleuse. C’est son absence des discussions fécondes entre artistes et écrivains dans les années 1940 qui lui fait manquer le renouvellement formel du livre illustré, alors que ses poèmes commencent à se diffuser. Les nouvelles expériences livresques se font plus que jamais au présent. L’entrée de son œuvre littéraire dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1946 et la parution des études de Henri de Bouillane de Lacoste, entre 1939 et 1949, entérine l’entrée de Rimbaud dans la sphère éditoriale et garantit sa propulsion dans le cénacle de l’édition illustrée. Les livres de luxe qui vont progressivement voir le jour vont imposer un modèle d’illustration de l’œuvre canonique et vont se faire le reflet, en s’appuyant sur la renommée ou l’érudition d’écrivains pour parrainer leur démarche, d’une considération d’époque dont les illustrations porteront aussi la marque.

Mais c’est en tant que figure artistique, adoubée et portée par les artistes, que la trajectoire de Rimbaud dans la littérature illustrée est la plus significative. Sa poésie, intégrée à la construction de nouveaux paradigmes artistiques, apparaît dans des livres qui sont les témoins d’une réception artistique de Rimbaud à deux vitesses. D’un côté, les éditions illustrées sont d’abord le fait d’artistes qui s’emparent de sa poésie pour lui rendre hommage et célébrer l’influence et l’importance de sa pensée sur leur propre pratique. Ces éditions témoignent d’une élection personnelle (Alexandra Exter, Louis Marcoussis) et de l’impulsion ambitieuse que peut

³²³ Lettre d’André Masson à Guy Lévis-Mano, 30 juillet 1938, n° 235, p. 393, MASSON, *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, op. cit..

apporter un mouvement artistique (la diffusion italienne liée au futurisme). L'illustration magnifie alors l'entrée dans la littérature des poèmes de Rimbaud : elle célèbre un poète élu, reconnu. De l'autre côté, le décalage temporel que connaîtrons certaines éditions illustrées n'en est pas moins le signe d'une forte présence du poète dans le cénacle artistique à ce moment-là, au début du XX^e siècle. C'est le temps nécessaire pour que les principes rimbaldiens dégagés de l'œuvre par les artistes soient assimilés (Sonia Delaunay). Si la formulation du surréalisme ne correspond pas à un moment favorable à l'illustration des poèmes de Rimbaud, qui servent davantage de support théorique à la nouvelle formulation artistique, elle se fera rétrospectivement dans la mouvance surréaliste : Jacques Gaudel, *Les Déserts de l'amour* en 1951 ; C. O. Hultén illustre *Une saison en enfer* en 1953 ; Max Walter Svanberg *Les Illuminations* en 1958-1968. Nous verrons en troisième partie de ce travail comment l'apparition de la forme du livre d'artiste va permettre un réinvestissement fécond de la plasticité de la poésie de Rimbaud.

CHAPITRE 2. UNE POÉSIE DU VISUEL ET DU VISIBLE

C'est en lecteur que Rimbaud est fasciné par l'image, en écrivain qu'il se méfie d'elle, en poète qu'il réinvestit ses codes. De quelque manière qu'elle ait été lue, perçue et percée, l'œuvre de Rimbaud a été unanimement reconnue comme une poésie visuelle. Son écriture, fascinée par l'image plastique, éclate d'une image poétique renouvelée. Elle est autant une poésie du visuel qu'une « écriture du visible³²⁴ ». Éminemment portée par le sens de la vue, obsédée par le visuel³²⁵, sa poésie est prise dans le mouvement de la tentation de l'image qui touche plus généralement la littérature de l'époque.

Dans ce chapitre, il s'agira de montrer comment s'est construite la valeur plastique des *Illuminations*, en regard de la culture visuelle du XIX^e siècle, de l'avènement d'une nouvelle modernité poétique portée par la prose et des précédentes expérimentations à l'œuvre dans les poésies en vers de Rimbaud. En parallèle, nous nous attacherons à montrer en quoi cette valeur plastique fait de ces textes poétiques en prose des poèmes ouverts à l'illustration. Comment les artistes s'emparent-ils des éléments constitutifs de cette valeur, marqueurs d'une visualité sans précédent qui participent de l'élaboration de la poésie en prose ? En quoi proposent-ils des images qui ressortissent des mêmes caractéristiques formelles et des mêmes stratégies ? Les *Illuminations* semblent en effet ménager aux artistes de nombreuses ressources : répertoire d'images et de motifs, mise à disposition de sujets, description de scènes, etc. Entre leurs mains, les illustrations reflètent une lecture du recueil à mi-chemin entre le livre d'images et le carnet d'artiste. Ainsi la poésie, configurée par une certaine fascination-répulsion de l'image dont l'écriture assimile les principes, offre en retour aux artistes un cadre aux potentialités multiples, particulièrement fécond à l'élaboration plastique.

1. Écrivain de l'image

³²⁴ CHRISTIN, Anne-Marie, « L'écrit et le visible », *L'espace et la lettre*, 1977.

³²⁵ NOËL, Bernard, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L., 1998, p. 17 : « La poésie n'est pas visuelle mais obsédée par le visuel. »

« Écrivain de l'image³²⁶ », Rimbaud l'est particulièrement dans les *Illuminations*. Le jaillissement d'évocations issues du foisonnement de sa pensée nous permet de retracer quelques-uns des enjeux poétiques de son auteur : la saisie du visible et sa retranscription dans l'écriture. En effet, la poétique du poème en prose est intimement liée à une conception particulière de l'image. Une fascination moins portée sur l'artefact visuel en soi que sur les possibilités esthétiques que Rimbaud envisage d'emprunter à l'image afin d'en doter son propre langage poétique.

Dès leur titre, les *Illuminations* indiquent leur dette à l'image et leur appartenance à son royaume : « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées – *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit³²⁷. » Logiquement, nous trouvons à nouveau Verlaine en position liminaire du débat définitoire qui s'ouvre dès octobre 1886. Chaque prise de parole sera par la suite l'occasion d'ouvrir un nouveau dictionnaire et d'extraire un des sens de la définition pour tenter de cerner au mieux la réalité à laquelle le titre pouvait renvoyer. Prenons l'exemple des définitions données par le Littré :

- Action d'illuminer, d'éclairer ; état de ce qui est illuminé, éclairé. L'illumination de la terre par le soleil. (Définition reprise par les livres d'éditeurs, en particulier celui de Diane de Selliers.)
- Action de disposer un grand nombre de lumières avec symétrie à l'occasion d'une réjouissance. (Conception quatorze juilletiste peu reprise.)
- Fig. en termes de dévotion, la lumière extraordinaire que Dieu répand parfois dans l'âme. (Définition qui a nourri les théories de Patern Berrichon, Isabelle Rimbaud, Paul Chaudel, etc.)
- Inspiration quelconque, trait de génie.
- *Terme de paléographie*. Enluminure, peinture dont on ornait les manuscrits au Moyen Âge. (L'ensemble des éditions illustrées s'est fortifié à cette définition.)

Bouillane de Lacoste sera l'un des rares à conserver le sous-titre. En 1949, il préfère celui de « *Painted plates* » également donné par Verlaine mais quelques années plus tôt, en 1878³²⁸, dans une lettre adressée à son beau-frère Charles de Sivry : « Avoir relu *Illuminations*

³²⁶ SCEPI, Henri, « Rimbaud, poésie objective », *Rimbaud poéticien*, dir. par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 40.

³²⁷ VERLAINE, Paul, *Les Illuminations*, notice de Paul Verlaine, Paris, Publications de *La Vogue*, 1886, p. 5-7.

³²⁸ Et N. Osmond dans son édition des *Illuminations* en 1976.

(*painted plates*) du sieur que tu sais...³²⁹ ». Bouillane de Lacoste reprend cette appellation qu'il considère plus fiable car en 1878 Verlaine doit avoir le manuscrit de Rimbaud sous les yeux ; il ne peut se tromper. En 1886 en revanche, quand il écrit la préface, Verlaine ne possède plus les manuscrits et son imagination peut lui jouer des tours. Aussi Bouillane de Lacoste écrit *Enluminures* comme il écrit *Illuminations*. Il confère presque valeur de titre à l'enluminure. Étiemble, quant à lui, ne s'embarrasse pas des ambages dont s'apprêtera la critique en ce qui concerne la signification des « Illuminécheunes³³⁰ », autre terme verlainien. Pour lui, « *Illuminations* veut dire *Enluminures (Painted Plates)*. Rien d'autre³³¹. » Le sous-titre est peu repris, presque abandonné. À entendre les Anglais pourtant, *painted plates* ne peut rien vouloir dire d'autre qu'« assiettes colorées³³² », ce qui a beaucoup fait rire Jean-Luc Steinmetz³³³. Mais pour Olivier Bivort qui l'entend au sens de « gravure », « rien d'autre » qu'*enluminures*, c'est en fait beaucoup, et cette filiation n'est pas innocente.

Illisibles, inintelligibles, obscures, les *Illuminations* témoignent d'une attention au réel toute particulière : à la fois fascination, désir d'y accéder dans et par le langage, et répulsion, volonté de mise à mal de la représentation. Une attention qui ne saurait se contenter de la contemplation car elle a besoin de l'action pour se saisir du réel et le restituer pleinement. C'est à la multitude de ses images que le recueil doit son obscurité. Victor Segalen parle d'« ipsésismes » incompréhensibles, Paul Valéry de « cryptogrammes », Jacques Rivière de poèmes « complètement dépourvus d'égards » qui ne mettent en scène « aucun effort pour faire passer les spectacles qu'ils recèlent³³⁴ ».

En effet, les *Illuminations* sont de véritables explosions d'images, dont la nouvelle langue de Rimbaud et tout le corps du poème se font écho. Très souvent, la syntaxe du poème est hachée en phrases courtes, juxtaposées les unes aux autres sans liant logique. L'utilisation de l'incise et des tirets témoigne de cette fulgurance de vues accumulées, autant que l'anaphore qui scande l'arrivée par vague des visions, véritable « défilé de féeries³³⁵ » par laquelle le narrateur aime à se laisser éblouir³³⁶. Michel Murat évoque un « vrai livre d'images en pure

³²⁹ Lettre de Verlaine à Charles de Sivry, août 1878, *Correspondance générale de Verlaine. t. I. 1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005, p. 617-618.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ ÉTIEMBLE, GAUCLÈRE Yassu, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1950, p. 150.

³³² UNDERWOOD, Vernon, repris par Antoine Adam *OC*, 1972, n° 68.

³³³ STEINMETZ, Jean-Luc, « La lanterne magique de Rimbaud », *Rimbaud ou la liberté libre, op. cit.*, p. 97-106 : « Quant au sous-titre il étonne si nous devons le prendre dans son sens le plus ordinaire : assiettes colorées. Autant dire que les poèmes de Rimbaud seraient à mettre dans le vaisselier de la littérature française. »

³³⁴ RIVIÈRE, Jacques, *Rimbaud, dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard, 1977, p. 11.

³³⁵ *OC*, « Ornières », p. 301.

³³⁶ Daniel Grojnowski remarque que Rimbaud emprunte cela à Verlaine. On trouve en effet, dans *Romances sans paroles* par exemple, un défilé d'images similaires. GROJNOWSKI, Daniel, « Les *Illuminations* et la Représentation », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque organisé à Paris par la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur, 1984, p. 111.

juxtaposition³³⁷ ». Bien souvent l'attaque du poème est le lieu décisif où la scène s'ouvre, brutalement édictée par la phrase nominale qui pose les éléments d'un décor : « Des drôles très solides. » (« Parade ») ; « Des ciels gris de cristal. » (« Les Ponts »). Les images peinent à se rattacher à une réalité existante ou ayant pu exister. Rimbaud provoque un effet de surprise indéniable en créant des rapprochements insolites. Pour autant, Jean-Marie Gleize rappelle bien que « l'essentiel de l'effort rimbaldien consiste, non pas à produire des images, à transcrire des visions, à décrire des paysages, fussent-ils inouïs, mais à empêcher que ces images ne se forment tout à fait³³⁸. » Ainsi Rimbaud s'amuse à différer, voire annuler, l'apparition de l'image que souvent le poème prépare. Il met en place des procédés pour contrarier nos attentes visuelles comme l'utilisation improbable des couleurs – les couleurs dans la réalité n'étant pas elles-mêmes univoques, la transposition des couleurs du domaine visuel au champ littéraire devient un des enjeux essentiels du rapport texte-image³³⁹. Le poème renvoie les images à peine créées : « – Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas)³⁴⁰ » quand le narrateur ne décide pas de maintenir dans son giron leur clé de lecture : « J'ai seul la clé de cette parade sauvage³⁴¹. » À peine convoquées, les images sont dérobées aux lecteurs. La multiplicité des narrateurs qui les énoncent achève enfin de donner aux images un caractère équivoque. À ce stade, Daniel Grojnowski parle de « poétique de la référence abrogée³⁴² » et pour André Guyaux les *Illuminations* « signifient par le regard, ce qui n'est pas le propre du sens, ni le propre du regard³⁴³ ». Il assigne à l'image poétique une fonction hybride, qu'il puise autant dans des références plastiques que littéraires.

L'importance de la vue et de la vision chez Rimbaud est primordiale. La voyance, élaborée comme un art poétique dans la lettre devenue célèbre du 13 mai 1871 à Théodore de Banville, vise la création d'un nouveau langage. Elle passe d'abord par un « *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens* » qui conduit à « l'hallucination simple », une expérience sensible de laquelle la poésie doit rendre compte. Cette opération est le fruit d'un travail conscient, « raisonné », détermination d'une habitude voulue et répétée : « Je travaille à me rendre *Voyant*³⁴⁴. » Rimbaud veut devenir voyant ; cela suppose un effort et des premières

³³⁷ MURAT, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 203.

³³⁸ GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 84.

³³⁹ SITZIA, Émilie, « Translating Colour: The Case of *Manette Salomon* », *Polysèmes* [en ligne], n° 14, 2015 : <http://journals.openedition.org/polysemes/450>, consulté le 12 juin 2022. Les limites de la représentation de la couleur ne sont pas spécifiques à l'écrit mais partagé par les deux arts.

³⁴⁰ OC, « Barbare », p. 309.

³⁴¹ OC, « Parade », p. 294.

³⁴² GROJNOWSKI, « Les *Illuminations* et la Représentation », article cité, p. 108.

³⁴³ GUYAUX, André, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », article cité, p. 26.

³⁴⁴ OC, lettre de Rimbaud à Georges Izambard, 13 mai 1871, p. 340.

tentatives avortées. L'hallucination est une méthode, celle de l'imagination qui entre en action. Rimbaud est lecteur de Baudelaire, celui des *Paradis artificiels*³⁴⁵. Cette action conduit à une nouvelle perception du réel :

« Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots³⁴⁶. »

L'imagination a un pouvoir transformateur sur la réalité. Le poète veut amener la poésie au niveau de cette expérience sensible : il cherche à atteindre dans le langage à ce pouvoir transformateur. Ce travail sur soi (« il s'agit de faire l'âme monstrueuse³⁴⁷ ») passe par le dédoublement de soi (« J'assiste à l'éclosion de ma pensée³⁴⁸. »), afin que l'écriture puisse advenir en même temps que l'expérience de la voyance. Toutefois, comme le rappelle Jacques Plessen, si la vision intervient nécessairement avant l'écriture – primauté temporelle du visuel sur le verbal –, l'écriture n'en est pas pour autant mimétique. Elle n'est pas la retranscription de la vision, mais son explication³⁴⁹. Pour Serge Meitinger, l'écriture est le dévoilement même de cette vision : elle n'est pas représentation mais présentation. Il va jusqu'à parler de poésie « non-figurative³⁵⁰ » qui n'a d'autre objectif que de « faire voir ».

Ainsi l'importance accordée à la vue est-elle primordiale : elle se lit dans l'omniprésence de son champ sémantique. Pour Olivier Bivort, la vue est le sens privilégié du dérèglement. La polysémie même du terme rend bien compte de sa complexité et de l'étendue de son action. L'œil devient le lieu par excellence de la création, là où s'opère la transformation du réel. Dans les *Illuminations*, l'œil se détache progressivement de l'homme, jusqu'à devenir un « élément autonome du paysage³⁵¹ ».

³⁴⁵ « L'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination. » BAUDELAIRE, Charles, « Le théâtre de Séraphin », *Petits poèmes en prose* (1868), *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 1, 1993.

³⁴⁶ OC, « Alchimie du verbe. Délires II », p. 263.

³⁴⁷ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 344.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 343.

³⁴⁹ PLESSEN, « "Trouver une langue" : le bricolage comme aventure », article cité. Plessen rappelle l'exemple de « Jeunesse IV » : « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. »

³⁵⁰ MEITINGER, Serge, « Texte et dérèglement. Approche ontologique de la « voyance » rimbaldienne », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque organisé à Paris par la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur, 1984, p. 51-60.

³⁵¹ BIVORT, Olivier, « Note sur le dérèglement d'un sens : la vue », *Parade Sauvage, Revue d'études rimbaldiennes*, n° 5, juillet 1998, p. 13.

De l'emprunt du vocabulaire spécifique à la peinture ou à la critique d'art, en passant par le réemploi des mécanismes de la description d'art, ces éléments induisent un mouvement d'extension de la poésie au-delà de ses propres limites.

1.1. La culture visuelle du XIX^e siècle

Le XIX^e siècle s'ouvre sur ce que Philippe Hamon appelle « une véritable pulsion vers l'image³⁵² ». William J.T. Mitchell parle quant à lui d'un « *pictorial turn*³⁵³ ». L'image visuelle se multiplie, s'étale dans les rues et dans les journaux, sous forme d'affiches ou de réclames publicitaires, se mue en une donnée commune, courante, banale et intègre la culture de masse. Son avènement est favorisé par des avancées techniques dans différents domaines. La presse devient un creuset d'images sans précédent, où gravures, dessins, caricatures offrent une prise directe avec les événements historiques. L'information passe désormais par elle et permet d'atteindre un public plus large. Apparaissent les images d'Épinal, estampes aux couleurs vives et à usage populaire. Elles s'imposent dès 1810 et contribuent à véhiculer auprès de populations souvent illettrées les valeurs de la société, les récits traditionnels et les grandes étapes du récit du règne de Napoléon. Favorisées par les convictions politiques de la famille Pellerin qui gère l'entreprise, ces estampes « naïves » jouent un rôle de premier plan dans la constitution de l'imagerie impériale en légende. La chromolithographie, mise au point grâce à un nouveau procédé d'impression, est une révolution. Elle permet d'obtenir par impressions successives des tirages en plusieurs couleurs, le rouge, le jaune et le bleu pouvait s'ajouter au noir. Élaborée dans les années 1830, la technique est popularisée par Jules Chéret à partir du milieu des années 1860 dans le domaine de l'affiche et ouvre l'imaginaire collectif à de nouveaux horizons colorés. L'image s'invite partout : dans les menus des restaurants, programmes de spectacles, les cartes postales, même les timbres. Les dioramas, présentations imposantes de peintures en trompe l'œil faisant apparaître des scènes ou décors en volumes selon des jeux de lumière et de transparence, deviennent à la mode. Mis au point par Daguerre, leur succès est fulgurant. Enfin, le XIX^e siècle est le siècle du développement et de l'invention de la photographie. Les premières expérimentations de Nicéphore Niepce remontent à 1816 et les premiers calotypes de Talbot, à 1841. La réalité du quotidien à l'état brut, saisie en instantanés, s'inscrit sur les rétines et sera bientôt élevée au rang d'art, dans le langage et dans les images. L'intérêt pour la photographie

³⁵² HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2001, p. 7.

³⁵³ MITCHELL, William J. T., *Picture Theory*, Chicago, The Chicago University Press, 1995. Voir également Bernard Vouilloux, « À travers la culture visuelle du XIX^e siècle », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 2 (Les choses), 2012, p. 67-75.

et la démocratisation des images vont de pair avec un attrait grandissant pour le non-poétique que les artistes et les écrivains s'attachent à utiliser et intégrer au domaine des arts et de la littérature. L'éclat net et sans filtre, réaliste, *vrai*, autorisé par la photographie favorise l'utilisation de mots courants dans la langue, l'agrégation de registres de langue dissemblables permettant de retranscrire des images plus vivantes, plus puissantes. Michel Butor ira jusqu'à parler de « poème photographique³⁵⁴ » chez Rimbaud.

Ce flux d'images inédit impacte fortement la littérature qui tend à devenir « une sorte d'*effet d'image général*³⁵⁵ ». Ces images d'un registre nouveau envahissent la société et configurent dans les textes de nouvelles possibilités thématiques (collages d'images agrégées, dissonances, rapprochements hétéroclites) et génériques (description). C'est particulièrement vrai pour le poème en prose, emblème de la modernité se développant au mitan du XIX^e siècle, et marqué dès sa formulation originelle par l'image. L'écriture poétique en prose, à laquelle Rimbaud s'apprête à donner « une heure de littérature nouvelle³⁵⁶ », est dès le départ profondément engagée dans le dialogue et le détournement des codes de représentation de l'image, frappée du sceau d'un nouveau paradigme esthétique. Rimbaud a lu Aloysius Bertrand et son *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), œuvre posthume tout à fait marginale à sa parution ; œuvre pittoresque, marquée par le goût romantique de l'amour de « ce qui est digne d'être peint : scène ou spectacle de la nature qu'un œil choisit de considérer sous l'angle du jugement esthétique³⁵⁷ » ; œuvre inouïe, riche de la variété de ses formes nouvelles, brèves et à la forte capacité suggestive ; consacrée œuvre capitale par la relecture qu'en fait Baudelaire, ce dernier désignant implicitement Bertrand comme l'inventeur du poème en prose.³⁵⁸ L'analogie induite par le « à la manière de » du titre de Bertrand n'apparaît déjà plus chez Gautier. Redevable lecteur de Baudelaire qui entend « glorifier le culte des images³⁵⁹ », Rimbaud se rattache à l'héritage de la poésie romantique dans le regard qu'elle porte sur la peinture. S'il est certain que Rimbaud ait lu les *Fleurs du mal* et les *Paradis artificiels*, c'est probablement vers 1870-1871, lors d'un séjour à Paris et alors que le livre vient d'être republié, qu'il découvre les *Petits poèmes en prose* (1861) de

³⁵⁴ BUTOR, *Improvisations sur Rimbaud*, op. cit., p. 38 : « ...des mots de tous les jours introduits comme des fragments de langage brut, poème photographique, mais qui nous donne non seulement ce que voient les yeux, mais dans lequel tous les sens sont impliqués, vision totale. »

³⁵⁵ HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 7.

³⁵⁶ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 342.

³⁵⁷ BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, éd. Henri Scepti, Paris, Folioplus classiques, 2011, p. 198.

³⁵⁸ Rimbaud est également lecteur du *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (1863), qui s'adresse au lecteur ainsi : « Figurez-vous que vous feuilletiez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légende. »

³⁵⁹ BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 701.

Baudelaire³⁶⁰. Dans son adresse à Arsène Houssaye, Baudelaire confesse l'envie « d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'[Aloysius Bertrand] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque³⁶¹. » Désir réaffirmé de faire peinture, le « poème en prose » apparaît ainsi nommé pour la première fois. Sa formulation inédite, celle de la recherche d'une nouvelle forme de langage indissociable d'un travail sur la phrase, marquera Mallarmé et Rimbaud qui, à la suite de Baudelaire, l'adopteront, repoussant ses limites à l'extrême.

Cette nouvelle culture visuelle a un impact sur les sociétés françaises et européennes du XIX^e siècle, ainsi que sur leur rapport au monde. Rimbaud est le fils de son siècle : il puise dans ce bouleversement culturel des images et des manières de faire image, véritables seuils qui lui offrent un moyen d'entrer dans l'écriture.

Rimbaud est fasciné par les images de son époque. C'est un lecteur assidu de journaux, comme *La Renaissance littéraire et artistique*. D'autres revues de l'époque, comme *L'Artiste*, fondée en 1831 ou encore la *Revue des lettres et des arts* favorisent l'hybridation des genres, entre arts et lettres. La co-présence du texte et de l'image dans ces publications où la littérature côtoie le fait divers, l'infiltration du visible dans le lisible et le geste supposé de sa lecture, sont autant d'expériences nouvelles qui intéressent les écrivains du XIX^e siècle. Songeons en particulier à Mallarmé, dont la lecture de la double-page des journaux devient une expérience si impactante qu'elle n'est pas sans effet sur l'élaboration de la mise en page d'*Un coup de dés*. Quelques passages de ses lettres ou de ses poèmes écrits avant les *Illuminations* en conservent déjà le souvenir. Un texte comme *Les Poètes de sept ans* se fait clairement la réminiscence de lectures de journaux illustrés : « - Il s'aidait / De journaux illustrés où, rouge, il regardait / Des Espagnoles rire et des Italiennes³⁶². » Les références à de « douces vignettes pérennelles où batifolent les cupidons³⁶³ » et aux « fleurs vertes » que l'on trouve dans une lettre adressée à Paul Demeny sont un possible renvoi aux estampes coloriées qui envahissent les revues de l'époque. Rimbaud est aussi lecteur de livres illustrés. Dans une lettre à son professeur Georges Izambard datée du 25 août 1870, Rimbaud, « dépaysé, malade, furieux, bête, renversé », se

³⁶⁰ D'abord publiés sous le titre *Poèmes en prose* en novembre 1861 dans la *Revue fantaisiste*, en 1862 dans *La Presse*, puis en 1864 avec l'ajout du titre « Le spleen de Paris ». Voir Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, « Le livre de Poche », 2003, p. 49-51.

³⁶¹ BAUDELAIRE Charles, "À Arsène Houssaye", *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, "La Pléiade", p. 275.

³⁶² OC, *Les Poètes de sept ans*, p. 126.

³⁶³ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 10 juin 1871, p. 352.

languit à Charleville et se désespère de n'avoir rien à lire : « Rien ! Rien ! Le courrier n'envoie plus rien aux libraires ; Paris se moque de nous joliment : pas un seul livre nouveau ! c'est la mort !³⁶⁴ » Heureusement, il peut puiser allègrement dans la bibliothèque d'Izambard. On a longtemps cru qu'il déplorait l'idiotie des dessins de Grandville, un des illustrateurs et caricaturistes les plus en vue du moment : « Dites-moi un peu s'il y a jamais eu quelque chose de plus idiot que les dessins de Grandville ?³⁶⁵ ». Henri Scepi a récemment montré de façon convaincante le renversement positif de cette phrase, où l'idiotie doit être lue « comme le rempart aux assauts de l'idée et à l'emprise de ses soubassements intellectuels, moraux et psychologiques » et renverse donc son jugement « à l'avantage du dessinateur³⁶⁶. » Rimbaud tombe également en arrêt devant les planches gravées d'après les dessins de Gustave Doré pour *Don Quichotte*³⁶⁷ : « Le *Don Quichotte* m'apparut ; hier, j'ai passé, deux heures durant, la revue des bois de Doré : maintenant, je n'ai plus rien !³⁶⁸ » « Passer la revue », voilà un terme militaire qui suppose une étude minutieuse, avec application et sérieux. Deux heures durant – il s'agit de deux volumes contenant quelques trois cent soixante-dix-sept dessins – l'indication temporelle est suffisante pour nous laisser entrevoir la disposition dans laquelle un lecteur de livre illustré doit-être : avoir du temps pour contempler les images. Sachant cela, et malgré le mutisme de Rimbaud sur ces planches, on a cherché à retrouver des éclats des images de Doré dans ses poèmes, mais les indices sont faibles et les suppositions peu convaincantes.

1.2. *Références picturales et obstinations référentielles*

Des références picturales, Rimbaud en a. Certaines sont avérées, d'autres plus conjecturales. Rimbaud s'est lié d'amitié avec des artistes et caricaturistes, a traîné dans leurs ateliers ou s'est laissé guidé, parfois à reculons, dans des musées et des expositions. À Paris, il fréquente l'atelier de Fantin-Latour quand ce dernier est occupé à faire son portrait pour *Un coin de table*. En août 1871, selon une lettre envoyée à Théodore de Banville le 15, il séjourne rue de l'Éperon, « dans la belle maison qui conserve les peintures exécutées par Rochegrosse pour orner l'appartement du maître secourable³⁶⁹. » Il rencontre le peintre et caricaturiste Félix

³⁶⁴ OC, lettre de Rimbaud à Georges Izambard, 25 août 1870, p. 331.

³⁶⁵ *Ibidem*. Un mépris railleur que l'on trouve aussi dans Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs : « Ces poucards végétaux en pleurs / Que Grandville eût mis aux lisières, / Et qu'allaitèrent de couleurs / De méchants astres à visières ! »

³⁶⁶ SCEPI, Henri, « “Après le Déluge” : retour sur quelques points de résistance », *Les Illuminations de Rimbaud “à tous les airs”*, dir. Adrien Cavallaro, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 122^e année, n° 1, janvier-mars 2022, p. 93.

³⁶⁷ Hachette publiée en 1863 une édition de luxe, suivie en 1869 d'une édition plus populaire.

³⁶⁸ OC, lettre de Rimbaud à Georges Izambard, 25 août 1870, p. 331.

³⁶⁹ BUTOR, *Improvisations sur Rimbaud, op. cit.*, p. 81.

Régamey (1844-1907) par l'intermédiaire de Verlaine qui l'a connu dans le salon de Nina de Callias lorsqu'il le fréquentait vers 1868-1869, puis aux dîners des "Vilains Bonshommes". Ensemble, ils vont le voir à Londres lors de leur voyage en septembre 1872 et séjourne dans son atelier du 16 Langham Street, Soho.

Rimbaud trouve la peinture inférieure à la littérature : il la considère prétentieuse et lourde. Ce qu'il voit au musée du Louvre ne semble guère lui plaire. Trop vieux, trop noirci par le temps : « Ces tableaux célèbres sont des débris³⁷⁰. » Il déteste l'académisme bourgeois, le classicisme de la grande peinture, notamment ses peintres à la mode que tout le monde s'arrache : « Pourquoi pas merde à H. Regnault³⁷¹ ». En disant cela, Verlaine exprime deux idées : merde à l'art académique et merde au « héros national », mort à Buzenval le 19 janvier 1871. On trouve la même ironie féroce contre les « célébrités de la peinture et de la poésie modernes³⁷² », la même connaissance désabusée balayée d'un revers de main quand Rimbaud chante les éternelles « ritournelles des vallées illustres de l'art³⁷³ » et se vante d'avoir « rencontré toutes les femmes des anciens peintres³⁷⁴ ». À Londres, il « assiste à des expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton-Court. Quelle peinture !³⁷⁵ » Avec Germain Nouveau, Rimbaud fréquente régulièrement le British Museum, son département des gravures, sa bibliothèque, la Tate Gallery. À Paris, à Londres, que voit-il encore ? Le Crystal Palace ? L'exposition internationale de 1874 ? Les expositions impressionnistes organisées chez Paul Durand-Ruel et dont la galerie, située au 168 New Bond Street, se trouve à proximité de l'atelier de Régamey (Degas, Manet, Monet, Sisley, Renoir et Pissaro sont régulièrement exposés)³⁷⁶ ?

L'obstination référentielle de la critique rimbalienne n'a pas abouti à des résultats probants ni satisfaisants. Chercher à tout prix le tableau originel inspirateur de la poésie a suscité de nombreuses réflexions sur le sujet et a fait naître le désir de confronter sa poésie à des tableaux existants, tableaux dont Rimbaud aurait pu avoir connaissance. Cela a parfois conduit à surcharger le texte d'un référent qu'il n'a pas. « Mystique » par exemple, est-il une réminiscence du retable de *L'Agneau mystique*, un retable réalisé par les frères Van Eyck, daté

³⁷⁰ Propos de Rimbaud rapportés par Ernest Delahaye en 1872, cité par BERNARD, « La palette de Rimbaud », article cité, p. 107.

³⁷¹ OC, lettre de Rimbaud à Verlaine, 28-29 avril 1872, p. 368.

³⁷² OC, « Délire II », p. 263.

³⁷³ OC, « Promontoire », p. 310.

³⁷⁴ OC, « Vies », p. 296.

³⁷⁵ OC, « Villes [I] » (« L'Acropole officielle »), p. 303.

³⁷⁶ FLINT, Kate, *Impressionists in England. The Critical Reception*, Londres, Routledge & Kegan Paul plc, 1984.

de 1432, en place dans la cathédrale Saint-Bavon de Gand³⁷⁷ ? De nombreuses autres hypothétiques sources picturales pourraient être avancées, André Guyaux les cite en une liste volontairement accumulative et exagérée pour parodier les rapprochements farfelus auxquels ils peuvent conduire : les rapprochements entre « Enfance » et Gauguin ; « Aube » de *Céphale et Aurore* de Nicolas Poussin ou de l'*Aurora* de Burne-Jones ; « Les Ponts » avec Piranèse ; « Bottom » avec *L'enlèvement des sables* de David, *Le réveil de Titania* de Füssli ou encore la gravure *La femme à la fourrure* de Félicien Rops ; « Conte » avec *L'enlèvement des Sabines* de Delacroix. Enfin, l'extrapolation des sources picturales et référentielles, André Guyaux la résume en cette phrase : l'illumination « Fairy » pourrait être à rapprocher « de toutes les *Hélène* ou *Enlèvements d'Hélène* de la peinture, du Primaticci à Gustave Moreau³⁷⁸ »³⁷⁹. Si le sarcasme est perceptible dans cette dernière remarque, il n'en est pas moins vrai que l'iconographie religieuse et mythologique est une imagerie dont Rimbaud est familier et renvoie à des codes de représentation bien établis³⁸⁰.

Si des références existent, il ne faut ni les extrapoler – trouver à tout prix un tableau préexistant –, ni les essentialiser – voir en chaque image poétique une *ekphrasis*. Les *Illuminations* sont parcourues de plusieurs renvois au domaine des arts. Outre la « gravure » directement mentionnée dans « Après le Déluge », on trouve aussi le « dessin » dans « Les Ponts », le « tableau » dans « Mystique », l'« encre de Chine » dans « Phrases » et la référence aux objets d'art dans « Antique ». Pour Olivier Bivort cependant, l'illumination « Marine » est moins intitulée ainsi en référence à un genre pictural qu'en raison de la thématique du texte, en accord avec l'acception que recouvrait ce terme à l'époque : « rivage de mer » selon le *Nouveau Larousse illustré*³⁸¹. Plus que de référents visuels, objets tangibles et existants sous les yeux du poète écrivant dont le travail de l'exégète consisterait à retrouver la matérialité, il s'agit pour

³⁷⁷ TIELROOY, Johannes, « Rimbaud et les frères Van Eyck », *Neophilologus*, t. XX, 1935, p. 264-265.

³⁷⁸ GUYAUX, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », article cité, p. 27.

³⁷⁹ Suzanne Bernard, à l'instar de Marcel Coulon, croit déceler dans certaines descriptions de Rimbaud des peintures hollandaises et flamandes : c'est le cas notamment pour *Les réparties de Nina*, dont le contraste en clair-obscur provoqué par les effets d'ombre et de lumière – dans un quatrain supprimé au moment du recopiage – lui évoque un « tableau intimiste hollandais ». BERNARD, « La palette de Rimbaud », article cité, p. 106. On a pu rapprocher aussi *Le Dormeur du Val* de *L'Homme mort* ou *Le Torero mort* d'Édouard Manet, 1864-1865. Olivier Bivort rapproche *Ophélie* du tableau *Ophelia* de John Everett Millais (1852).

³⁸⁰ Paule-Élise Boudou remarque que l'évocation religieuse est souvent prétexte dans ses premières poésies à l'évocation de l'enluminure, comme dans *Les Premières Communions* : « *Quelque enluminure où les Josephs et les Marthes / Tirent la langue avec un excessif amour* » puis « [...] *la Vierge n'est plus que la vierge du livre / Les mystiques élans se cassent quelquefois... Et vient la pauvreté des images, que cuivre / L'ennui, l'enluminure atroce et les vieux bois.* », voir BOUDOU, « Les merveilleuses images », *Rimbaud*, Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Élise Boudou, Paris, Adpf ministère des Affaires étrangères, 1991, p. 113.

³⁸¹ BIVORT, Olivier, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (15-22 juillet 1989), *Lez Valenciennes*, n° 13, 1990, p. 159.

Jacques Plessen de « vocabulaire critique métapoétique³⁸² ». Le poème ne cite pas ce qu'il voit, il devient lui-même l'objet qu'il désigne. Daniel Grojnowski arrive à la même conclusion quand il relève les indications spatiales des poèmes « Les Ponts », « Villes », « Ornières », « Mystique », dans lesquels « le lisible feint de se confondre avec le visible³⁸³ » : les mots tendent à devenir les objets ou plutôt *des* objets, dont la réalité est indéfinissable, et l'existence première ou présupposée n'importe pas. Couleurs, lignes et mouvements sont réinvestis par Rimbaud au service de l'univers propre au poème qui présente une « vision idéale » régie par ses propres lois. « Le souvenir d'un œuvre d'art permet de ne pas se conformer à l'ordre habituel, à l'ordre que la nature semble imposer.

Rimbaud effectue des rapprochements en supprimant pour ainsi dire la distance³⁸⁴. » Il emprunte à l'art un ordre qu'il subvertit, il réutilise les codes de la gravure – « Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines³⁸⁵. » dans « Mystique » – pour mieux les assujettir à sa vision poétique.

1.2.1. Un poème en manière de peinture

Dans le portrait qu'il consacre à Rimbaud dans *Les Poètes maudits* (1888), Verlaine envisage le poème *Les Effarés* comme un « tableau » comparable à la peinture sombre de Goya et aux toiles de Murillo :

« Qu'en dites-vous ? Nous, trouvant dans un autre art des analogies que l'originalité de ce petit « *cuadro* » nous interdit de chercher parmi tous poètes possibles, nous dirions, c'est du Goya pire et meilleur. Goya et Murillo consultés nous donneraient raison, sachez-le bien³⁸⁶. »

Il fait aussi des *Chercheuses de Poux* l'équivalent lumineux de la peinture du maître espagnol :

« Du Goya encore les *Chercheuses de Poux*, cette fois du Goya lumineux exaspéré, blanc sur blanc avec *les effets roses et bleus* et cette touche singulière jusqu'au fantastique. Mais combien supérieur toujours le poète au peintre et par l'émotion haute et par le chant des bonnes rimes³⁸⁷ ! »

Verlaine poursuit l'analogie en décrivant le poème, parlant de l'écriture comme d'une « légèreté d'esquisse », remarquant à propos du style le « *tremblé* de la facture », désignant enfin le poème comme un « morceau », terme qui peut renvoyer au « morceau de réception »

³⁸² PLESSEN, « “Trouver une langue” : le bricolage comme aventure », article cité, p. 85-96.

³⁸³ GROJNOWSKI, « Les *Illuminations* et la Représentation », article cité, p. 106.

³⁸⁴ HUBERT, Renée Riese, « La Technique de la peinture dans le poème en prose du dix-neuvième siècle », *Cahiers de l'association internationale des études françaises (CAIEF)*, mars 1966, p. 178.

³⁸⁵ OC, « Mystique », p. 305.

³⁸⁶ VERLAINE, Paul, *Les Poètes Maudits*, Paris, Léon Vanier, 1888, p. 25.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 26.

des peintres et graveurs qui envoyaient leurs œuvres afin d'être reçus à l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture.

Louis Forestier quant à lui voit dans certains des poèmes de Rimbaud des eaux-fortes à la manière d'Eugène Carrière (1849-1906)³⁸⁸. Carrière fréquente les milieux symbolistes, littéraires et de gauche, et réalise de nombreux portraits de personnalités marquantes, dont celui de Verlaine en 1890. Célèbre pour réussir à capter la psychologie de ses modèles, son style se caractérise par une touche expressive, indéterminée, à la fois empâtée et instantanée.

Goya, Murillo, Carrière. Les trois peintres sont évoqués en comparaison pour leurs sujets (satire politique) d'une part, et pour le rapprochement stylistique qui peut être fait avec les poèmes de Rimbaud d'autre part : puissance d'évocation née d'une capacité d'observation et d'un rendu à la fois maîtrisé et lâche, d'un empâtement qui n'enlève rien à l'acuité de la touche ; attention psychologique. La peinture de Francisco de Goya est bien connue de Verlaine³⁸⁹. Goya (1746-1828) est un jalon important du passage du romantisme à l'avènement de l'avant-garde picturale, redoutable d'inventivité dans les registres de la fantaisie, du cauchemardesque et de la satire. Quant à Murillo (1617-1682), il est l'un des grands représentant du Siècle d'or de la peinture espagnole. Ses scènes de genre connaissent un certain succès à Paris au XIX^e siècle, notamment le tableau *Le jeune mendiant*, dit aussi *Le Petit pouilleux*, conservé au musée du Louvre (**fig. 70**). Œuvre crue qui présente sans concession la misère d'un enfant des rues en train de s'épouiller, c'est à l'époque l'un des plus fameux tableaux espagnols à Paris et l'un des tableaux les plus copiés du siècle – parmi tant d'autres, Henri Fantin-Latour, à la demande d'un amateur d'art, en réalisera une copie avant 1871.

Mais le « cuadro » peint par Rimbaud dépasse le modèle de ses prétendus maîtres. Si Verlaine vante la musicalité de la rime qui dote le poème d'une dimension sonore faisant défaut au tableau, c'est une autre dimension qui lui confère sa supériorité. L'« émotion haute » qu'il entrevoit semble émaner des éclats de lumière que les poèmes ont su capter de la réalité qu'ils réfléchissaient. Démarré en grisaille (« noirs dans la neige » ; « bras blanc » ; « pâte grise »), *Les Effarés* s'éclaire progressivement avec un jaune pétillant et un rose chantant. L'apparition de la lumière illumine les cinq petits. Désignés par leur « lange blanc » à la fin du poème, ils sont confondus dans la blancheur du paysage et disparaissent dans le tremblé de l'image.

³⁸⁸ FORESTIER, Louis, « Le regard pictural dans les premiers poèmes de Rimbaud », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, op. cit., p. 203.

³⁸⁹ DUPAS, Solenn, « Poétique et politique de l'allégorie en vers : à propos du « Monstre » de Verlaine », *Romantisme*, 2008/2, n° 140, p. 85-98.

L'analogie avec les tendances sombres et monochromatiques des trois illustres peintres est affirmée comme une antithèse. Rimbaud les dépasse par l'introduction, d'abord parcimonieuse, de la couleur. « [V]ers cette lumière / Du ciel rouvert³⁹⁰ » désigne implicitement la trouée qu'il ouvre dans le langage poétique et annonce la coloration de sa palette future. Dès *Le Bateau ivre* en effet, Rimbaud crée des couleurs en créant de nouveaux mots ou de nouvelles images : « lactescent », « bleuités », « nacreux », « lichens de soleil », « morves d'azur », « figements violets ». De l'arc-en-ciel qui ouvre les *Illuminations* dans « Après le Déluge » aux « chromatismes légendaires » de « Soir historique », la palette de Rimbaud est fulgurante. Michel Murat dénonce un usage parfois outrancier et un certain « pictorialisme³⁹¹ » dans la poésie de Rimbaud.

1.3. *Les images pauvres*

L'intérêt pour le « non poétique », pour le trivial, le familier, favorise le goût de Rimbaud pour les images populaires. Aux maîtres anciens et aux académiciens, Rimbaud préfère « *les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires [...]*³⁹². » Un goût singulier pour une époque qui ne fait pas encore la part belle aux traditions populaires, une manière rebelle d'affirmer les reliefs de sa provincialité face aux conventions académiques empâtées et terriblement ennuyeuses de la bourgeoisie parisienne³⁹³. Ces images conditionnent un autre rapport à l'ouverture de la poésie de Rimbaud. Bernard Vouilloux les rapproche des images qualifiées d'« images pauvres » par Yves Bonnefoy³⁹⁴. Pour Bonnefoy, ce sont des images « à compléter » :

« Le propre de nombre d'images pauvres, c'est qu'étant réduites à peu de signes, à des tracés, des couleurs stéréotypées, mais avec pourtant au centre quelque chose d'ouvert, de vacant, telle une blancheur au-delà des formes, elles sont, je le vois mieux maintenant, à compléter, ce qui est évidemment une chance³⁹⁵. »

Ces images sont suffisamment simples et universelles pour être réinvesties par chacun.

³⁹⁰ OC, Les Effarés, p. 83.

³⁹¹ MURAT, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 320-323.

³⁹² OC, « Délires II. Alchimie du verbe », p. 263.

³⁹³ BUTOR, *Improvisations sur Rimbaud*, op. cit., p. 116.

³⁹⁴ VOUILLOUX, Bernard, « Texte et image ou verbal et visuel ? », *Texte/image. Nouveaux problèmes*, dir. Liliane Louvel et Henri Scepi, actes du colloque international, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (23-30 août 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31. Voir également du même auteur « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage* [en ligne], Varia 3, 2013 : http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux1.html

³⁹⁵ BONNEFOY, Yves, « Leurre et vérité des images », entretien avec F. Ragot, A. Irlandes et D. Lançon, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, catalogue d'exposition, Tours, Château de Tours, (1er octobre-15 novembre 1993), Paris, Flammarion, 1993, p. 52.

À la grande peinture, Rimbaud préfère donc les caricatures et les gravures satyriques. En 1870, la caricature est l'arme principale de la propagande républicaine. Il aime les charges d'Alfred Humbert dans *La Lanterne de Bocquillon* et décalque plusieurs de ses dessins, il admire dans *L'Éclipse* celles de la main d'André Gill. Connaisseur du journal subversif *La Charge*, à qui il fait parvenir son poème *Trois Baisers* (ou *Première Soirée*), Rimbaud en décalque une caricature d'Alfred Le Petit. Et bien d'autres encore, celles d'Honoré Daumier, d'Alfred Grévin et de Léonce Petit... Steve Murphy a très bien montré en quoi les premiers vers de Rimbaud sont redevables à la caricature³⁹⁶. C'est à la caricature communarde, à la caricature de mœurs magistralement représentée par Honoré Daumier, mais aussi à la caricature littéraire, comme celles de Victor Hugo dans *Les Châtiments*, que Rimbaud emprunte procédés et symboles, effets et style. Pour être lue et appréciée, la caricature exige un « décodage ». « La caricature, iconographique ou littéraire, comportait donc une exigence interprétative impérieuse, qui apparaît à maintes reprises chez Rimbaud³⁹⁷. » Cette contrainte qui sollicite la réflexion pour livrer la clé de compréhension, cet impératif cryptique, plaît assurément à Rimbaud. La déformation de la réalité opérée par la caricature, le détournement, l'exagération qui exige en même temps les piques de l'exactitude, de la concision, de la vivacité du bon trait d'esprit, fascinent Rimbaud. Steve Murphy parle encore de la caricature comme du « règne de la connotation, de l'insinuation et de l'implication », d'une « sténographie symbolique » par « manière de contrebande graphique », autant de stratégies mises en place par Rimbaud pour introduire du renouveau, un peu de fantaisie et de subversion et contrer les platitudes banales et bourgeoises de François Coppée³⁹⁸. En 1883, Rimbaud est lui-même l'objet d'une caricature, celle imaginée par Luque de Rimbaud assis au milieu de ses voyelles, un pinceau à la main.

Mais la valeur plastique des poèmes en prose de Rimbaud vient moins des images qu'il a vues que de la manière dont il réinvestit leur forme, soucieux de transposer dans l'écriture leur mode d'apparition : leur présence immédiate et leur évocation dans le langage. La tradition de *l'ut pictura poesis*, apparue avec *l'Art poétique* d'Horace et ressaisie par Lessing dans son essai sur le *Laocoon* en 1766, distingue bien la spécificité du texte – le temps – et celle de l'image – l'immédiateté, l'espace. C'est précisément ce qui fascine Rimbaud. Démontrer la primauté de la poésie en prose sur la peinture, malgré sa haine de cette dernière, ne l'intéresse

³⁹⁶ MURPHY, Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, op. cit., p. 25. Voir *Chant de guerre parisien* par exemple.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁹⁸ *Ibidem* : « Pour Rimbaud, la caricature représentait une manière d'éviter la banalité du "réalisme" bourgeois de Coppée et de reprendre sous une forme nouvelle des techniques fantaisistes de Banville, polémiques de Hugo, dans une poétique de la déformation et de l'insinuation. Subversive par son contenu, cette première poésie rimbaldienne prépare aussi une subversion de plus en plus résolue de la rhétorique littéraire contemporaine et, par conséquent, de la lisibilité poétique. »

pas tellement. En revanche, accueillir dans son écriture en prose les capacités spatiales de l'image visuelle afin d'assurer au langage, et plus particulièrement aux mots auxquels il va donner une force de frappe éclatante, l'efficacité immédiate de l'image plastique : voilà le programme qu'il se fixe. C'est la réflexion de Mallarmé qui dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* fait du blanc le lieu privilégié de « l'espacement de la lecture » et dote, de manière inédite et bouleversante, la blancheur de la page laissée en réserve d'une valeur plastique qui apporte un renouveau à la poésie.

L'important n'est donc pas la potentielle source de l'image ni le degré de précision ou de connaissance que nous en avons. Cette surenchère de références visuelles n'est peut-être qu'un moyen d'« esquiver le texte³⁹⁹ ». Il convient avant tout de garder à l'esprit que les *Illuminations* sont, pour le dire avec Daniel Grojnowski, « l'éviction de l'image unique, allégorie ou tableau de genre⁴⁰⁰ ». Rimbaud s'appuie sur ce qu'il a vu pour mieux le dépasser.

Dès lors, il convient plutôt de s'interroger sur la manière dont Rimbaud nous donne à voir ces images dans son texte et comment se fait le passage de l'image plastique à l'image poétique – et inversement. Selon quelles modalités le visible intègre-t-il le champ du lisible ? Quels sont les effets du visuel sur le verbal ?

1.3.1. Les collages

Le poème est le lieu de la mise en présence d'éléments hétérogènes, qui aboutit à une nouvelle cohérence de la réalité existante dans et par le poème. Rimbaud use d'une technique singulière d'emprunts, de détournements des textes qu'il a lus et de recyclage de citations, faisant de son texte un patchwork constitué de sources bien différentes. Usant d'une technique de collage avant l'heure, Rimbaud montre la voie à certains artistes qui à sa suite, s'empareront du collage, textuel et plastique, pour créer leur livre. C'est ce que nous allons voir à présent, avec les exemples d'Agnès Rosenstiehl et de John Ashbery.

À sa suite, Agnès Rosenstiehl s'amuse à faire dialoguer sur la page de son livre les textes convoqués et détournés par Rimbaud. Illustratrice de livres pour enfants, créatrice de la célèbre saga de Mimi Cracra, Agnès Rosenstiehl se voit confier par Larousse la commande au début des années 1980 d'un livre pour enfants sur la couleur. Elle y explique la fabrication des

³⁹⁹ MURPHY, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 80.

⁴⁰⁰ GROJNOWSKI, « Les *Illuminations* et la Représentation », article cité, p. 109.

couleurs et la provenance des pigments : le rouge carmin provient de la cochenille, la garance fournit le rouge écarlate, etc. L'emploi de mots éclatants, tant sur le plan visuel que sonore, la renvoie au poème énigmatique de Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, où le poète cite un monde de plantes, d'insectes, d'arbres exotiques. Le motif floral, récurrent dans le texte, n'est qu'un prétexte à faire rutiler la langue, à faire bourgeonner les images et éclore les réalités exotiques et industrielles du monde moderne. Agnès Rosenstiehl se met en quête des sources de Rimbaud : récurrences d'époque, illustrations poétiques et imagées qui convoquent les mêmes images et dont les occurrences témoignent soit d'une influence – une référence reprise par Rimbaud ou dont il se moque –, soit d'un poncif de l'époque. En révélant la provenance des images tant poétique que visuelles par le rassemblement inédit de ces métatextes, elle cherche à retrouver la matière première colorée qui a inspiré le poète. Autour du poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, elle construit un livre, sorte de traité des couleurs rimbaldiennes, à la fois manuel d'histoire littéraire et précis de botanique illustré de planches d'aquarelle somptueuses, véritables illustrations scientifiques de fleurs, racines et insectes mêlées à l'évocation vaporeuse, colorée et diffuse autorisée par l'aquarelle de paysages superbes, horizons rougeoyant au large de Paramaribo, délavé de bleu des « *mers de topaze* », aurore boréale de Norvège (**fig. 71**). Agnès Rosenstiehl accompagne le poème de Rimbaud de citations de poèmes de Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Verlaine ou Victor Hugo, d'extraits de revues d'époque tel *Le Magasin pittoresque*, de dessins satiriques réalisés par Grandville comme *L'Hélianthe* (**fig. 72**) et reproduit en fac-similé la lettre à Théodore de Banville du 15 août 1871 contenant le poème. Elle sertit ces emprunts d'encadrements fleuris, sorte de « *fenêtre de lorette* » dans la page, vignettes aux contours colorés soutenues par « *de jeunes communicantes* » tout droit sorties des évocations du poème. Elle s'amuse tant et si bien qu'elle fait une découverte qui lui vaut les sacres de la communauté scientifique rimbaldienne : elle rapproche un vers de Rimbaud, « *Qu'on doive lire de Tréguier / À Paramaribo*⁴⁰¹ » d'un vers de Théodore de Banville dans un poème dédié au poète breton Auguste Brizeux (1803-1858) : « Longtemps les jeunes paysannes / Répéteront tes vers de Tréguier jusqu'à Vannes⁴⁰² ! ».

Dans les *Illuminations*, Rimbaud affectionne les accumulations, la répétition en anaphore, la litanie, et la mise en présence d'éléments par juxtaposition, autant de structures

⁴⁰¹ OC, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, p. 154.

⁴⁰² Théodore de Banville, « À Auguste Brizeux » (1858), *Les Exilés*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p. 165-168. Banville lui-même emprunte à Brizeux ses propres thèmes. Ce dernier écrit, dans le poème intitulé *Marie* : « En Armorique enfin, de Tréguier jusqu'à Vannes, / Il est dans nos cantons de jeunes paysannes, / Habitantes des bois ou bien du bord des mers, / Toutes belles ; leurs dents sont blanches, leurs yeux clairs. ». Le poème se trouve dans l'édition des *Œuvres* parue chez Alphonse Lemerre en 1874.

récurrentes des poèmes permettant aux images verbales de fonctionner quasiment en autonomie et sur un mode répétitif continu, presque infini, tant que le cadre du texte leur ménage une matrice dans laquelle elles peuvent apparaître à loisir. Michel Butor parlait d'« un moule qui se reproduit un nombre indéterminé de fois, pouvant toujours se remplir par quelque chose de neuf⁴⁰³. » Henri Scepi considère des poèmes comme « Enfance » ou « Veillées » comme un cadre vide articulé par des « unités « flottantes » [...] dont la position textuelle – dans l'ensemble où ils s'inscrivent – n'est ni nécessaire ni consistante⁴⁰⁴. » Le texte ainsi vu en creux, appelé à être comblé et continuellement renouvelé, favorise un effet de collage dans les illustrations. John Ashbery (1927-2017), lui-même poète renommé, traduit les *Illuminations* en 2011 pour les éditions W.W. Norton & Company à New York. Rompu à la pratique du collage dans sa propre poésie, il s'y adonne également en artiste. Critique d'art et historien d'art, il réalise des années durant des collages, pratique hybride par excellence, autorisant dans ses images des rapprochements d'images contradictoires, voire conflictuelles. Il joue des amalgames de références, entre tradition de la grande peinture et imagerie pop, voire populaire, et porte un regard doux sur les sujets de sociétés ou thématiques dont il s'empare, atténué par une palette de couleurs généralement claires. À sa traduction il joint l'impression d'un collage numérique, tiré à 100 exemplaires, reproduit également en jaquette de couverture. Le collage, intitulé « Promontory » (**fig. 73**) est réalisé en 2010, probablement pendant qu'il est occupé à traduire le poème. Il présente un détail de la célèbre peinture de Pieter Brueghel l'ancien, *La tour de Babel*⁴⁰⁵. Le cadrage est resserré sur un pan de la tour en construction. Sur un même versant, une portion bien établie, où l'architecture est déjà minutieuse et finement ouvragée, rougeoyante comme si tout juste sortie des entrailles de la Terre, jouxte une partie encore chaotique du chantier, sauvage et désordonnée, terne et brune, où sont visibles les machineries nécessaires à l'élévation de la tour qui ne sont pas sans rappeler les rouages du langage au cœur de l'entreprise de construction de cette tour. Au pied du chantier, est allongé dans l'herbe fleurie un jeune homme, redingote ouverte et chemise blanche au vent, dont la main droite protège les yeux du soleil. Alter ego du poète-constructeur, du traducteur-colleur ? Figure de Rimbaud ou de John Ashbery lui-même ?⁴⁰⁶ Cette attitude n'a rien d'une sieste orgueilleuse. Elle tient

⁴⁰³ BUTOR, *Improvisations sur Rimbaud*, op. cit., p. 131. Il remarque que c'est déjà le cas à propos du *Bateau ivre* : « Il est formé de trois sections : un prélude que tout le monde cite, puis une litanie dont les strophes commencent presque toutes par la formule « j'ai vu », et où il serait possible d'en rajouter indéfiniment ; poème de l'ivresse de la mer, en dehors du temps, les strophes ne découlant pas logiquement les unes des autres ; on pourrait les mettre dans un autre ordre, même si celui-ci est particulièrement efficace ; ce sont comme des images que l'on peut feuilleter. »

⁴⁰⁴ SCEPI, « Discontinuité et fantaisie dans *Les Illuminations* », article cité, p. 94.

⁴⁰⁵ Vers 1563, huile sur panneau de chêne, 114 x 155 cm, Vienne (Autriche), Kunsthistorisches Museum.

⁴⁰⁶ DEMING, Richar, « John Ashbery. Tibor de Nagy Gallery », *Artforum* [en ligne], Janvier 2012, vol. 50, n° 5 : <https://www.artforum.com/print/reviews/201201/john-ashbery-38899>, consulté le 21 juillet 2022.

davantage d'une réflexion contemplative sur la construction du langage et les efforts surhumains à déployer par les poètes pour retrouver l'alliance primitive du langage et l'union de l'homme au monde d'avant la parole. Toutefois le collage s'affirme davantage comme une œuvre indépendante, sa reproduction est placée en fin d'ouvrage et en couverture pour illustrer l'ensemble de l'œuvre de Rimbaud et peut-être de la poésie en général, plus que l'illustration éponyme du poème de Rimbaud. Au premier plan, fleurit un brin de muguet aux clochettes blanches et au graphisme saillant, symbole du mois de mai, par excellence le mois créateur de Rimbaud.

Les deux livres réalisés par Agnès Rosenstiehl et John Ashbery montrent bien à quel point les images poétiques de Rimbaud sont dotées de la capacité à provoquer un effet esthétique. On pourrait alors parler d'images-effets. Nous allons voir à présent comment l'illustration vient éprouver les dispositifs textuels des poèmes pour mieux y puiser les ressources de sa propre plasticité.

2. Écriture de l'image

Dans cette partie, il s'agit désormais moins de s'attacher aux possibles référents de la poésie que de chercher à montrer l'effet visuel produit par le texte lui-même. L'importance accordée à la valeur plastique des mots et leur agencement témoigne chez Rimbaud d'une conception esthétique de la poésie et particulièrement du poème en prose. Nous verrons comment Rimbaud considère l'image comme un principe générateur de forme poétique, et comment il l'utilise afin de donner une « logique iconographique⁴⁰⁷ » à ses poèmes. À partir de là, nous verrons quels sont les dispositifs présents dans la poésie de Rimbaud qui assurent au texte un effet visuel, où, pour le dire avec les termes de Philippe Hamon, Rimbaud s'attache à rendre visible, à travers son travail sur « l'iconique » du texte, la présence des images⁴⁰⁸.

Liliane Louvel définit le pictural comme étant « l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur

⁴⁰⁷ MURPHY, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 93.

⁴⁰⁸ HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, p. 308.

citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle⁴⁰⁹. » Le pictural, dans la poésie de Rimbaud, tel que l'a défini Madoka Taniguchi dans sa thèse, est l'impression picturale donnée par le texte et l'agencement des mots dans le poème, en ce que ces caractéristiques sont prises essentiellement à des œuvres qui relèvent du domaine graphique et pour l'essentiel, des gravures⁴¹⁰. Le pictural relève d'une caractéristique essentielle de sa poésie : n'est-elle pas faite « d'images rutilantes, de couleurs crues, de lignes puissamment marquées », agencées dans la volonté de « donner forme à de l'informe » ? Lignes, couleurs, (in)formes ne sont-ils pas les éléments essentiels qui composent le langage pictural ? Dans la poésie de Rimbaud toutefois, ces éléments ne servent plus à définir le contour des objets, mais à susciter des émotions.

2.1. Gravure textuelle

Évanghelia Stead introduit une distinction entre « transposition d'art » et « gravure textuelle ». La transposition d'art, dont le degré de littéralité est variable, s'appuie sur une œuvre plastique existante. La gravure textuelle quant à elle, « entend rivaliser avec l'estampe. Elle s'extrait du champ littéraire pour se doter de caractéristiques qu'elle emprunte à la gravure⁴¹¹. » Elle en voit un bon exemple dans « Cauchemar », un des cinq poèmes qui composent les *Eaux-fortes* (1867) de Verlaine.

L'Éclatante Victoire de Sarrebrück, un poème de 1870, est un exemple significatif à double titre. D'abord parce que le texte est indéniablement empreint d'un regard sur l'image : le poème se veut être la description d'une gravure. Le texte se désigne lui-même comme une gravure. Ensuite parce que l'obstination référentielle a conduit la critique à la plus grande confusion. En exergue du poème, Rimbaud nous donne à lire : « Gravure belge brillamment colorée, se vend à Charleroi, 35 centimes⁴¹². » Steve Murphy retrace dans *Rimbaud et la Ménagerie impériale* le long et chaotique historique de ce référent pictural⁴¹³. En 1954, lors de l'exposition organisée à la BnF pour le centième anniversaire de la naissance de Rimbaud, Suzanne Briet présente une image d'Épinal pour illustrer l'événement historique auquel fait référence le poème (**fig. 74**). Procédé tout à fait adapté à une exposition que de montrer par des

⁴⁰⁹ LOUVEL, Liliane, *Texte/Image : Image à lire, textes à voir*, op. cit., p. 15. Par arts visuels, Liliane Louvel entend « Soit l'image, la peinture, la gravure, le dessin, la tapisserie, etc., en tout cas pour nous les arts visuels en deux dimensions et donc pas la sculpture ni l'architecture etc. »

⁴¹⁰ TANIGUCHI, Madoka, *Le Pictural dans la poésie de Rimbaud*, thèse sous la direction d'André Guyaux, Paris, Sorbonne Université, 2012.

⁴¹¹ STEAD, Évanghelia, « Gravures textuelles, un genre littéraire », *Romantisme*, 2002, n° 118 (Images en texte), p. 119.

⁴¹² OC, *L'Éclatante victoire de Sarrebruck*, p. 109.

⁴¹³ MURPHY, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 71.

images d'époque les événements historiques auxquels les textes, plus difficiles et monotones à montrer, se réfèrent. Suzanne Bernard avait d'ailleurs remarqué dans l'utilisation des couleurs le « colorisme naïf ⁴¹⁴ » que Rimbaud aurait pu emprunter directement à ce type d'imagerie. Suite à cette exposition s'est lentement opéré un glissement métonymique et une confusion s'est installée, faisant de l'image d'Épinal non plus l'illustration documentaire du poème, mais sa source visuelle, jusqu'à l'anthologie de Jean-Pierre Giusto, Rimbaud, *Pages choisies* qui reproduit l'image source... sans le poème⁴¹⁵. Steve Murphy déplore la dérive de cette tentative de l'image qui a mobilisé une partie de la critique, obstination qui a conduit à se détourner du texte : « De la sorte, un “réfèrent” pour le moins hypothétique conduit à l'escamotage involontaire de la matière sémantique du poème, pour devenir enfin un élément parasite, évinçant le poème lui-même⁴¹⁶. » Cependant, cette dérive est révélatrice d'une caractéristique inédite du texte de Rimbaud. Henri Scepi remarque que le « dispositif optique du texte⁴¹⁷ » s'adapte au modèle décrit ; le poème reprend les contours de la gravure. Il est constitué de quatre paragraphes qui orientent le regard sur l'image que les mots nous donnent à imaginer, comme si le poète nous décrivait l'image qu'il a sous les yeux. « Au milieu », « en bas », « à droite », « au centre ». L'effet de surprise du « schako », coiffe militaire qui surgit dans une lumière oxymorique, est accentué par le fait que l'indicateur de lieu, contrairement aux trois précédents, n'est pas situé en début de paragraphe mais rejeté par un tiret à la fin du vers.

Fort de ces premières tentatives dans le poème, Rimbaud pousse plus loin son procédé avec les *Illuminations*. L'effet stylistique de ses proses poétiques se rapproche du discours pictural de l'époque, en particulier des descriptions mises en œuvre par les critiques d'art. Dans la lignée des comptes-rendus de Salon de Diderot, destiné à un public qui n'avait pas accès au Salon, la critique d'art se développe en un style certes descriptif, mais plus fortement évocatif – Diderot pour rendre compte d'un tableau raconte une histoire qui déborde le cadre de la peinture – dans lequel se met en place une rhétorique propre. Olivier Bivort s'est attaché à montrer quel avait pu être l'impact de la critique d'art de l'époque « au niveau structural – signifiant donc » sur la « mise en scène verbale du texte⁴¹⁸ ». Il remarque la réutilisation par Rimbaud de certains de ces procédés : l'évidence, la spatialisation, le style concis. Le critique d'art s'adresse à un lectorat qui sait qu'un tableau lui est décrit ; l'omission d'indices référentiels se fait dans une entente tacite. De la même manière, l'indication à un réfèrent

⁴¹⁴ BERNARD, « La palette de Rimbaud », article cité, p. 105.

⁴¹⁵ *Pages choisies*, Paris, Hachette, « Nouveaux classiques illustrés », 1976. Voir MURPHY, Steve, « Le regard de Rimbaud », *Revue des sciences humaines*, n° 193, janvier-mars 1984, « Rimbaud à neuf », p. 59.

⁴¹⁶ MURPHY, *Stratégies de Rimbaud, op. cit.*, p. 78.

⁴¹⁷ SCEPI, « Rimbaud, poésie objective », article cité, p. 41.

⁴¹⁸ BIVORT, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », article cité, p. 150.

disparaît petit à petit chez Rimbaud, emportant avec lui un lecteur qu'il ne préviendra pas toujours. Les indices de spatialisation sont déjà en germes dans *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück*. Le style concis, emprunté aussi à l'écriture des journaux est affûté avec une « netteté quasi scientifique⁴¹⁹ ». Les phrases sont courtes, nominales ou simples, la ponctuation abonde, les descriptions de détails se jouxtent sans contiguïté logique. Rimbaud s'intéresse à l'articulation du discours qu'il juge particulièrement efficace et réemploie cette manière de description, « véritable sémiotique picturale⁴²⁰ » pour faire advenir ses images poétiques et mettre au point sa poétique de l'image. Comme le précise Thierry Roger, dans le registre littéraire, « le mot de “spatialisation” veut dire d'abord dé-linéarisation, ajout du simultané au successif, du tabulaire au linéaire⁴²¹. » De cette manière, il investit et décortique la structure d'apparition des images. Cela lui garantit de se prévenir de l'image en tant que fiction, fabrication, artifice.

2.2. *L'espace-temps : une conception plastique du poème*

Le temps est l'apanage du poète. La poésie permet à l'image de durer. Rimbaud retient de l'image plastique l'immédiateté et pour qu'elle adienne il fait entrer la dimension spatiale dans sa poésie. La mise en scène spatiale de ses images poétiques leur confère mouvement et mobilité. Le nouvel espace-temps configuré par le poème se fait à partir de juxtapositions dynamiques, d'énumérations d'apparence chaotique, d'enchâssements des référents géographiques et temporels (« Promontoire » ou « Les Ponts »), de la notation pure des choses vues. Très vite, les poèmes – et c'est particulièrement vrai pour les *Illuminations* – ne se contentent plus de citer les images dont ils proviennent ou qu'ils chercheraient à imiter. Les références sont abolies en tant que citations et élevées au rang de désignation. Rimbaud dépasse l'*ekphrasis*. Le discours des *Illuminations* n'est plus diégétique⁴²² ; Rimbaud ne raconte pas les choses qu'il voit : il montre leur présence.

⁴¹⁹ WATSON, Lawrence, « Rimbaud et le Parnasse », *Rimbaud ou la liberté libre*, op. cit., p. 18-29.

⁴²⁰ BIVORT, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », article cité, p. 159.

⁴²¹ ROGER, Thierry, « La poésie dans l'espace depuis Mallarmé : un héritage en questions », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016, p. 65.

⁴²² GROJNOWSKI, « Les *Illuminations* et la Représentation », article cité, p. 106.

2.2.1. La métaphore

La métaphore est la figure de style de l'image par excellence dont la propriété est de donner à voir mais dont le comparé chez Rimbaud est bien souvent absent. Rimbaud use en effet de métaphores *in absentia*. Si le comparé est absent, c'est que le sens connotatif du mot utilisé comme comparé n'est pas précisé. L'indice explicite qui assure l'interprétation est volontairement laissé en suspens. Les conditions mêmes de visibilité et de lisibilité de l'image poétique demeurent en puissance : elles consentent à l'image une existence réelle, indéniable, mais aussi puissamment changeante, interprétable, indubitablement subjective. Rimbaud emploie la métaphore en tant que forme stylistique, mais il en modifie la fonction. Une fois encore, c'est la manière du discours qui l'intéresse : le détournement de l'effet traditionnellement escompté est là pour surprendre et ménage une place au destinataire, lecteur et artiste – charge à lui de retrouver l'évocation.

« On ne peut pas saisir le sens figuré de la métaphore. Pourtant, celui-ci n'est pas complètement nié non plus, car il existe des mots qui pourraient être allusifs. Le sens figuré est donc, plutôt que tout simplement absent, suspendu. Il est suspendu, parmi les mots qui sont présents mais refusent de constituer un sens figuré ou un sens connoté. Ce qui est alors sûr, par rapport au sens figuré, dont l'existence est incertaine, c'est justement la présence des mots : les mots bruts, qui désignent le sens dénotatif. [...] Rimbaud semble souligner l'évidence des mots eux-mêmes. Il rend aux mots leur force originelle. La présence brute des mots est créée au moyen des images évoquées par le sens dénotatif des mots. Et l'assemblage de ces images produit la figure rugueuse du Palais-Promontoire. On est renvoyé à la « forme », au sens littéral, du promontoire⁴²³. »

La propension des *Illuminations* à mettre en scène du figuratif est indéniable, mais elle n'est ni vraisemblable, ni réaliste, bien qu'amenée par des effets réalistes. La métaphore ménage donc des effets d'ouverture dans l'image incroyables. Une telle attention à la valeur dénotative des mots est le corollaire d'un autre effet visuel produit : l'accumulation de dénotations visuelles connotent une image plus globale, sujet de la métaphore. Mais elle marque aussi les poèmes en prose d'un sceau de représentativité élevé qui n'est pas sans laisser les illustrateurs indifférents. Le reproche leur a souvent été adressé de se « contenter » de l'aspect littéral du texte, au détriment de la métaphore⁴²⁴. Toutefois, on ne saurait reprocher à l'illustration de

⁴²³ TANIGUCHI, Madoka, « La métaphore et l'aspect visuel des *Illuminations*. Autour de "Promontoire" », *Revue de Langue et Littérature Françaises, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo*, 2009, et surtout p. 96-98. Voir aussi PLESSEN, Jacques, « La métaphore chez Rimbaud », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 2, Klincksieck, 1983, p. 199-214.

⁴²⁴ GUYAUX, « Enluminer des enluminures ? », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle, op. cit.*, p. 24-32.

découler de cette puissance de dénotation elle-même recherchée et amplifiée par l'auteur. En regard du texte de Rimbaud, l'écueil de l'illustration littérale n'en est presque pas un ; car si l'illustrateur choisit bien une image plus qu'une autre, ou certaines images plus que d'autres, c'est que le texte l'y autorise quand l'illustration lui refuse la métaphore⁴²⁵. C'est ce que Pierre Piret qualifie de « lecture-enluminure⁴²⁶ ». Prenons l'exemple du « *pavillon en viande saignante* » de « *Barbare* » et de l'illustration qu'en donne Roger Vieillard (**fig. 75**). « *Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques*⁴²⁷ » revient deux fois dans le poème. À sa troisième évocation, « *Le pavillon.....* » affirme la virtualité de l'image cinq fois laissée en suspens par les cinq points de suspension de la fin du texte. Évocation mystérieuse, à la fois ouverture et fermeture du poème, sujet-objet d'une vision extraordinaire qui apparaît au sein d'un univers situé aux confins du ciel et de la mer, le pavillon surgit d'une nature chaotique de glace (« fleurs arctiques », « rafales de givre », « pluie du vent de diamants », « glaçons ») et de feu (« brasiers », « feux », « carbonisé », « vieilles flammes ») qui « *n'existent pas*⁴²⁸ ». Aussitôt énoncée par le poème, la réification du paysage décrit est annulée. Qu'est-ce à comprendre que ce « pavillon », d'une ouverture polysémique ultra féconde : « papillon ; tente militaire ; étoffe de soie blanche qui recouvre le ciboire ; ornement extérieur à l'écu, en forme de tente, qui enveloppe les armoiries d'un souverain ; construction légère, abri : corps de bâtiment qui se distingue de l'édifice dont il fait partie ; extrémité évasée (d'un instrument à vent) ; partie visible de l'oreille externe ; drapeau, étendard, gonfanon ; ensemble des facettes taillées sur la culasse d'une pierre de bijouterie⁴²⁹ ». Autant de sens possibles que décline Pierre Piret. Une richesse sémantique qui « donne une liberté insoutenable⁴³⁰ » au lecteur, à l'illustrateur, à toute approche potentielle de l'image. Roger Vieillard s'empare du pavillon qu'il érige au centre de son image, architecture informe entre deux mondes. La schématisation du paysage, petites fleurs sauvages au premier plan, archétype de soleil – un cercle entouré de neuf traits en guise de rayons –, glaciers suggérés par une ligne simple et noire sur des remous que l'on devine marins. Le paysage est secondaire, car il « n'existe pas ». À la formule brisée du dire de Rimbaud, Roger Vieillard répond par une schématisation à outrance de la figuration ; une esquisse faussement naïve. Le pavillon concentre toutes les attentions minutieuses du graveur. Il est comme l'arche d'alliance entre

⁴²⁵ MOLINO, J., SOUBLIN, F., TAMINE, J., « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages*, n° 54, 1979, p. 5-40, cité par TANIGUCHI, « La métaphore et l'aspect visuel des *Illuminations*. Autour de "Promontoire" », article cité, p. 97.

⁴²⁶ PIRET, Pierre, « Quelques enluminures pour *Barbare* », *Parade sauvage*, décembre 1994, n° 11, p. 108.

⁴²⁷ OC, « *Barbare* », p. 309.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ PIRET, « Quelques enluminures pour *Barbare* », article cité, p. 110.

⁴³⁰ *Ibidem*.

deux microcosmes : le ciel hachuré de noir en haut, la terre suggérée par la pousse de quelques fleurs en bas. L'arche est faite de strates, de couches de matières comme de sens. Elle est végétale autant que charnelle, des muscles semblent y prendre racine autant que des lichens. Elle est viscérale et visqueuse, des formes arrondies s'entrecroisent à des arêtes géométriques. Pour André Guyaux, en imposant cette image, mauvaise figuration du suggéré, Roger Vieillard supprime toute possibilité de la métaphore à un poème situé « aux frontières du possible⁴³¹ », d'une densité particulière, dont les explications multiples allant de l'interprétation communarde (Murphy) au paysage orgasmique (Steinmetz), témoignent bien de l'opacité. Il déplore l'interprétation débridée qui, sous prétexte d'éclairer le texte, le déforme⁴³². Or Roger Vieillard choisit de ne pas faire apparaître le poème en regard de la gravure. Seule une citation du poème est reprise : « *Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques* », gravée à la main par l'artiste. La phrase est tronquée, la parenthèse finale est supprimée « (elles n'existent pas) » : sa suppression même est l'actualisation de sa formule. L'encadrement de la légende est suggéré par la morsure de la plaque de cuivre sur la feuille. Du poème illustré, le texte passe à l'état de légende de l'image, de titre, d'indication de provenance. L'illustration se libère alors du poème pour mieux fixer une hypothèse de lecture, puissamment subjective, consciente de sa teneur personnelle – l'ouvrage s'intitule *Hommage à Arthur Rimbaud*. L'illustration ne s'impose pas comme un sens figé. L'absence du texte autorise cette hypothèse de lecture de l'image, hypothèse éphémère qui s'annule dans la conscience et l'acceptation des résistances du poème. Elle se risque à la formulation d'un possible qui prend son autonomie par rapport au texte, elle fait produire un sens au texte sans abolir ni rendre caducs les autres sens, elle agit en cela dans une relative liberté, comme une lecture dynamique, libre dans ses associations et ouverte à l'arbitraire⁴³³.

L'illustration dans l'édition illustrée n'est-elle pas elle-même un emploi métaphorique du livre, qui en fait un édifice, investit son corps et dont la « vignette » originelle renvoie aux pieds de vignes des décorations florales des premiers manuscrits gothiques enluminés⁴³⁴ ?

2.2.2. La description

⁴³¹ OC, p. 973.

⁴³² GUYAUX, « Enluminer des enluminures ? », article cité, p. 24-32.

⁴³³ SCEPI, « Discontinuité et fantaisie dans *Les Illuminations* », article cité, p. 95-96 : « un système d'associations non nécessaires qui confère au nouvel art poétique, lequel se moque de l'art poétique, le pouvoir de dire que la métaphore est libre et que « tout peut se dire de tout ».

⁴³⁴ LE MEN, « Book illustration », article cité, p. 108.

Rimbaud hisse le plan textuel à la hauteur du plan visuel qu'il élabore, décrit et met en scène sous nos yeux. Or la description selon Philippe Hamon est précisément le « lieu privilégié où s'organise (ou se détruit) la lisibilité de tout récit⁴³⁵ ». Pour Olivier Bivort, les descriptions de Rimbaud constituent le « moule stylistique⁴³⁶ » des *Illuminations*. Or de référents il n'y a point, et le voile de l'imaginaire tombe devant le visible. L'efficacité réaliste de ses descriptions n'en donne pas moins un aspect invraisemblable aux choses décrites. Le vraisemblable n'est plus nécessairement le représentable et l'inouï devient réel. Les descriptions de Rimbaud ne renvoient pas à une réalité tangible. Elles sont davantage des évocations empreintes de reminiscences, vues, lues, vécues, précisées par la vivacité de l'hypotypose et excitées par une puissante subjectivité. Ce style descriptif, inspiré des discours de la critique d'art, configure en retour un texte comme « prêt à l'emploi » pour les illustrateurs. Si la description laisse apparaître en filigrane une trame narrative, quoique narrant une histoire difficilement lisible, ce sont davantage les indications du texte qui servent de guide. Le poème se mue en un précis d'iconographie, petit manuel résumant brièvement l'essentiel de la matière poétique abordée, dans lequel le succinct et la clarté du propos habituel de ces ouvrages auraient été remplacés par l'évocatif et le possible suggéré dans les poèmes de Rimbaud. À regarder de plus près les eaux-fortes et aquatintes de Jeanne Esmein, c'est ce que l'on décèle.

C'est particulièrement frappant dans les planches gravées qu'elle réalise pour *Les Déserts de l'amour*, des récits qui se présentent comme des comptes-rendus de rêves. Rimbaud esquisse là sa première recherche de prose poétique, bien que le texte s'apparente davantage au récit en prose et au conte, dont les thèmes et quelques effets de style laissent présager l'entreprise magistrale des *Illuminations*. Les gravures de Jeanne Esmein réunies en un portfolio se présentent elles aussi comme des comptes-rendus, de lecture cette fois. Quatre estampes sont réalisées : trois planches de textes, écriture manuscrite gravée reprenant des extraits du poème et une gravure principale, au format horizontal, de plus grandes dimensions. Dans cette dernière (**fig. 76**), Jeanne Esmein traduit par une multitude de saynètes les tableaux du poème. Fidèle à la description du texte qui n'est pas linéaire, elle nous donne à voir une suite d'images désordonnées, délimitées par des formes imbriquées les unes aux autres, ou fondues entre elles comme « la cloison [qui devient] vaguement l'ombre des arbres⁴³⁷ ». Expériences et souvenirs, tout s'enchâsse et s'enchaîne, de manière floue, de cette indistinction des choses conférée par

⁴³⁵ HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 482.

⁴³⁶ BIVORT, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », article cité, p. 159.

⁴³⁷ OC, *Les Déserts de l'amour*, p. 192.

l'onirique et qui dans le poème favorise l'érotique. Jeanne Esmein nous situe entre la campagne et la ville, nous emmène d'une pièce à l'autre de la « maison de famille ». Les teintes de la gravure correspondent aux rares évocations colorées du poème (pourpre, jaune, noir et blanc) dont les scènes ne sont baignées d'aucune lumière, sinon le reflet vacillant d'une bougie et de la mémoire. Mais la valeur de compte-rendu ou de récit de rêve concède encore au poème une logique narrative que bien des poèmes des *Illuminations* ne semblent plus avoir.

« Après le Déluge » est certainement l'exemple le plus emblématique d'une « gravure colorée ». Pour Jean-Pierre Giusto, c'est « une gravure annoncée comme telle dans la technique des primitifs, une image qui se constitue sous nos yeux à la façon de celle que proposerait un kaléidoscope⁴³⁸ ». Les descriptions des scènes, très courtes, fonctionnent en autonomie les unes par rapport aux autres dans un enchaînement saccadé de paragraphes, « véritable puzzle de scènes diverses⁴³⁹ ». La perspective décrite est changeante, l'image que nous croyons en percevoir est perturbée.

Face à la saturation picturale du texte⁴⁴⁰, Jeanne Esmein réalise sa première série de gravure pour illustrer des poèmes de Rimbaud, en 1974. Elle pioche librement dans l'ensemble des poèmes de celui qu'elle appelle Jean Arthur Rimbaud. L'illustration pour « Après le Déluge » (**fig. 77**) est une gravure qui a nécessité deux plaques de cuivre. Le dédoublement des surfaces permet la surimposition de deux registres d'images, autorisant l'artiste à rendre avec plus d'efficacité la superposition ou l'étagement des différents niveaux du poème. Ainsi la mer se retrouve littéralement « étagée là-haut comme sur les gravures⁴⁴¹ » et le Déluge qui constitue le fil directeur du poème préside ainsi à l'image. Toutefois c'est précisément parce qu'isolée sur une plaque, cernée de la morsure de la plaque sur le papier, à cheval entre la marge blanche et l'illustration principale, que « l'idée » de Déluge se trouve transposée avec plus d'impact en image. L'utilisation d'une deuxième plaque de cuivre permet à l'artiste de transposer plastiquement l'« idée » – quand bien même l'idée est « rassise » et donc d'une certaine manière personnifiée dans le texte – et confère à la mer le statut de motif.

La superposition de l'impression de plaques de cuivre est un principe que l'artiste réinvestit volontiers pour explorer l'apparition progressive des images dans les poèmes. Pour « Fleurs », nous disposons d'une gravure aquarellée à la main, un projet préparatoire finalement

⁴³⁸ GIUSTO, Jean-Pierre, « L'image et sa dynamique dans l'écriture de Rimbaud », *Berenice*, n° 2, anno II, mai 1981.

⁴³⁹ SACCHI, *Études sur les Illuminations de Rimbaud, op. cit.*, p. 41.

⁴⁴⁰ LOUVEL, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 34-44 : le degré de saturation du texte par le pictural varie selon les modalités du pictural dans le texte. L'effet-tableau, puis la description picturale, enfin l'*ekphrasis*.

⁴⁴¹ OC, « Après le Déluge », p. 289.

non retenu, et la gravure définitive. Dans la première gravure (**fig. 78**), la surimpression des plaques permet au motif principal – un homme et une femme à la chevelure de pétales, la rose d'eau s'évaporant au loin derrière eux – d'être serti par un encadrement floral plus décoratif, qui prolonge la force de frappe de l'apparition centrale en estompant progressivement son effet. À nouveau la morsure de la plaque de cuivre sur le papier met en relief le motif en lui créant un cadre, dont on ne saurait dire s'il ressort en saillie sur la feuille ou s'il nous entraîne avec lui dans un effet de profondeur. La gravure définitive (**fig. 79**) est divisée en trois bandes verticales égales, selon la découpe de la plaque de cuivre. Reprenant les trois paragraphes du poème, la découpe engendre une séquentialisation du poème et permet à l'image d'être traitée en trois temps différents, les plaques de cuivre n'étant pas tirées ensemble au même moment ni encrées de la même manière. Dans cette gravure, l'ambiance est tout autre. La fusion des éléments a opéré et l'atmosphère générale est empreinte de l'artificialité du paysage construit autour de l'apparition de la digitale annoncée par le poème. Les morsures de l'acide sur le cuivre permettent à l'artiste de rendre compte de la grande matérialité et la subtile texturalité du poème : l'évocation de pierres précieuses (agate, émeraudes, rubis), de métaux (or, argent, cuivre, bronze), de tissus (gazes, velours, satin) dont la douceur suggestive contraste avec la dureté d'autres matériaux évoqués (acajou, marbre). Le paysage figuré est transfiguré par des couleurs, celles directement nommées (gris, vert, blanc, bleu, jaune), augmentées de celles suggérées (neige, ...). La gravure suit l'« œil tactile⁴⁴² » du texte. Le jaune est surchargé d'or et de la lumière du soleil, agent réfléchissant d'étincellements comme on imagine le reflet des scintillements sur les multiples facettes des pierres précieuses, mais aussi agent distillateur de noirceur quand il brunit les métaux ou répand le principe toxique de la digitale qui se réactive et se distille dans toute la fleur sous l'effet de sa chaleur. La tripartition de la gravure de Jeanne Esmein, reprenant celle du poème, s'accorde à la mise en place progressive du décor où l'artificiel prend le pas sur le naturel. Les éléments, additionnés pêle-mêle au gré de l'agencement autorisé par les prépositions « parmi » et « sur », constituent un décor où chaque élément trouve sa place à côté d'un autre. Le gradin de l'observateur est disposé au centre de l'illustration, laissé en réserve sur la feuille, ménageant un point de vue privilégié sur la scène en train de se dérouler. L'évocation d'un couple d'humains dans ce poème est loin d'être évidente, cependant la personnification de certains motifs, « tapis... d'yeux et chevelures », « la foule des jeunes et fortes roses » n'exclut pas totalement la présence humaine, mi-naturelle, mi-surnaturelle.

⁴⁴² GANDELMAN, Claude, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 10.

Jeanne Esmein investit un procédé technique courant en gravure – l'utilisation de plusieurs plaques de cuivre pour l'impression de son image – afin de donner une dimension plastique à la superposition des images poétiques et à l'étagement des différents niveaux du poème. Lectrice attentive de Rimbaud, elle tâche de saisir chaque image suggérée par des poèmes denses tout en procédant à une analyse de la structure du texte et de son fonctionnement et d'en formuler l'équivalent plastique, par le dynamisme d'une composition ou la recherche de la meilleure couleur locale du poème.

2.2.3. La ligne graphique de l'écriture

En s'abstrayant de l'idée de référents, de la représentation pour la représentation, le poème en vient à figurer lui-même une image. L'écriture devient image abstraite : une image graphique dans laquelle un jeu de lignes se livrent bataille. C'est la ligne du regard, le va-et-vient de l'œil qui construit sa vision. L'image en train de se former sous la plume du poète devient une structure à investir pour l'artiste. C'est le cas des illustrations d'André Beaurepaire pour les *Poèmes en prose* (1964, Paris, Les Centraux Bibliophiles). C'est particulièrement frappant dans celle pour « Vies » (**fig. 80**), dont les linéaments graphiques se font la traduction du mouvement des yeux qui conduisent à l'apparition de la vision. La ligne graphique, sous le stylet acéré du graveur, se fait pur sismographe de la vision. La première partie du poème s'écrit sur le rythme du souvenir décomposé qui se recompose. Le texte se fait le reflet du mécanisme de la mémoire, dans un oscillement permanent entre passé, présent et futur. À son tour, l'illustration se fait apparition de la structure du texte-souvenir : « Il est une image disparue [...] avant d'être une image persistante⁴⁴³. » L'illustration se veut précisément le reflet de l'apparition de cette image, de sa réminiscence dans le souvenir convoqué dans l'effort par le poète. Elle se fait la synthèse des éléments spatiaux et temporels agencés par la circulation du rythme de l'écriture. Trouée de lignes dans la page, traversée d'avenues, écoulement de fleuve, arrêt sur des terrasses improbables ou des scènes en piédestal, l'image se fait la recherche du meilleur « là-bas », d'où le narrateur voit et où il cherche à mieux se placer pour nous raconter la remontée de son souvenir. Le poème pris dans sa volonté de constituer une image et d'en décrire la réalité devient lui-même par moment « pur mouvement linéaire à partir de figures concrètes, comme des lignes géométriques dessinées sur du papier⁴⁴⁴. » S'il convoque des

⁴⁴³ RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 89.

⁴⁴⁴ TANIGUCHI, « La métaphore et l'aspect visuel des *Illuminations*. Autour de "Promontoire" », article cité, p. 89.

images concrètes, le mouvement du regard subi et imposé au lecteur qui tente en vain de suivre l'observateur, trace une autre image. Les mots deviennent un pur élément graphique, duquel part le graveur pour le prolonger. C'est le cas évident du poème « Les Ponts » :

« Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent⁴⁴⁵. »

L'illustration de Beurepaire se hisse au niveau du texte pour se faire la retranscription de la vision. Or Philippe Hamon a montré l'influence qu'a eue, à la fin du XIX^e siècle, la lecture de l'image – l'œil se promène en de multiples allers-retours sur une surface – sur le texte littéraire, régenté jusqu'alors par une linéarité immuable⁴⁴⁶. Alors l'emplacement des illustrations participe du sens donné aux images et se fait significatif : l'illustration pour « Parade » (**fig. 81**) s'étend dans la longueur de bandeaux courant sur deux pages ouvertes au-dessus du texte. L'idée de défilé transparaît à mesure que l'image se fait plus linéaire que le poème. L'illustration pour « Mouvement » (**fig. 82**) traverse la page de haut en bas, ménageant le strict minimum de place au texte, se frayant dans le blanc de la page le long cours du fleuve, du lacet de ses débuts à sa chute en trombe. L'accumulation de petits traits, la plaque, travaillée au brunissoir pour donner un effet de texture veloutée à l'image, et mordue dans différents bains d'acide pour créer différentes valeurs d'intensité de noir, concourent à créer une image saccadée, aux mouvements verticaux constamment contrecarrés, interrompus dans leur élan par des structures architecturales, les mouvements des voyageurs et de la lumière. Plus qu'un fleuve, André Beurepaire représente l'idée de fleuve véhiculée par le poème. L'illustration abstraite, purement graphique et linéaire ici, permet de représenter les idées – de défilé, de fleuve – des images suggérées ou décrites par le poème.

2.2.4. Livre d'images ou carnet d'artiste ?

De l'imagier, les *Illuminations* reprennent la structure d'images à feuilleter. Michel Murat parle d'un « vrai livre d'images en pure juxtaposition⁴⁴⁷ » et c'est littéralement ce que

⁴⁴⁵ OC, « Les Ponts », p. 300.

⁴⁴⁶ HAMON, *Imageries*, op. cit., p. 36.

⁴⁴⁷ MURAT, *L'art de Rimbaud*, op. cit., 492 p., particulièrement pour le poème « Enfance III ».

fait Adolphe Fédér quand il réalise une *Suite de 46 aquarelles pour illustrer les Œuvres d'Arthur Rimbaud*, paru chez René Kieffer à Paris en 1938. La liste des poèmes en tête de l'ouvrage (**fig. 83**) se désigne elle-même comme un « classement » qui renvoie aux pages de l'édition du Mercure de France, celle établie en 1912 par Paterne Berrichon, préfacée par Paul Claudel et rééditée en 1937, édition à laquelle se référer pour retrouver les poèmes. En effet, aucun texte ne vient perturber le ballet de couleurs chatoyantes des « pures images », brutes, vierges de toute légende, comme délivrées de tout lien, de tout rapport même avec les mots qui les auraient vu naître. La lecture des poèmes est reléguée au second plan, à un temps autre et à un ailleurs. Le classement consiste en une sélection subjective de textes parmi les poésies en vers et les poèmes en prose. Sur quarante-six poèmes, quinze renvoient aux *Illuminations* (n° 17 à 31). De mêmes dimensions que le livre du Mercure de France (23 x 15 cm environ), chaque feuillet est indépendant et l'ensemble n'est ni relié ni numéroté, ce qui accentue l'effet d'album et d'imagier. Peut-on encore parler de rapport texte-image quand le texte est absent ? S'agit-il d'illustrations ? Le référent est avoué et précisé, comme une invitation à aller se reporter aux textes ; mais en se séparant de son poème d'origine, l'image gagne en autonomie. Libérée de toute contrainte, elle constitue un tout qui a sa propre logique interne et fonctionne pour lui-même. Pour autant, l'image extratextuelle n'en demeure pas moins reliée au texte bien qu'elle configure un rapport de lecture en deux temps et crée un effet d'attente ou demande au lecteur un effet d'imagination ou un effort de mémoire : est-ce que l'image qu'il a sous les yeux se trouve bien dans le texte ? La série est régie par un emplacement identique, des vignettes centrées sur la page mais non cernées, largement entourées de blanc, une unité chromatique (couleurs froides, marron, bleu, rose-ocre, vert-jaune), la représentation schématisée des personnages. Si les *Illuminations* ne constituent qu'un tiers du recueil, l'entreprise illustrée semble inspirée de leur mode de lecture et cherche comme à en transposer les effets.

Les *Illuminations*, *work in progress*⁴⁴⁸ par excellence, frappent par la disparité d'écriture des poèmes qui composent l'ensemble : des poèmes qui font blocs sur la page alternent avec des textes morcelés, dont les propositions juxtaposées le sont sans liaison apparente, avec des poèmes réduits à de simples phrases, le plus souvent nominales, exclamatives, à valeur d'affirmation voire d'incantation. De grands poèmes à l'articulation structurée, numérotée, côtoient des poèmes très courts, abrupts. La majorité des poèmes mettent en scène une écriture empirique à l'allure de notes prises sur le vif dans un cahier, tels des

⁴⁴⁸ J'emprunte son titre à Matthieu Letourneux, « Les *Illuminations* comme 'work in progress' », *Rimbaud*, Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Elise Boudou, *op. cit.*, p. 92.

croquis griffonnés sur le motif par le peintre. Si le « carnet de damné » renvoie plutôt à une *Saison en enfer*, les *Illuminations* se caractérise par une « esthétique générale du discontinu⁴⁴⁹ » à l'origine du poème en prose moderne qui favorise son appréhension comme un carnet de notes : un ensemble de textes en prose, dans lesquels la diversité de la recherche prime sur la forme fixe. Des poèmes régis par l'appel à la diversité – des formes, des points de vue, des discours, des images. Suzanne Bernard parle quant à elle d'un « style de notations »⁴⁵⁰. Un poème comme « Phrases » par exemple fait « figure de répertoire composite, d'inventaire aléatoire d'énoncés inassignables, prélevés sans esprit de suite ou notés au hasard des pensées et des propos⁴⁵¹. » Cet effet de variété, ce flottement dans les formes favorise une appréhension très libre des textes par certains artistes, voire une transposition dans leur monde de recherche. Court poème exclamatif, un poème comme « Départ » se veut aussi le condensé à l'extrême de l'écriture rimbalienne. Quelques lignes introduites en anaphore « *Assez vu. / Assez eu. / Assez connu*⁴⁵². » ouvrent énergiquement le texte qui s'affiche comme « l'expression privilégiée de la poésie de la “hâte”, “de l'ellipse et du bond”⁴⁵³ ». Dans son carnet de dessin, l'illustrateur Rodore reprend des poèmes de Rimbaud à son compte. Sur des coins de page, il recopie les textes, en particulier « Départ », pour mieux se réapproprier leur geste auctorial (**fig. 84**). Ses pages sont surchargées de couleurs, de croquis, de collages, de taches, de ratures, de hachures. Sur la page intitulée DÉPART, un homme au rire tranchant et inquiétant, aux oreilles de diable surmontées d'une toque affublée d'une croix renversée, une autre croix au doigt et des griffes aux ongles, émerge d'un amas de couleurs sales, sombres, non loin d'une pierre tombale sur laquelle on peut lire « *Death for eternity* ». Un dessin de mitrailleuse, un autre d'un marteau, sont éparpillés sur la page, effrayant attirail qui jongle avec les mots, *gun* et *poetry*, tantôt encadrés, plusieurs encerclés, tantôt rayés, barrés, noircis. Plusieurs flèches indiquent la marche à suivre, l'élan vers la droite, la direction où avancer : l'Afrique, seule destination sur la page mentionnée ? Reprenant une quinzaine de poèmes, l'ensemble du carnet fonctionne sur ce même mode : le poème (certes pas uniquement des poèmes des *Illuminations*) est griffonné sur une page elle-même griffonnée, agencée dans la hâte d'idées amoncelées, d'associations aléatoires de pensées et d'images. Une disposition de la page et une conception du carnet dans son ensemble qui semble tout droit ressortir de la logique poétique propre à Rimbaud.

⁴⁴⁹ HAMON, *Imageries*, op. cit., p. 59.

⁴⁵⁰ BERNARD, « La palette de Rimbaud », article cité, p. 175.

⁴⁵¹ SCEPI, « Discontinuité et fantaisie dans *Les Illuminations* », article cité, p. 93.

⁴⁵² OC, « Départ », p. 296.

⁴⁵³ OC, p. 956. Voir Saint-John Perse, lettre à Jacques Rivière du [18] juillet 1913, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 707.

Nous avons volontairement choisi deux cas d'illustrations antagonistes – dans leur forme, leur contenu, leur style, leurs dates, leur insertion dans les livres – afin d'exemplifier la dimension d'ouverture des *Illuminations*. Il nous apparaît désormais évident que la disponibilité de l'image dans ces poèmes vient de ce qu'ils lui empruntent ses modes opératoires et que ces derniers configurent en retour des poèmes qui « parlent » aux artistes et leur mettent à disposition, plus qu'un sujet d'illustration, des manières d'illustrer. Cette disponibilité, nous le verrons, appelle des styles et des genres d'illustration différents, voire radicalement opposés. Il est parfois frappant de constater qu'au même moment, une illustration très figurative, dans la tradition de la grande gravure sur cuivre, côtoie une image plus moderne, abstraite. Il nous semble que de telles dispositions de l'illustration ne sont pas à dégager des conditions de leur mise en forme ou plutôt de leur mise en page, c'est-à-dire des caractéristiques du livre dans lesquelles elles s'inscrivent. En effet, l'illustration est bien à prendre en compte au sein du dispositif dans lequel elle apparaît, et l'appréhension du rapport texte-image ne saurait faire l'impasse des conditions matérielles du livre-support qui la reçoit.

Rimbaud considère l'image comme un principe générateur de forme poétique. Par tous les moyens, il cherche à insuffler à ses images poétiques la capacité de provoquer un effet esthétique. Puisant dans le grand réservoir d'images que lui confèrent l'essor de la presse illustrée, et plus généralement, la parure imagée dont se voile la fin du XIX^e siècle, Rimbaud façonne des images-effets. À son contact, l'illustration vient éprouver les dispositifs textuels des poèmes : elle y cherche en miroir les incitateurs de sa propre plasticité.

Face à la saturation picturale du texte, les artistes n'auront que l'embarras du choix et pourront puiser à plusieurs sources textuelles : les différentes figures de style, procédés analogiques par excellence éveilleurs d'images, et les descriptions sont les premiers éléments sur lesquels les artistes vont s'appuyer pour faire naître en retour leurs images. Mais la structure même du poème et du recueil est également scrutée pour mieux être redéployée dans l'image. La poésie de Rimbaud assimile les principes de l'image et offre en retour aux artistes un cadre aux potentialités multiples.

Nous verrons dans la partie suivante comment, des livres illustrés aux livres d'artiste, l'intérêt des artistes glisse d'une attention à la picturalité de l'image poétique à la prise en compte de sa plasticité, cette dernière pouvant être entendue comme une extension de la picturalité – lignes, formes, couleurs – à l'ensemble des caractéristiques formelles relative à une œuvre d'art en trois dimensions – volume, masse, profondeur. C'est le cas notamment dans

les livres d'artiste, la plasticité renvoyant à la dimension presque sculpturale de certains d'entre eux.

PARTIE 3. ILLUSTRER LES *ILLUMINATIONS*

Dans cette troisième partie, il s'agit de considérer le parcours intra-artistique des *Illuminations* d'un livre à l'autre, d'un médium à un autre, du livre illustré au livre d'artiste, du livre à l'œuvre. Le parcours du texte – de sa retranscription fidèle à son effacement, en passant par son caviardage, le texte est présent mais illisible, et sa réécriture – induit autant d'expérimentations artistiques et d'effets de lecture. Chaque édition illustrée des *Illuminations*, qu'elle soit scientifique, bibliophilique ou artistique, qu'il s'agisse d'un livre de luxe ou d'un livre d'artiste, s'adresse à un lectorat particulier, dont « l'horizon d'attente⁴⁵⁴ » est pris en compte par l'artiste qui peut choisir d'adapter ses images au texte.

La nature de la relation texte-image qui se joue dans le livre, quel qu'il soit, est complexe, insoluble, irrésolue, et relève d'un rapport ambivalent : tantôt mystérieux, admiratif et fécond ; tantôt hiérarchique, discriminant et méfiant. Une défiance qui rappelle la querelle du coloris, débat esthétique qui marqua la fin du XVII^e siècle et opposa les tenants du dessin, le *disegno* technique, idéal, rationnel, incarné par les toiles de Nicolas Poussin, aux tenants de la couleur, rangés derrière la manière empâtée et empirique d'un Rubens. Ces derniers revendiquent la couleur comme supérieure car plus vraie que nature, quand les premiers, leurs détracteurs, dénoncent les effets de persuasion et de fascination qu'elle exerce sur les sens. Le dessin serait l'affaire de la raison, quand la couleur serait celle des sentiments. À l'approche du texte, les images, considérées comme dangereuses dans leur immédiateté persuasive, suscitent des réserves.

Si l'on considère le texte et l'image comme deux systèmes de signes, les mettre en rapport signifierait alors s'intéresser au mouvement qui les fait se rencontrer et au « traitement sémiotique d'un art dans la matérialité du traitement sémiotique d'un autre art⁴⁵⁵ ». Les degrés de ce déplacement sémiotique sont multiples : conversion, transposition, traduction qui conduisent à l'assimilation, à la fusion, au rejet, à la complémentarité – l'un devant soutenir ou pallier les insuffisances de l'autre – à la concurrence, à la collaboration⁴⁵⁶. Selon Liliane Louvel, la transposition ou « “[t]rans-position” implique qu'il y a passage (suggéré par trans, inter) de l'un dans/par, de l'un à l'autre. Il y a donc un changement de position qui peut être vu comme une interversion, un chassé-croisé ou tout autre mouvement⁴⁵⁷. » Selon Roman Jakobson, la

⁴⁵⁴ JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

⁴⁵⁵ MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistiques. L'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 41.

⁴⁵⁶ Voir par exemple Yves Peyré, « La Connivence agonale, digression sur le livre illustré », *Le Livre d'artiste : épiphénomène ou élément essentiel pour la compréhension de l'art de notre temps*, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays-paysage/Centre des livres d'artistes, 1989.

⁴⁵⁷ LOUVEL, Liliane, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 27.

traduction intersémiotique est la « transmutation d'un système de signes à un autre⁴⁵⁸ » et donc la recherche d'un équivalent entre deux systèmes de signes afin de bâtir un pont entre les mots et les images.

Mais l'équivalence théorique de départ s'est – dans les faits et surtout dans les paroles – transformée en une domination régentée par l'impérialisme du langage et conditionnée par sa capacité de prise de parole⁴⁵⁹. Le *linguistic turn*, apparu dans la critique en France dans les années 1970, s'est intéressé à la manière de parler de ce rapport, et de l'écrire. À la traditionnelle notation texte-image, s'est ajouté imagetexte (*imagetext*) et image/texte. *Imagetext* indique la fusion, à l'instar de la revue en ligne *Textimage*. Le maintien du mot « image » en premier traduit le désir de rétablir une hiérarchie longtemps aliénante. Pour autant *Textimage* incarne véritablement la fusion des deux termes, l'entrelacement de l'un dans l'autre. Contre la conception illusoire de cette fusion unitaire, la notation « image/texte » s'est vu proposée en alternative. Si pour Mitchell, la barre oblique de l'« image/texte » indique un clivage, une rupture⁴⁶⁰, c'est peut-être justement dans cette barre oblique que se trouve la meilleure clé de lecture de ce rapport : une manière traversante, détournée, d'envisager leur relation, englobant le lecteur devenu selon le même mouvement spectateur/lecteur⁴⁶¹.

Par ailleurs, Liliane Louvel a démontré à l'aide des études de genre que la domination du texte sur l'image est non seulement entérinée dans des considérations d'époque, mais qui plus est rompue à une certaine misogynie. Proposant une relecture des écrits de Lessing, elle achève de nous convaincre : « Les tableaux comme les femmes sont des créatures idéalement silencieuses et belles destinées à la gratification de l'œil, contrastant avec la sublime éloquence propre à l'art viril de la poésie⁴⁶². » On trouve d'autres traces évidentes de cette domination virile du texte dans la bibliophilie, domaine masculin s'il en est, où l'illustration était considérée par Pol Neveux comme « l'épouse biblique. Si par malheur elle déroge au pacte et trahit sa mission, il y aura pour elle déchéance⁴⁶³. » Liliane Louvel a fait d'heureuses propositions dans le sens d'un nouveau rapport qui laisse la place à l'échange réciproque, une approche mutuelle

⁴⁵⁸ JAKOBSON, Roman, « Aspect linguistique de la traduction », *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 79.

⁴⁵⁹ Voir LOUVEL, *Le Tiers pictural*, *op. cit.*, p. 13 et l'article d'Ernest B. GILMAN auquel elle renvoie : « Interart Studies and the Imperialism of Language », *Art and Literature*, vol. 10, n° 1 (Poetics Today), 1989, p. 16.

⁴⁶⁰ MITCHELL, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶¹ LOUVEL, *Le Tiers pictural*, *op. cit.*, p. 21-22. Voir également Fanny GILLET, *Saisie/dessaisissement : enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite*, décembre 2008, Université de Toulouse 2 Le-Mirail, thèse présentée sous la direction de Catherine Lanone, thèse à laquelle Liliane Louvel renvoie.

⁴⁶² G. E. Lessing, *Laocoön*, traduit par E. A. McCormick, Indianapolis/New York, Bobbs Merrill, 1962 (1^e édition : 1766), p. 110, cité par LOUVEL, *Le Tiers pictural*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶³ NEVEUX, Pol, « Préface », *L'art du livre en France*, dir. Paul Angoulvent, Frantz Calot et Louis-Marie Michon, p. VIII.

qu'elle souhaite irénique, plus compréhensive, non plus verticale et hiérarchique, mais horizontale et ouverte, en d'autres termes, « passer d'une pensée guerrière et masculine à une pensée de conciliation plus féminine⁴⁶⁴ » – reste encore à trouver une manière de les penser qui sorte des catégories essentialisées du féminin et du masculin. Elle parle, avec Virginia Woolf, du terrain d'entente des deux arts qui ne serait plus à chercher dans la page comme territoire de conflit mais plus certainement comme « marge ensoleillée⁴⁶⁵ » de chaque livre.

Les études intermédiales qui prennent le pas sur les études intersémiotiques accompagnent le passage du livre illustré au livre d'artiste. Elles s'intéressent de plus près à la matérialité de l'œuvre, particulièrement aux questions du médium en tant que support, et font de l'hétérogénéité une caractéristique fondamentale qui refuse la réduction de l'image au texte⁴⁶⁶. Ainsi la critique intermédiaire « laisse à chacun des arts, son espace de liberté, son mode de réalisation, son immanence. C'est le médium qui prévaut, c'est à lui que l'on doit d'abord prêter attention au-delà de toute volonté d'assujettissement de l'un par l'autre, ce qui aboutirait à une réduction⁴⁶⁷. » Métissage entre deux régimes, visuel et verbal, visible et lisible.

Le livre, par la co-présence intime dans laquelle il place le texte et l'image, met en tension particulière ce rapport texte/image : d'abord dans la page, espace de relation par excellence, où chaque élément possède un emplacement bien défini au départ ; une tension qui s'étend ensuite à l'ensemble du livre qui devient lui-même l'objet, et non plus seulement le réceptacle, d'une « nécessité d'expérimentation⁴⁶⁸ ». Mais avant de devenir le lieu d'harmonie revendiqué par bon nombre de livres illustrés, l'espace du livre s'est d'abord conçu comme le champ de bataille d'une âpre rivalité entre deux champs si dissemblants. Au-delà du partage du livre et de la page, c'est le partage de l'auctorialité qui est en jeu.

Dans le cas de Rimbaud, la critique littéraire, réticente à faire de la place à une illustration hétérogène, a essentiellement considéré le point de vue du texte⁴⁶⁹. Elle a peu tenu compte du fait que ces illustrations se trouvaient dans un livre – la représentation a pris le pas

⁴⁶⁴ LOUVEL, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, op. cit., p. 150.

⁴⁶⁵ « sunny margin », L. Woolf, *Virginia Woolf. Collected Essays*, vol. 2, Londres, p. 243, cité par LOUVEL, op. cit., p. 17.

⁴⁶⁶ Voir VOUILLOUX, Bernard, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique », *Intermédialité*, dir. Caroline Fischer, Nîmes, Lucie, 2015, p. 55-69.

⁴⁶⁷ LOUVEL, *Le Tiers pictural*, op. cit., p. 63.

⁴⁶⁸ Michel Butor dans un entretien réalisé par Jacques-Bernard Roumanès, « À propos du livre d'artiste comme œuvre d'art. Entretien avec Michel Butor. », *Vie des arts*, vol. 38, n° 153, hiver 1993-1994, p. 34.

⁴⁶⁹ Voir André Guyaux, « Illustrations et fac-similés des Illuminations », *Rimbaud vivant*, n° 18-19, 3^e trimestre, 1980, p. 25-40. ; et aussi André Guyaux, « Enluminer des enluminures ? », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991, p. 24-32.

sur son support de présentation –, supposant des contraintes et des possibles, des lecteurs et un contexte de réception particuliers. En effet, l'illustration est d'abord pensée dans son rapport avec le texte. Alors, comme le constatent Sophie Lesiewicz et Hélène Védrine, « les mots “illustrer”, “illustration”, “illustratif” sont devenus synonymes de “référentiel”⁴⁷⁰ ». L'illustration est secondaire car elle est toujours l'image « de quelque chose » – en l'occurrence ici, l'illustration est l'image du poème. Elle se situe en amont ou en aval du texte, elle le déborde, le dépasse, l'excède, le submerge ou au contraire, elle l'empiète, le réduit, le déflore, le contraint. Face au jaillissement mental advenu lors de la lecture, le plaisir réside en ce choix, parmi cent images proposées par les poèmes. Choix réactualisé à chaque reprise du texte : la tentation de l'image appartient aux poèmes. Désirée par l'auteur, cette liberté fait la valeur de sa poésie. Ne réside-t-elle pas dans l'énigme ou l'illisible du texte, dans la volonté délibérée de « provoquer des actes d'interprétation⁴⁷¹ » ? Elle est un principe créateur très puissant, savamment orchestré pour laisser libre cours à « la permissivité des lectures⁴⁷² ». Là réside tout l'enjeu de l'esthétique de l'illustration éditoriale : le choix imposé. L'image reconnue, sélectionnée entre toutes, force notre regard de sa violence et de sa véhémence. Face aux indélébiles images, suceuses de rétines, les mots sont-ils devenus des cadavres ? « La poésie [de Rimbaud] souffrirait-elle d'insuffisance dans l'évocation de ses propres contenus essentiels⁴⁷³ » qu'il faille lui coller d'indispensables vignettes au visage, la tatouer contre son gré ? C'est la première lecture que nous pouvons faire : en rester à la certitude butée des images et n'y voir qu'un appauvrissement de la poésie ; nous insurger contre un droit à l'illustration bafoué, mettant à mal *l'ut pictura poesis* ; dénoncer l'amoralité ou l'immoralité des éditeurs. Est-ce la seule voie possible ?

L'analyse des illustrations demeure pauvre si elle est réalisée au prisme du texte uniquement – au détriment du livre, en tant qu'objet et réalité culturelle, et de ce qu'il suppose : une organisation interne qui conditionne un rapport texte-image spécifique, des modalités de lecture, une adresse à un lectorat – et au détriment de sa contextualisation dans le parcours des artistes. À les envisager comme des interprétations personnelles, les illustrations deviennent alors riches de références et de codes propres à l'artiste qui en disent long sur la réception de Rimbaud et son incorporation dans le domaine artistique. Tout en accordant une importance particulière au rapport texte/image, notre manière de considérer les illustrations pourra varier :

⁴⁷⁰ LESIEWICZ, Sophie, VÉDRINE, Hélène, « Préface », *Éloge du parergon. op. cit.*, p. 11.

⁴⁷¹ MURPHY, Steve, *Stratégie de Rimbaud*, 2004, p. 451.

⁴⁷² GUYAUX, André, « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations* », *Rimbaud maintenant, op. cit.*, p. 199-208.

⁴⁷³ Nous empruntons l'expression à José Angel Valente pour y déposer une autre idée, préface traduite par Jean Ancet, Jean de la Croix, *Nuit obscure, Cantique spirituel*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1997, p. 7.

nous serons amenée à les envisager comme un ensemble qui évolue dans le livre, à comparer différentes représentations d'une même scène ou à nous focaliser sur une transposition spécifique d'un poème en une illustration⁴⁷⁴. En effet, l'illustration est paratextuelle et évolue progressivement, à mesure que les livres mettent en pages un corpus de textes plus restreints, vers une relation d'hypertextualité telle que définie par Gérard Genette : l'illustration agirait comme l'hypertexte à partir de l'hypotexte que seraient les poèmes de Rimbaud, « sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁴⁷⁵ ». L'illustration résulte du texte selon une « opération transformative ». Le degré de cette transformation est susceptible de gradation, de simple à complexe, de directe à indirecte.

Nous nous efforcerons, lors de nos analyses, de garder à l'esprit ces différentes questions : Quels sont les modes de représentation et les stratégies visuelles de l'illustration des *Illuminations*, ses caractéristiques et parti pris formels par rapport au texte ? Comment l'illustration procède-t-elle : par addition, soustraction, condensation, focalisation ? Quels égards l'image ménage-t-elle au texte ? S'intéresse-t-elle davantage à ce que le texte énonce, à ce que le poème expose, ou au contraire, s'épanouit-elle au contact de ce que le texte ne dit pas, voire de ce qu'il cache ?

Quelle est l'attitude adoptée par les illustrateurs et les illustratrices : disséquer en chirurgien les apparitions ou recueillir en spectatrice les pérégrinations de l'invention ? Percevoir les images évoquées par la poésie et ses visions, en cerner les contours pour mieux les respecter, ou s'en affranchir ?

Comment le livre conditionne-t-il l'image, dans sa forme et son contenu ? Lui impose-t-il une adaptation ? Quelle évolution remarque-t-on dans le temps ? Existe-t-il une spécificité de l'illustration par rapport aux *Illuminations* ? Par rapport à la prose poétique ?

Existe-t-il une liberté plus grande à illustrer de la poésie ? Ou au contraire, cela implique-t-il de rajouter de la narration et de la description là où il n'y en a pas, sinon en apparence seulement ?

⁴⁷⁴ Voir LE MEN, Ségolène, « Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré », *Poetics Today*, n° 13, United States, Duke University Press, Spring, 1992, p. 18 ; Voir également SITZIA, Émilie, « "Where is the Prince?": Unlocking Doré's illustration of Perrault's *Cinderella* », *Relief*, n° 4, 2010, p. 159.

⁴⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 13.

Le corpus des éditions illustrées des *Illuminations* réunit près de soixante-dix ouvrages parus de 1923 à 2017. Nous les appréhenderons en trois ensembles :

- Les éditions illustrées des œuvres poétiques, complètes ou abrégées ;
- Les éditions illustrées du recueil des *Illuminations*, entier ou présentant une sélection de poèmes ;
- Les livres ne se concentrant que sur un seul poème des *Illuminations*.

Ces trois ensembles sont aussi variés en eux-mêmes que distincts les uns des autres. Ils correspondent peu ou prou à trois formes qu'a prises le livre illustré : le livre d'illustrateur, le livre de peintre et le livre d'artiste. Toutefois, nous préférons ne pas les considérer selon ces catégories et nous maintiendrons plus généralement l'emploi des termes « livre illustré », « illustrateur/illustratrice » et « illustration », en ménageant cependant une spécificité pour le livre d'artiste, entendu comme une œuvre créée particulièrement pour la forme du livre, émanant d'un seul sujet artistique, mais pas nécessairement réalisée uniquement par lui et pouvant faire intervenir le travail d'autrui – un poème de Rimbaud par exemple.

Dans « Rimbaud porté par notre temps », sa préface aux *Œuvres poétiques* de Rimbaud, Suzanne Briet écrit : « chacun lui demande [à Rimbaud] ce qu'il attend : rêverie, réflexion, ou principe d'action⁴⁷⁶ ». Pour nous, cette pensée résume l'attitude des artistes face au texte dans chacun des trois ensembles : les éditions illustrées des œuvres poétiques mettent en scène des rêveries d'illustrateurs ; les recueils illustrés des *Illuminations* sont le fruit de réflexions créatives et fécondes sur la mise en tension de la poésie avec une démarche artistique ; les livres d'artiste rejouent l'action du processus même d'écriture.

Le premier ensemble est composé pour une part de dix-sept livres des *Œuvres poétiques* complètes illustrées⁴⁷⁷. Nous les considérons complètes quand elles contiennent au moins des *Poésies* (*Premières proses et vers*, *Poésies de 1870-1872*, *Les Stupra*, *Les Déserts de l'amour*), ainsi que les recueils *Une saison en enfer* et les *Illuminations*. À cela, s'ajoutent dix-huit éditions abrégées ou partiellement complètes (sélection de poèmes, allant des seuls recueils

⁴⁷⁶ Suzanne Briet, « Rimbaud porté par notre temps », in Arthur Rimbaud, Daniel Tricart, *Œuvres poétiques*, Paris, Arcadie, 1975, p. XXII.

⁴⁷⁷ Nous ne tenons pas compte ici des éditions illustrées d'un seul frontispice. Elles ne contiennent qu'une seule illustration, généralement un portrait de Rimbaud, reproduit d'après la photo de Carjat ou le portrait peint dans *Un Coin de Table* d'Henri Fantin-Latour. Le frontispice n'est pas en interaction avec le texte qu'il ne côtoie jamais, restant toujours au seuil du recueil. (1929, William Métein ; 1930 John Buckland Wright ; 1932 Natan Altman ; 1945 Christian Bérard).

d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations* à des mélanges moins exhaustifs, voulus représentatifs de l'œuvre). Ces trente-cinq livres s'étendent de 1930 à 2006.

Ces livres mettent en scène des rêveries d'illustrateurs destinées à stimuler les rêveries des lecteurs. Les illustrateurs laissent leur imagination vagabonder sur une image du poème, piochée entre mille, souvent isolée, désignée par un extrait de poème choisi. Les illustrations sont anecdotiques, dites diégétiques : elles se concentrent sur la part narrative du poème. Elles racontent le texte et retranscrivent de manière mimétique et figurative les images qu'il évoque. Dans les marges, en bandeaux ou à pleine page, l'illustration se place dans l'entourage du poème : elle est paratextuelle. Mais confrontées à des poèmes jaillissants et à la progression peu linéaire, face à une matière poétique qui se dérobe, les illustrations transgressent les poèmes⁴⁷⁸ et se surchargent aussi d'éléments narratifs hétérogènes au poème, en lien essentiellement avec la vie du poète. Dans les éditions dites scientifiques, les illustrations sont constamment tiraillées entre deux forces antagonistes : elles éprouvent une difficulté à trouver et maintenir leur place dans une co-présence qui fustige leur allégation au texte, autant qu'elle leur dénigre toute prise de liberté trop grande.

Le deuxième ensemble regroupe vingt-six livres centrés sur l'illustration du seul recueil des *Illuminations*. Des lettrines de l'artiste belge Ben Genaux (1943) aux peintures de l'ardennais Jean-Jacques Rossbach (2017) – le seul livre présentant des illustrations pour chaque poème des *Illuminations* –, vingt et un livres reprennent les quarante poèmes, cinq autres abordent seulement un florilège.

Ces livres s'apparentent aux grands livres illustrés tels que François Chapon les a définis ou aux livres de peintre d'Yves Peyré, où la figure de l'artiste et ses œuvres prédominent. Ils proposent « une version sophistiquée du livre conventionnel, magnifiant sans trop les interroger les paramètres de son objet⁴⁷⁹ ». Ils se concentrent sur les *Illuminations*, un « recueil » à l'apparente unité dans lequel l'illustration aussi se concentre, se recentre : elle s'autonomise. Elle propose avec ses propres moyens une puissance d'évocation similaire à celle du texte. Ces livres sont l'aboutissement d'une réflexion de l'artiste sur le texte et la poésie de Rimbaud en général, stimulent un retour réflexif de l'artiste sur sa propre pratique artistique ou sont le fruit

⁴⁷⁸ Anne-Marie Christin développe cette idée de l'illustration comme transgression dans un article éponyme daté de 2009. Présenté à l'époque comme inédit et non publié, l'article a fait l'objet d'une discussion animée par Michel Melot (conservateur général honoraire des bibliothèques) et Hélène Campagnolle lors du colloque international « Illustrer ? XIX-XX^e siècles », organisé par Hélène Campagnolle, Ségolène Le Men et Marianne Simon-Oikawa (24-25 janvier 2019) ; GILLET Fanny, « L'illustration ou le surgissement des intimités visuelles du texte poétique ? », *Textes et contextes* [en ligne], n° 6 (Discours autoritaires et résistances aux XX^e et XXI^e siècles), 2011 : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=330>. Fanny Gillet parle de la transgression de la narration par les illustrations.

⁴⁷⁹ BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Québec, Fides, 2001, p. 150.

du rapprochement d'une démarche poétique et d'une démarche artistique, consacré par la naissance d'un beau livre. Le texte n'est plus un prétexte à la rêverie, il est générateur d'idées nouvelles.

Enfin, le troisième ensemble réunit sept livres ne reprenant qu'un seul poème des *Illuminations*, qui s'inscrivent dans une période plus courte et plus récente, de 1991 à 2011 : Honorine Tepfer, 1991, 2008, 2011 ; François Righi, *H.*, 1997 ; René Bonargent, *Départ*, 2001, exemplaire unique ; Chan Ky-Yut, *Génie*, 2002 ; Daniel Harlé, *Images pour Rimbaud* (« Parade »), 2004 ; Lucy Brank, *Marine*, 2006. Ils mettent en œuvre une méditation personnelle du texte imbriquée à une proposition artistique forte. Les livres ont une matérialité, une bi-dimensionnalité, une présence sculpturale plus prononcée. Pour certains, ils tiennent davantage de l'objet. Véritables « artefact[s] visuel[s] artistique[s]⁴⁸⁰ », ils sont à rapprocher des livres d'artiste : ils actionnent et mettent en scène le texte en dévoilant le processus d'écriture. Si le lien au texte de Rimbaud n'est physiquement plus immédiat – le texte se donne à lire dans la progression du livre, il est rendu illisible ou difficile à lire, voire absent –, c'est parce qu'il est volontairement déjoué, détourné, sapé, disloqué. Devenu œuvre d'art à part entière, le livre, à l'instar de la poésie de Rimbaud, se fait performatif. Il n'est plus question pour l'artefact de représenter le texte mais de le présenter, mettant à jour son fonctionnement, se chargeant des caractéristiques formelles de la poésie de Rimbaud pour mieux les redéployer dans le livre. Dans l'étude de ce dernier ensemble, nous nous concentrerons particulièrement sur l'exemple, pour nous fondateur, du magnifique livre *H* de François Righi. Puis, en nous autorisant un détour par un livre-objet atypique, en dehors du corpus des *Illuminations*, nous envisagerons le livre d'artiste comme l'expérimentation la plus aboutie de la transposition totale et sans reste de la poésie du champ littéraire au champ plastique.

Au travers de ces trois ensembles, nous verrons quelles stratégies visuelles régissent les images dans les livres illustrés et les livres d'artistes. Quel rapport entretiennent-elles avec un texte éminemment lié au visuel ? Quelles contraintes créatives le livre exerce-t-il sur elles ? Quelles potentialités créatrices ouvre-t-il par ailleurs ?

⁴⁸⁰ LOUVEL, Liliane, et SCEPI, Henri dir., *Texte/image. Nouveaux problèmes*, actes du colloque international, Cerisy-la-Salle, Centre culturel international (23-30 août 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 11.

CHAPITRE 1. LES ŒUVRES POÉTIQUES

1. L'idéal bibliophile

Les éditions illustrées des œuvres poétiques s'inscrivent dans la production de livres de luxe et de demi-luxe et héritent de la tradition des livres de bibliophiles⁴⁸¹.

Si le terme « livre de bibliophile » fait son apparition dans le dictionnaire de l'Académie française dès 1798, les sociétés de bibliophiles se développent durablement dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France et l'on considère la période allant de 1890 à 1914 comme l'âge d'or des bibliophiles⁴⁸². En 1873, Eugène Paillet fonde la Société des Amis des livres, où il cultive à la fois le goût de créer des livres de son temps et celui de collectionner les livres anciens. Dès l'année suivante, il met en place la réalisation et la publication annuelle d'un livre illustré, un modèle qui fera date. À la suite du *Livre du bibliophile*, rédigé en 1874 par Anatole France à la demande de l'éditeur Alphonse Lemerre pour définir en quoi consiste un beau livre, la publication en 1894 du *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle* par Georges Vicaire – directeur du *Bulletin du bibliophile* deux ans plus tard –, marque l'avènement d'une pratique exercée en huis-clos, codifiée par des règles et des rites. Des revues sont créées et des publications se spécialisent pour guider le bon goût du bibliophile, comme *Le Crapouillot* ou encore les *Livrets du Bibliophile*. Antoine Coron définit ainsi cette « manière bibliophilique » : « "l'émission" des livres épousant strictement les valeurs et les critères du groupe "récepteur"⁴⁸³ ». La « bibliophilie créatrice », terme consacré par Henri Beraldi en 1897, était née.

La bibliophilie s'adresse à des amoureux de livres rares et précieux, des amateurs de beaux papiers et de reliures raffinées, véritables fétichistes de beaux objets. Vectrice d'un statut social, elle s'adresse à une population aristocratique puis bourgeoise. Elle devient un facteur de reconnaissance important, témoigne de la faculté de développer un goût et de s'y connaître en art. La bibliophilie est une pratique régentée par des règles de conception et d'organisation du

⁴⁸¹ Nous ne tenons pas compte ici des livres de Gustavo Cochet et Hermann Naumann, parus respectivement en Argentine, à Buenos Aires en 1943 et en Allemagne, à Leipzig en 1976, précisément parce que parus à l'étranger, dans des contextes éditoriaux où la tradition bibliophilique serait à considérer à l'aune de spécificités culturelles propres, qu'il n'est pas de notre ressort d'étudier ici. Notons toutefois que la publication de Gustavo Cochet se fait en français. La publication, s'adressant à un lectorat français, ne saurait être tout à fait étrangère à la bibliophilie française.

⁴⁸² CORON, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », article cité, p. 74 : « Incontournables, les sociétés d'amateurs de livres n'étaient pourtant que cinq au début du siècle, puis sept à partir de 1908 et jusqu'en 1921. Leur nombre durant les Années folles crût très vite, jusqu'à trente-cinq en 1931. »

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 73.

livre et de l'illustration très précises : de la dimension des marges au choix de la typographie, de la sélection du meilleur papier à l'exécution maniérée d'une reliure personnalisée par le bibliophile, de la technique des illustrations originales à leur emplacement, soumises au texte. Les livres ne sont de préférence ni reliés ni brochés, mais « en feuilles », ce qui favorise une manipulation et une observation libre et souple des images. Ces règles, conservatrices, académiques, auront pour effet d'uniformiser la pratique bibliophile, qui deviendra banale à défaut d'être créative, au détriment de la qualité de la production : « En s'interdisant les mauvaises surprises, on fermait la porte aux bonnes et la voie était ouverte à la médiocre banalité⁴⁸⁴. » Mais des visions singulières, fortes, apparaissent et façonnent les différents contours du paysage éditorial illustré.

En réaction à la décadence dans laquelle il estime que l'édition courante est tombée, l'imprimeur et éditeur français Édouard Pelletan (1854-1912) va défendre une vision traditionnelle, réformatrice, voire puriste du livre illustré : « Illustrer un livre c'est interpréter un texte et décorer une page⁴⁸⁵. » Il fait paraître en plaquettes le manifeste qui accompagne la création de sa maison d'éditions d'art : *Le Livre* et deux *Lettres aux bibliophiles*, en 1896. Fervent promoteur de la gravure sur bois, Pelletan décline sa vision du livre en trois grands principes : le texte doit être d'une qualité littéraire irréprochable, passé au crible de la critique ; la typographie doit être en harmonie avec la nature du texte ; l'illustration doit être interprétative et décorative. Il élève la fonction ornementale de la typographie à une fonction plus signifiante. Il prône une illustration subordonnée au texte et lui réserve une place mineure sur la page, gageure d'équilibre primordial d'un ouvrage illustré réussi. Sa vision conservatrice ne trouvera pourtant guère d'écho dans le livre illustré moderne⁴⁸⁶.

À l'inverse, Octave Uzanne, directeur de la revue *Le Livre*, rebaptisée *Le livre moderne* en 1890, fonde sa propre société de bibliophilie en 1889 pour se démarquer de la Société des Amis des Livres qu'il considère trop traditionaliste. Uzanne fait tout pour introduire la modernité dans le livre, incarnée selon lui par le japonisme et l'art nouveau. Il courtise les peintres et les invite à s'emparer des livres. Mais son point de vue est tout à fait marginal et ne reflète pas la tendance générale de l'époque.

Les sociétés de bibliophile connaissent leur apogée dans l'entre-deux-guerres, mais elles paient un lourd tribut à la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, l'influence de ces sociétés sur le développement du livre illustré est énorme et le modèle bibliophile perdure jusqu'à

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁸⁵ PELLETAN, Édouard, *Le Livre*, suivi du catalogue illustré des éditions Pelletan, Paris, Édouard Pelletan, 1896, p. 9.

⁴⁸⁶ Voir Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIXe siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du livre, 1927, p. 78-85. Voir aussi Ségolène Le Men, « Préliminaire : L'art du livre autour de 1900 », *Le livre illustré européen, op. cit.*, p. 13-18.

aujourd'hui. Si nombre des sociétés de bibliophiles ont disparu, elles survivent principalement sous la forme d'associations. L'adhésion des membres permet le financement du livre. Les bibliophiles se réunissent en dîners fastueux pour célébrer sa parution, qui sont généralement l'occasion de ventes aux enchères d'œuvres originales ou autres esquisses préparatoires en présence de l'artiste qui illustre le menu du dîner. Les sociétés de bibliophiles sont souvent corporatives, liées à un corps de métier, comme les Bibliophiles du Palais ou les Centraux Bibliophiles, ou géographiques, liées à une région, comme les Bibliophiles de Provence, Comtois ou de l'Est. Ces associations fonctionnent en cercles privés et restreints, les nouveaux membres devant être cooptés par des personnes déjà actives dans l'association. C'est le cas de la société de bibliophiles Les Cent Une, créée en 1926 par la Princesse Schakhowskoy, aujourd'hui présidée par Catherine de Vasselot de Regné. Elle regroupe exclusivement des femmes, une initiative forte à l'époque, décidée en réaction à la société des Cent Bibliophiles et à toutes les autres sociétés de bibliophiles, exclusivement réservées aux hommes. Les Cent Une sont à l'origine de la première édition bibliophilique des œuvres de Rimbaud : *Vers et proses*, ornée de lettrines gravées par Demetrios Galanis, préfacée par Paul Claudel, parue en 1943. D'autres sociétés de bibliophiles, créées dans les années 1920 et ayant joué un rôle important dans le développement de l'édition illustrée à leur époque, ont commandité une édition illustrée des *Illuminations* ou dans laquelle le recueil figure :

- La Guilde des bibliophiles de la librairie Rombaldi à Paris : Suzanne Ballivet, *Œuvres complètes*, 1959.
- Le Club du Livre à Paris : Dominique Sosolic, *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*, trois volumes parus en 1984, 1986, 1988.
- Les Centraux bibliophiles, société créée en 1926 par des ingénieurs de l'École Centrale à Paris, à l'instigation du comte de Vogüé et de Louis Barthou, à l'époque président du Livre Contemporain, société créée en 1903. Les deux sociétés ont fusionné et forment désormais Les Amis du livre contemporain : André Beaurepaire, *Poèmes en prose*, 1964.
- Les Bibliophiles de Provence, société active de 1927 à 2010 : Johnny Friedlaender, *Illuminations*, 1979⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Dans le reste du corpus : Société des bibliophiles de l'Est (Émilien Dufour et Jean-Jacques Morvan, *Poésies. Vers nouveaux et chansons*, 1963) ; Société normande des amis du livre de Rouen (Maurice Sarthou, *Le Bateau ivre*, 1967) ; Les Bibliophiles du Palais, société fondée à Paris en 1923 (Luc-Albert Moreau, dessins reportés sur pierre par Jean Vuillemoz, *Une saison en enfer*, 1955) ; Les Bibliophiles comtois, société de bibliophilie créée à Besançon en 1925 (Mario Prassinis, *Une saison en enfer*, 1966).

Rimbaud est présent dans le catalogue de ces sociétés, mais apparaît tardivement dans la seconde moitié du XX^e siècle, par rapport à leur création au début du siècle.

À la suite des grands tenants de l'illustration qui sont aussi imprimeurs et se font leur propre éditeur, Louis Jou, Jacques Beltrand, François-Louis Schmied et Jean-Gabriel Daragnès, de grands noms apparus au tournant du XIX^e-XX^e siècles vont marquer l'édition d'art : Ambroise Vollard, Daniel Kahnweiler – un marchand de tableaux proche de collectionneurs, clientèle toute trouvée pour ses livres qui faisaient appel à des peintres – Tériade, Albert Skira, Maeght. Ce sont les éditeurs-architectes du livre illustré moderne.

L'éditeur construit son livre. Il l'organise pour le rendre harmonieux, cohérent, avec un juste équilibre sur la page entre le texte et l'image, de manière signifiante afin de guider la lecture. Le livre se veut l'équivalent de la maison, où chaque élément est pensé en fonction d'une harmonie idéale apte à accueillir le lecteur. L'éditeur devient l'« ordonnateur suprême de la décoration de l'édifice qu'il a construit⁴⁸⁸ ». Il se fait architecte⁴⁸⁹, et comme lui, il « doit préciser la signification de son édifice, en arrêter les profils et la masse, en subordonner les détails à l'ensemble⁴⁹⁰. » Des métaphores, tant architecturales qu'anatomiques, emplissent et fleurissent alors le lexique de l'édition : on parle de frontispice, de fleuron, de bandeau. Le livre a un corps, un dos, un pied de page, une en-tête. En typographie, le corps de la lettre est la taille du caractère : l'œil est la partie saillante, reposant elle-même sur l'épaule, qui reçoit l'encre. L'empatement, la panse ou encore le jambage sont autant de parties de la lettre qui renvoient à des parties du corps. Déjà Delacroix avait pensé cette conception du livre-architecture, liant intimement l'architecture à l'art de la mémoire, selon la méthode des lieux pratiquée depuis l'Antiquité. Sa vision du livre est aussi intrinsèquement associée au voyage :

« Le livre est comme un édifice dont le frontispice est souvent une enseigne et dans lequel, une fois introduit, il lui (au lecteur/regardeur) faut donner successivement une attention égale aux différentes salles dont se compose le monument qu'il visite, sans oublier celles qu'il a laissées derrière lui, et non sans chercher à l'avance, dans ce qu'il connaît déjà, quelle sera son impression à la fin du voyage⁴⁹¹. »

Le livre est un tout qui doit emporter l'adhésion de son lecteur s'il veut bien accepter de se laisser guider. Pour le convaincre, le livre ménage un espace à sa dimension. L'anatomie de

⁴⁸⁸ MELLERIO, André, « L'illustration nouvelle », *L'Estampe et l'affiche*, n° 6, 5 août 1897, p. 159.

⁴⁸⁹ En parallèle de la figure de l'éditeur-architecte sont aussi apparus l'éditeur-décorateur et le livre de décorateur, favorisés par la bibliophilie de création, où le décor occupe une place centrale, structurante.

⁴⁹⁰ CLÉMENT-JANIN Noël, « Les éditions bibliophiliques », *Almanach du bibliophile*, 1900, cité par KAENEL, *Le Métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré, op. cit.*, p. 534-535.

⁴⁹¹ *Journal d'Eugène Delacroix*, [Paris, Plon, 1895], 13 janvier 1857, vol. III, 1855-63, p. 223, cité par LE MEN, « Book illustration », article cité, p. 108.

la page renvoie au corps du lecteur qui doit pouvoir se mouvoir physiquement dans le palais de la mémoire qu'est le livre.

Pour désigner le « type physique du livre illustré⁴⁹² », on parle d'édition de luxe et de demi-luxe. L'édition de luxe se caractérise par des ouvrages au tirage limité – tirages moyens entre cent-vingt et deux cents exemplaires⁴⁹³ –, avec la présence d'illustrations originales, tirées sur des papiers spéciaux. Le tirage d'un même livre est organisé selon une hiérarchie. Les premiers exemplaires, en nombre généralement restreint, sont imprimés sur des papiers de grande qualité et coûteux : Japon nacré ou vélin d'Arches. Ils comportent une ou plusieurs illustrations originales et sont parfois « truffés », c'est-à-dire enrichis, d'une suite complémentaire des illustrations, généralement en couleurs. S'y ajoutent parfois des planches non retenues dans l'édition finale ou des dessins préparatoires. Plus le livre est truffé d'éléments ajoutés, plus il acquiert de la valeur – artistique mais aussi marchande.

En parallèle, l'édition de demi-luxe se développe : tirages moins restreints⁴⁹⁴, de qualité, mais de facture moins éclatante, préférant les reproductions aux originaux, des prix plus abordables pour la bourgeoisie. Il s'agit de rendre le livre accessible. Les différences entre les éditions de luxe et les éditions dites populaires s'amenuisent à mesure que la définition de l'originalité des œuvres n'est plus un facteur déterminant la qualité des éditions bibliophiliques. Les avancées techniques dans la reproduction des images, notamment les procédés photomécaniques, participent de la porosité des frontières entre les genres.

Cette double production de livres illustrés s'inscrit dans une volonté générale, apparue dans l'entre-deux-guerres, de démocratiser le livre de luxe et de s'assurer que les illustrations, destinées en premier lieu à une élite financière et intellectuelle, pénètrent les foyers de la bourgeoisie⁴⁹⁵. L'édition de luxe, en tirage très restreint, est destinée à un public ciblé, fidèle, amateur et collectionneur, qui a les moyens d'investir et le désir d'agrémenter sa bibliothèque d'édition d'art. L'édition de demi-luxe s'ouvre à un public plus large, proposant une édition de qualité, moins onéreuse, une édition illustrée qui fait « bien » dans sa bibliothèque et témoigne

⁴⁹² CORON, « Du “livre à gravures” au “livre d'artiste”. Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », article cité, p. 73.

⁴⁹³ Demetrios Galanis (120 ex.) ; Mariette Lydis (284 ex.) ; Germaine Richier (150 ex.). À partir des années 1980, les tirages augmentent légèrement : Dominique Sosolic (320 ex.) ; Jean-Pierre Couprie (301 ex.).

⁴⁹⁴ Les éditions de demi-luxe des œuvres complètes ont des tirages relativement élevés : Léopold Survage (4000 ex.), Élie Grekoff (2500 ex.), Suzanne Ballivet (900 ex.), Paulette Humbert (2600 ex.), Hugues Bréhat (1000 ex.), Daniel Tricart (2000 ex.), Jean-Baptiste Valadié (1338 ex.), Pierre Clayette (5100 ex.). Les tirages des livres illustrés par Jean Gourmelin, Jean-Pierre Tertre et Mario Mercier ne sont pas précisés.

⁴⁹⁵ BARJOU, Camille, *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, thèse sous la direction de Laurent Baridon, Université de Grenoble, Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes, 2017, p. 43.

d'une certaine position sociale. Comme le rappelle Michel Melot, ce sont des livres « qui ne sont pas faits pour être lus » mais plutôt des « marqueurs sociaux ou événementiels »⁴⁹⁶. Il s'agit de livres à voir, pour se faire (bien) voir, plus que de livres à lire.

1.1. L'éditeur-architecte

Les éditions illustrées des œuvres poétiques complètes et abrégées sont des livres orchestrés par la figure d'un éditeur-architecte, aussi appelé « éditeur-illustrateur » par Philippe Kaenel : « maître d'œuvre d'une entreprise collective, il choisit le texte, désigne les illustrateurs, les graveurs, sélectionne le format, le papier, les encres, la reliure, décide du nombre de vignettes, etc.⁴⁹⁷ ». L'éditeur conçoit un cadre et un corps prêt à recevoir les idées des illustrateurs et des illustratrices.

On trouve une grande diversité de techniques employées dans les illustrations, un éclectisme sensible à la fois chez les éditeurs qui, d'une parution à l'autre, changent de technique, et chez les illustrateurs, capables d'en maîtriser plusieurs et de passer de l'une à l'autre avec souplesse. Il s'agit majoritairement de techniques de reproduction mécanique : gravures sur bois (xylographie, gravure dite en relief ou en taille d'épargne) ; gravures sur métal (généralement cuivre ou plus rarement zinc, gravure dite en creux ou en taille-douce et ses dérivés) ; gravures sur pierre (lithographie, gravure dite à plat). Les gravures sont réalisées en taille directe, à l'aide d'outils : burin, pointe sèche, berceau et brunissoir pour la manière noire ; ou en taille indirecte, à l'aide d'acides : eau-forte, aquatinte, vernis mou. On trouve également des techniques relevant des arts graphiques : dessins, aquarelles et gouaches, encre de Chine, pastels, pochoirs. Les tirages sont réalisés en lithographie, en sérigraphie ou en monotype ou par reproduction photomécanique : l'héliogravure, dite aussi rotogravure – transfert d'une image sur une plaque de cuivre grâce à une gélatine photosensible, méthode luxueuse permettant un rendu de très haute qualité ; la phototypie – transfert d'une image sur une plaque de verre, grâce à une gélatine photosensible ; l'impression offset. On distingue la gravure de création de la gravure de reproduction qui dérive d'une image préexistante. La transposition sur le support à graver n'est pas forcément réalisée par l'artiste.

⁴⁹⁶ MELOT, « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique », *Le livre illustré européen, op. cit.*, p. 291.

⁴⁹⁷ KAENEL, Philippe *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, op. cit.*, p. 75.

1.1.1. La trinité illustrée : Baudelaire-Verlaine-Rimbaud

Ces livres s'inscrivent dans une production courante et bien réglée de la part de maisons d'édition ou de sociétés de bibliophiles rompues à la pratique du livre illustré. Éditeurs et bibliophiles font appel à des illustrateurs de métier. Ils ont l'habitude de travailler avec plusieurs illustrateurs en même temps, tout en marquant parfois des préférences et entretenant des collaborations plus régulières. Sur une même période donnée, on retrouve les mêmes illustrateurs d'une maison d'édition à une autre, ou d'une société de bibliophiles à une autre. Les illustrateurs de Rimbaud sont régulièrement présents dans le catalogue de ces différentes maisons et sociétés, preuve que leur travail autour des textes de Rimbaud s'inscrit dans le cadre d'un métier, et fait de leur illustration rimbaldienne une illustration parmi d'autres dans leur propre corpus.

Ces maisons d'édition et ces sociétés de bibliophiles ont un vaste catalogue, comprenant de nombreux classiques de la littérature et des titres phares de la littérature contemporaine, des « incontournables » parfois plusieurs fois réédités ; un catalogue éclaté qui traverse largement l'histoire de la littérature et la brosse à grands traits ; un catalogue commun à beaucoup de maisons d'édition et sociétés de ce type. Un commentaire de Raymond Hesse à propos des « Tendances Nouvelles de la bibliophilie » résume bien ces catalogues d'éditeurs : « Les éditeurs, dont le nombre s'est multiplié, attendent que les prix littéraires, les gros tirages, la publicité sous toutes ses formes leur désignent les ouvrages qu'il convient d'illustrer. [...] que l'auteur soit tout jeune comme Kessel ou qu'il ait derrière lui une longue carrière littéraire, il se voit happé, commenté, illustré ; il a sans tarder la consécration de l'édition de luxe⁴⁹⁸ ». Les éditions de Cluny par exemple, fondées par Hazan qui allait plus tard créer les éditions d'art qui porteront son nom, font paraître trois éditions des *Œuvres complètes* de Rimbaud en l'espace d'une décennie. Des éditions agrémentées d'un frontispice ou de lettrines : en 1932 avec un frontispice de Natan Altman, en 1942 avec les lettrines de Léopold Survage puis en 1945 avec les lettrines cette fois d'Élie Grekoff. Nous l'avons vu dans la partie précédente, la présence de l'image est encore discrète en cette période d'avant-guerre. Rimbaud s'installe dans le paysage éditorial et dans les foyers des lecteurs et lectrices.

Dans ces catalogues, la trinité Baudelaire-Verlaine-Rimbaud est presque obligatoire et l'œuvre de ces trois parangons de la poésie française est quasiment systématiquement publiée en édition illustrée. Les Éditions Arcadie consacrent deux volumes pour chaque édition des

⁴⁹⁸ HESSE, Raymond, « Les tendances nouvelles de la bibliophilie », *Plaisir de bibliophile*, 1928, p. 93.

Œuvres poétiques des trois grands poètes, en les confiant chacune à un illustrateur différent. Paraissent d'abord les volumes d'Arthur Rimbaud illustrés par Daniel Tricart en 1975 ; puis ceux de Baudelaire illustrés par A. D. Steinlein en 1976 ; enfin les deux volumes de Verlaine illustrés par Georges Lambert en 1977. Il en va de même pour la Nouvelle librairie de France qui, à l'aube du troisième millénaire, réimprime massivement son catalogue comportant entre autres les *Œuvres poétiques* en deux volumes, auparavant parues dans les années 1970, de Rimbaud illustrées par Jean-Pierre Tertre, de Baudelaire illustrées par Rena Tzolakis et Tritsch, de Verlaine illustrées par Leonor Fini, Georges Feher, Michel Terrasse et Rena Tzolakis.

Au sein d'une même maison d'édition, on remarque toutefois que les illustrateurs de Rimbaud se voient souvent confier l'illustration des œuvres poétiques de Baudelaire et/ou de Verlaine. C'est le cas des Éditions de l'Odéon qui chargent Jean-Baptiste Valadié, très actif dans les années 1970-1980, d'exécuter l'illustration des *Œuvres poétiques* de Rimbaud en 1982. Valadié a déjà réalisé pour l'Odéon celles des trois volumes des *Œuvres poétiques* de Baudelaire en 1977-1978 et des trois volumes de Verlaine en 1980.

Face à l'apparente hétérogénéité d'un catalogue et du travail confié à l'illustrateur – d'un ouvrage à l'autre, d'une année à l'autre, l'illustrateur peut passer de Verlaine à Jin Ping Mei, de Oscar Wilde à Jules Renard, du *Roman de Renart* à Dostoïevski –, les éditeurs semblent pourtant soucieux de proposer un programme iconographique cohérent au regard d'un programme poétique complet.

1.1.2. Modifications dans l'architecture

L'architecture du livre est rendue d'autant plus signifiante qu'elle asservit complètement le texte à ses règles. Non seulement la spécificité de la poésie n'est pas prise en compte ici, mais le texte lui-même apparaît comme un élément parmi d'autres, malléable, ajustable, arrangeable, à la merci de ces impératifs supérieurs qu'est la mise en page. Le bloc du texte est presque considéré comme élément décoratif, dont l'équilibre de la disposition, le rythme des blancs et noirs, l'espacement des lettres, relève de l'ornementation de la page. Un autre argument est mis en avant : l'ordre des poèmes des *Illuminations* n'ayant pas été établi par Rimbaud lui-même, et l'ordre historique de leur publication, de Félix Fénéon à Bouillane de Lacoste, ayant subi bien des bouleversements, l'éditeur se sent d'autant plus libre de plier les poèmes à sa propre volonté ordonnatrice.

Dans le long avertissement placé en fin d'ouvrage d'*Une saison en enfer. Les illuminations. Les Déserts de l'amour* illustré par Germaine Richier en 1951, Jean Graven explique, afin de ne point choquer « le sens littéraire averti de maint amateur », l'ordre des textes. L'édition de Bouillane de Lacoste, tout juste parue en 1949, sert de référence à l'établissement des poèmes. Mais l'édition bibliophilique a ses raisons, que la raison littéraire ignore :

« Ce choix des diverses pièces préalablement fait, il nous a paru nécessaire dans certains cas, puisque nous devons réaliser une édition bibliophilique et non une édition critique absolument rigoureuse, de nous inspirer de raisons de présentation et de mise en pages, en tenant compte de la disparité considérable des proses, de leur longueur et de leur disposition, pour assurer une typographie harmonieuse et pour éviter des ruptures de rythme et d'équilibre par trop choquantes. Nous devons bien céder parfois aux nécessités d'un ordre visuel ou logique aussi impérieux, pour une édition d'art, qu'un ordre historique sur tant de points confus et d'ailleurs interprétés avec tant de liberté et de contrariété par tous nos prédécesseurs. Nous ne l'avons fait au surplus qu'avec la plus grande retenue possible, et uniquement dans les rares cas où l'architecture du livre exigeait et excusait cette presque imperceptible dérogation. Il est des règles de perspective et de proportion auxquelles l'édifice d'un livre doit, lui aussi, se soumettre⁴⁹⁹. »

Jean Graven précise que certaines modifications sont apportées à l'agencement des textes afin de consolider l'architecture particulière qu'un tel ouvrage exige. La métaphore est filée : « règles de perspective », « proportion », « édifice d'un livre ». Elle vise à présenter le livre comme un tout, un ensemble homogène et équilibré, régi par une logique qui est avant tout d'ordre visuel : pour des « raisons de présentation et de mise en pages », afin d'« éviter des ruptures de rythme et d'équilibre par trop choquantes ». Des poèmes sont déplacés, au sein des *Illuminations* : l'ordre admis d'« Antique », « Being Beateous », « Fleurs » et de « Nocturne vulgaire » est modifié : simplement interverti avec un autre poème (« Being Beateous ») ou propagé à l'autre extrême du recueil (« Antique »). Les poèmes « Dévotion », « H », « Bottom » et « Fairy » sont rassemblés en fin de recueil afin de créer un « cercle d'inspiration féminine » reconnu comme tel par l'éditeur (**fig. 85**). Mais c'est avant tout pour des questions d'ordre typographique que l'agencement des poèmes est modifié. L'ordre visuel dont il est question regarde essentiellement l'équilibre de la page et l'éditeur veille à ce que le blanc n'envahisse pas trop le livre.

⁴⁹⁹ GRAVEN, Jean, « Postface », in Arthur Rimbaud, Germaine Richier, *Une saison en enfer. Les illuminations. Les Déserts de l'amour*, Lausanne, André Gonin, 1951, np.

C'est au contraire l'artiste qui impose complètement sa vision dans l'édition illustrée des *Poèmes en Prose* réalisée par la société des Centraux Bibliophiles en 1964.

« L'artiste nous ayant demandé de modifier quelque peu l'ordre des poèmes afin d'obtenir une présentation plus harmonieuse de l'ensemble, nous avons cru devoir accéder à son désir, d'autant plus que cet ordre n'a pas été établi par Arthur Rimbaud lui-même dans la première édition de 1886 mais par Félix Fénéon qui corrigea aussi les épreuves. Nous ne pensons pas que la lecture des *Poèmes en Prose* puisse en souffrir et souhaitons, au contraire, que ce livre soit considéré comme un fidèle hommage rendu par les Centraux Bibliophiles au jeune poète dont l'œuvre marqua si profondément les Lettres françaises⁵⁰⁰. »

Sachant précisément quels poèmes il tient à illustrer, André Beaurepaire réorganise complètement le recueil – Jacques Fougerolle pratique l'art de l'euphémisme. Ce sont ses vingt et une lithographies qui imposent leur rythme aux textes. Quasiment un poème sur deux est illustré, et une illustration jaillit toutes les trois pages. La composition du texte est elle-même soumise à l'emplacement des images : dans le poème « Fleurs », elle se resserre dans l'étroite réserve laissée par l'envahissement des motifs géométriques de l'illustration (**fig. 86**). Le texte de « Parade » est réorganisé en deux pages pour que l'illustration, nous l'avons vu, acquière la dimension et l'ampleur octroyées par le texte au défilé en cours. Si « Après le Déluge » inaugure toujours le livre, le recueil se clôt sur « Scènes » et la trouée de l'illustration sur la page agit, en clôture du livre, comme un rappel des motifs du frontispice (**fig. 87**).

L'ordre du texte ou sa présentation sont ainsi sacrifiés à l'idéal esthétique du livre et au projet artistique de l'artiste qui, à sa guise, s'approprie un texte. Ce geste traduit aussi celui de la lecture, notamment la lecture de poèmes, qui n'est pas nécessairement linéaire, imposée par l'ordre prescrit par la succession des pages ou le déroulé de la table des matières, mais parfois guidé par l'aspect d'un texte sur une page, sa longueur ou encore le rapprochement que l'on peut établir avec un autre texte, que cet autre texte le suive ou le précède ou en soit éloigné de plusieurs pages. Le livre illustré est ici considéré comme un tout unitaire, comme une *Gesamtkunstwerk*, une œuvre d'art totale.

1.2. L'éditeur scientifique

1.2.1. L'illustration paratextuelle

⁵⁰⁰ FOUGEROLLE, Jacques, « Préface », in Arthur Rimbaud, André Beaurepaire, *Poèmes en prose*, Paris, Les Centraux Bibliophiles, 1964, np.

Parallèlement à leur production de livres de luxe, certains éditeurs développent une production de livres de demi-luxe parmi lesquels se trouve un type bien particulier : il s'agit généralement d'œuvres poétiques complètes, annotées par un éditeur scientifique et enrichies d'illustrations souvent, mais non pas systématiquement, reproduites en fac-similé.

L'édition de demi-luxe est l'occasion idéale de faire appel à des éditeurs scientifiques pour l'édition d'œuvres complètes. L'éditeur scientifique est un *lector* au sens où Bourdieu l'entend : « quelqu'un dont la production consiste à parler des œuvres des autres⁵⁰¹ ». Ces éditions sont donc augmentées d'un paratexte scientifique étoffé : préface, notices des poèmes et notes. Elles se présentent ainsi comme des livres à la fois beaux et « sérieux », au contenu littéraire assermenté par la critique dont la présence, sous la forme d'une préface, postface, avertissement, introduction, assure un établissement fiable des poèmes, soit la reprise d'un texte consacré, soit un inédit qui apporte une mise au point bienvenue. Il s'agit d'offrir au lecteur de livre illustré un texte à l'appareil critique solide et à la qualité scientifique irréprochable, permettant ainsi de démocratiser une lecture accessible et commentée de textes poétiques réputés difficiles, pouvant rebuter au premier abord. Parmi ces éditeurs et éditrices scientifiques se trouvent trois rimbaldiens notables : Suzanne Bernard (1932-2007), Suzanne Briet (1894-1989) et Cecil Arthur Hackett (1908-2000)⁵⁰². La préface de ce dernier est l'occasion d'une mise au point salutaire sur la « situation » de Rimbaud en 1986, année du centenaire des *Illuminations*. Son édition figure dans toutes les bibliographies rimbaldiennes sans toutefois qu'il ne soit fait mention des illustrations. Ces préfaces servent d'introduction à l'œuvre et à la vie du poète. Prenant l'aspect d'un long commentaire-biographie sur la poésie-vie de Rimbaud, tantôt exalté comme le « mystique à l'état sauvage », tantôt présenté comme « l'homme aux semelles de vent », elles participent de l'écriture du récit rimbaldien et renforcent parfois une lecture biographique des textes. Elles ne sont jamais le lieu d'un commentaire sur les illustrations. Dans ces livres d'ailleurs, la présence des artistes est largement passée sous

⁵⁰¹ BOURDIEU, Pierre, « La lecture : une pratique culturelle », *Pratiques de la lecture, op. cit.*, p. 228.

⁵⁰² Suzanne Bernard (1932-2007) est romancière et critique littéraire. Elle a publié l'essai de référence *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, chez Nizet en 1959. Suzanne Briet (1894-1989) a été une bibliothécaire visionnaire. D'une famille originaire des Ardennes, cousine de l'écrivain ardennais André Dhôtel, Suzanne Briet s'est beaucoup intéressée à cette région et par là, à Arthur Rimbaud. Elle a fait partie de l'association des Amis du poète et c'est sous son égide que la Bibliothèque nationale de France, où elle travaillait, a organisé l'exposition *Arthur Rimbaud* pour le centième anniversaire de sa naissance, du 23 novembre 1954 au 31 janvier 1955. Suzanne Briet a également publié en 1956 *Rimbaud, notre prochain : généalogie, carte, documents hors-texte* (Nouvelles éditions latines). Cecil Arthur Hackett (1908-2000) est un universitaire et critique reconnu. Il est l'auteur d'une thèse sur *Le lyrisme de Rimbaud*, soutenue en 1938 à l'université de Paris et parue la même année chez Nizet et Bastard. Un premier essai *Rimbaud, l'enfant* paraît en 1947 chez José Corti, avec une préface de Gaston Bachelard, suivi d'un essai intitulé *Rimbaud* et publié cette fois à Londres en 1957, enfin un recueil d'articles, *Autour de Rimbaud*, paru chez Klincksieck en 1967. Roger Petit-Jean préface également les *Œuvres poétiques* illustrées par Jean-Pierre Tertre (Paris, Nouvelle librairie de France, 1972) et Charles Moulin préface les *Œuvres complètes* illustrées par Paulette Humbert (Paris, Jacques Vialetay, 1964-1965).

silence. Leurs noms figurent généralement sur les pages de titres – celui d’Elie Grekoff n’apparaît que dans la justification du tirage –, quand ils ne sont pas abrégés – les Cent Une ne mentionnent que les lettrines de D. Galanis. Émilien Dufour illustre pour la Société des Bibliophiles de l’Est les *Poèmes* de Rimbaud en 1963. Il va jusqu’à illustrer le colophon dans lequel son nom n’est même pas cité (**fig. 88**). Quand l’artiste de métier s’invitera dans le livre, on signalera sa profession : Germaine Richier est reconnue au titre de « sculpteur à Paris ». Jean Graven réserve deux phrases très emphatiques à son travail, à la toute fin de son long propos sur Rimbaud. Il s’exclame, face à une illustration « conçue dans une si profonde compréhension du génie propre au “Voyant” par Mme Germaine Richier », qu’elle rend à merveille « l’*aura* mystérieuse » des textes. Le préfacier ajoute : « Jamais, pensons-nous, “plongée” plus profonde n’aura été faite dans le domaine [du] rêve éveillé [de Rimbaud], et prise plus riche n’aura été ramenée des trésors du subconscient⁵⁰³. » La phrase est suffisamment abstraite pour être élogieuse mais sans rapport réel avec ses gravures, dont il ne nous est finalement rien dit, ni de leur technique et de leur qualité d’exécution, ni de leur sujet. Ces paratextes, bien loin de la préface de Paul Éluard qui consacre le travail de l’illustratrice Valentine Hugo et son « droit de regard enfin sur le poème⁵⁰⁴ », ne sont pas le lieu de la prise en charge des illustrations.

Ces livres sont les témoins d’une fabrication éditoriale et d’une construction illustrée où textes et images cohabitent sans se connaître. Ils sont le lieu d’un rapport forcé, mais sans violence, du texte à l’image, un rapport indifférent. L’illustrateur existe au détour d’une mention lapidaire en page de titre, agencée dans une hiérarchie formelle établie depuis longtemps par la bibliophilie. Les formules insistent sur le caractère original des illustrations plus que sur celui de la technique employée qui est souvent tue : « illustrations originales de Jean Gourmelin », « compositions originales en couleurs de Daniel Tricart ».

Dans les éditions scientifiques, l’illustration est donc un élément paratextuel comme un autre, au même titre notamment que l’iconographie, convoquée pour son apport documentaire et souvent largement commentée. Une iconographie standardisée, réemployée selon un schéma préétabli, bien codifié et qui participe pleinement de la transmission du récit de la vie du poète et du mythe de son destin poétique. Dans l’édition illustrée par Pierre Clayette, on trouve : une photographie d’Arthur Rimbaud en premier communiant ; la reproduction du manuscrit

⁵⁰³ GRAVEN, « Préface », *op. cit.*, np.

⁵⁰⁴ ÉLUARD, Paul, « Un droit de regard enfin sur le poème », in Arthur Rimbaud, Valentine Hugo, *Les Poètes de sept ans*, sept pointe-sèches, atelier de l’artiste, 1938.

autographe *À la Musique* ; une photographie du kiosque à musique de la place de la Gare à Charleville-Mézières. Il s'agit des mêmes types d'images que dans l'iconographie reproduite par Suzanne Bernard : un portrait de l'auteur, une vue de Charleville, un manuscrit. Le poète est indissociable de son œuvre. Dans ces deux cas l'iconographie est plus présente – car davantage prise en compte – que les illustrations elles-mêmes. L'iconographie vient authentifier le texte en même temps qu'elle en raconte la genèse et le contextualise.

Quelle place reste-t-il alors pour les illustrations ? Quel rôle leur est-il assigné ? Comment les illustrations cohabitent-elles avec ces préfaces, notes et commentaires ? En présence d'un tel appareillage critique, n'est-il pas inévitable qu'un hiatus se crée entre la lecture du texte explicatif et la contemplation des illustrations ?

Ces paratextes invitent à des lectures de Rimbaud : s'ils donnent des clés de compréhension, ils agissent surtout comme des manuels d'interprétation. Ils dressent l'historique des explications, cherchent à donner corps et sens aux textes, orientent une manière de lire ou de comprendre les poèmes. Une illustration autre qu'anecdotique, fidèle à une image première qui affleure du texte, est-elle envisageable à côté de ces textes explicatifs ? Une illustration subjective, fruit d'une interprétation personnelle et d'un regard, souverain parce que créateur, est-elle même attendue ? Il nous semble que les conditions même de l'édition ne le permettent pas. La présence d'une lecture critique, universitaire, cantonne l'illustration à une sphère, celle de la surface, celle de l'« hors-texte », de l'à-côté, autant que l'énonciation éditoriale ostracise l'illustrateur et le hiérarchise. La profondeur de l'explication n'appartient pas à l'image. L'illustration se fait diégétique : elle extrapole, parfois à l'extrême, le narratif du texte. Seule une illustration descriptive est possible ; elle ne peut se risquer à l'allusion, à la suggestion, à l'interprétation. Or ces illustrations, précisément parce que descriptives, d'un réalisme figuratif outrancier, s'avèrent décevantes : elles sont trop éloignées de l'essence du texte, parce que trop proches de sa littéralité. Dans le catalogue de l'exposition consacrée à *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, Bernard Blistène impute à l'hermétisme des poèmes de Rimbaud une impossibilité d'illustrer, conférant par là une valeur négative à l'illustration : « l'œuvre poétique établit une distance qui, malheureusement, dans de nombreux cas, aboutit à une simple illustration⁵⁰⁵ ». Or dans ces livres, ce n'est pas tant l'hermétisme –

⁵⁰⁵ BLISTÈNE, Bernard, « Préface », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. par Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991, p. 14.

privation de sens ou manque d'intelligibilité – des textes qui contraignent l'illustration à l'anecdote que l'exégèse – excès de sens – qui entourent les poèmes.

En tant qu'illustration, l'image est donc d'emblée vouée à l'échec dans ces éditions. Elle est incapable de comprendre le texte puisqu'on lui a dénié ce rôle. Le fait de créer une ambiance favorable à la compréhension du texte revient non pas aux illustrations, comme le souhaite la bibliophilie de création, mais aux commentaires et à l'iconographie documentaire, et cela de manière certainement bien légitime. La supériorité du texte aux images est ainsi subtilement réaffirmée. Les illustrations sont subordonnées au texte : elles ne peuvent ni ne doivent aller au-delà, niant ainsi d'une certaine manière, leur potentiel imaginant, créatif, leur part de rêve.

1.2.2. L'illustration fantôme

Si la présence des illustrateurs et des illustratrices dans le livre est peu visible, les illustrations sont généralement identifiées en fin d'ouvrage par une table des illustrations qui leur donne un titre. Le rôle du titre de l'image est ambivalent et nous renseigne sur le lien entretenu avec le texte. Il fonctionne comme un indice, un programme. Mais il peut représenter aussi « un excès discursif [qui] produit un récit supplémentaire⁵⁰⁶ » et ne laisse pas cours à l'ouverture de l'image mais la rabat implacablement sur le texte.

Dans les exemples que nous avons relevé, il s'agit soit de la reprise d'un titre des poèmes de Rimbaud (Paulette Humbert), soit d'une citation extraite d'un poème (Pierre Clayette, Dominique Sosolic, Jean-Pierre Couprie). Dans le premier cas, l'identité même de l'illustration se confond avec celle du poème. Toute autonomie de l'image est supprimée par cette absence de nomination propre. Dans le second cas, le lien de subordination de l'image au texte est clair. La citation est une double référence : la référence au poème, réduit à une seule phrase, et la référence à une image spécifique du poème, où s'origine précisément l'image. Toutefois, dans la plupart des cas, ces légendes ne sont pas le fait des artistes mais relèvent de la volonté de l'éditeur et de la construction éditoriale.

Le fait de lui donner un titre dote l'illustration d'une charge narrative et lui attribue un référent précis qui s'adresse au lectorat. Il permet de soutenir le sens de l'image et s'avère

⁵⁰⁶ LOUVEL, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, op. cit., p. 64. Liliane Louvel renvoie à la notion de programme (narratif, iconographique ou interprétatif) proposée par Régis Durand dans *Sans commune mesure, Image et texte dans l'art actuel*, Paris, Léo Scheer, 2002.

particulièrement utile quand cette dernière ne se trouve pas en regard du poème qu'elle illustre. Ces titres ou légendes cherchent à établir un lien clair entre les textes et les illustrations, un lien parfois éprouvé par l'emplacement des illustrations dans le livre. Leur position est soumise à des impératifs de fabrication : si généralement les illustrations sont hors-texte, c'est-à-dire en dehors de la pagination, elles doivent s'insérer dans des cahiers de pages – les feuilles de papier sont pliées en quatre ou en huit. Les poèmes qu'elles illustrent ne commençant ni ne terminant aucun de ces feuillets, les illustrations se trouvent alors en regard d'un texte auquel elles ne se rapportent pas. Ce phénomène est accentué par le fait que les illustrations, contrairement au texte, sont généralement imprimées uniquement au recto des feuilles. Mais légèrer d'autorité les illustrations les surcharge d'un sens qui ne relève pas de l'intention des artistes et force un rapport de subordination de l'image au texte. Ce geste éditorial, presque scolaire, vient plaquer une littéralité sur l'illustration contre le gré de l'artiste. Soit le titre agit comme une redondance et accentue l'impression de voir « une grosse flèche, une poigne, nous contraignant d'aller par-là⁵⁰⁷ ». Soit il déflore un effet d'ouverture mystérieuse volontairement laissée en suspens par l'image et force le rapport texte/image.

Dans ces éditions scientifiques, certaines illustrations ont pu être accusées d'être littérales, mais elles ont été forcées à l'être, soit par l'ajout d'un titre censé donner un indice sur le sujet ou le thème de l'œuvre, soit par la mise en regard d'un texte dans lequel on voudrait forcément lire le référent de l'illustration. Par ailleurs, des reliures ont « aggravé » ce phénomène, en reliant des livres destinés à être consultés et appréciés en feuillets libres. En cela l'illustration est dite fantôme, car elle n'a pas d'autonomie dans le livre. Elle est conditionnée par un discours critique omniprésent, silencieuse par les paratextes qui encadrent l'ouvrage, clôturée à son insu dans des emplacements contraints et des désignations limitantes ; ici, l'illustration n'a d'autre existence que celle qui passe par le texte.

1.3. Illustration de luxe et de demi-luxe

L'éditeur Jacques Vialetay réalise au même moment deux éditions illustrées des œuvres de Rimbaud, un livre de luxe et un livre de demi-luxe, une édition de bibliophile et une édition

⁵⁰⁷ BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1969, p. 29, cité par LOUVEL, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, p. 68.

scientifique, faisant appel à deux illustratrices : Mariette Lydis pour l'édition de luxe et Paulette Humbert pour l'édition de demi-luxe.

De la fin des années 1940 à la fin des années 1960, Jacques Vialetay publie plus d'une trentaine d'ouvrages. Hormis Gaston Barret (1910-1991), illustrateur avec qui Vialetay collabore sur six ouvrages différents, c'est avec Mariette Lydis (1887-1970) qu'il travaille le plus. Il collabore avec elle à quatre reprises : elle réalise des lithographies pour *Madame Bovary* de Flaubert en 1949 et *Les Paradis artificiels* de Baudelaire en 1955 ; elle grave sur cuivre deux volumes de Rimbaud, *Trente poèmes. Les illuminations* et *Vingt-huit poèmes. Une saison en enfer* en 1962 et 1964, et les *Romances sans paroles. Chansons pour elle. Odes en son honneur* de Verlaine en 1966⁵⁰⁸. Nous l'avons vu : qu'un éditeur publie « la trinité » Baudelaire-Rimbaud-Verlaine est un passage presque obligé ; aussi le fait qu'il demande à la même illustratrice de s'en charger n'est-il ni étonnant, ni inédit. Vialetay était certainement conscient et désireux de proposer la même unité dans l'illustration de ces trois poètes phares et Mariette Lydis, dont le premier livre illustré date de 1922, est une illustratrice de grand talent⁵⁰⁹.

Âgée de soixante-quinze ans lors de la parution du premier tome des œuvres de Rimbaud, Mariette Lydis est installée à Buenos Aires depuis vingt-ans et c'est par correspondance que l'ouvrage se fait, probablement sur commande de l'éditeur : c'est dire si Vialetay tient à son illustratrice. Mariette Lydis est une personnalité très libre. Artiste autodidacte d'origine autrichienne, elle arrive à Paris en 1926, après avoir beaucoup voyagé. Illustratrice de talent et peintre, reconnue pour la sûreté de son trait et l'acuité psychologique qu'elle confère à ses portraits, elle a un intérêt marqué pour les marginaux (prisonniers, malades mentaux) qu'elle va souvent voir et dessiner. Ses illustrations pour les poèmes de Rimbaud attestent les préoccupations qui caractérisent son art, notamment une attention accrue portée aux visages et aux corps, marqueurs du temps qui passe et des émotions de l'âme, au détriment du tout élément de décor. Par sa lecture, Mariette Lydis cherche et exhibe les « drames assez sombres⁵¹⁰ » renfermés dans les textes et elle « ramène des portraits, des humanités auprès des poèmes⁵¹¹. » À l'unisson de Rimbaud, ses illustrations montrent les « conceptions de la barbarie

⁵⁰⁸ Mariette Lydis a déjà illustré auparavant de quinze pointes sèches *Parallèlement* de Verlaine chez l'éditeur G. Guillot en 1949, un ouvrage que Jacques Vialetay avait quant à lui déjà publié, illustré par Vertès en 1954. L'illustratrice pénètre dans l'univers rimbaldien par Verlaine, avant d'accéder directement à l'œuvre.

⁵⁰⁹ Voir BARJOU, Camille, « Rimbaud dans le monde de Mariette Lydis », *Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres*, op. cit., p. 20-23.

⁵¹⁰ OC, « Villes [I] » (« L'Acropole officielle »), p. 304.

⁵¹¹ BARJOU, « Rimbaud dans le monde de Mariette Lydis », *Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres*, op. cit. p. 23.

moderne les plus colossales⁵¹² », témoignent des misères et des douleurs des opprimés, des aliénés, des laissés pour compte, des oubliés, des gâtés par la société, des vieux, des malades, des enfants, des femmes : « À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance !⁵¹³ ». Le visage qui apparaît dans son illustration pour « Solde » nous transperce de son œil rouge et jaune, nous fixe en nous glaçant, nous glace en nous fixant, il est la figuration de la rémanence qui résonne encore quand le poème reprend à la fin : « – À vendre les Corps, les voix, l’immense opulence inquestionnable, ce qu’on ne vendra jamais. » (fig. 89)

La gravure placée en regard du poème « Antique » est composée d’une mosaïque de visages constituée autour d’un portrait central qui s’impose par ses proportions : un homme à l’air grave, les traits tirés, barbe de plusieurs jours et bouche lasse, aux yeux bleus cernés et ridés qui fixent au loin (fig. 90). De minces coulures sanguinolentes s’échappent de son nez, de ses yeux, sillonnent ses joues. Surgissent derrière lui, dans la lueur d’ombre qui l’entoure, trois autres visages, aussi fantomatiques que troublants, sourdes apparitions échappées d’on ne sait quels cauchemars. Modelés par la lumière, les visages se fondent dans le crayonné de gris qui sert de halo à leur apparition. Seuls leurs yeux noirs transpercent et étincellent, à la fois ahuris et méchants, inquiets et vides, de cette vacuité creusée par la misère et le poids trop lourd des conséquences de la vie. Du poème « Phrases », Mariette Lydis retient la « *camarade, mendiante, enfant monstre* !⁵¹⁴ » : elle figure le portrait d’une jeune femme à la beauté lisse, pulpeuse, qui éclate en pleine lumière : son regard est-il pétillant de vie ? ou trouble d’inquiétude ? Et cette part demeurée dans l’ombre, que cache-t-elle de si monstrueux qui ne puisse être figuré ? (fig. 91).

Les illustrations pour les *Illuminations* sont dans l’ensemble glaçantes ; le portrait que Mariette Lydis réalise du poète en frontispice du recueil présente un Rimbaud patibulaire, le visage émacié, les yeux voilés de blanc. D’autres poèmes côtoient ceux des *Illuminations* et les illustrations sont de même teneur : le sommeil des enfants est intranquille, le sourire des jeunes filles inquiétant...

Au même moment, Jacques Vialetay fait paraître une autre édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud. Il s’agit cette fois d’une édition de demi-luxe en deux tomes, illustrés par Paulette Humbert. En 1964, sont donc publiés simultanément un livre illustré par Mariette

⁵¹² OC, « Villes [I] » (« L’Acropole officielle »), p. 303.

⁵¹³ OC, « Solde », p. 319.

⁵¹⁴ OC, « Phrases », p. 298.

Lydis, *Vingt-huit poèmes*, *Une saison en enfer*, et un livre illustré par Paulette Humbert, le premier tome consacré aux *Poésies*. Pour autant, les deux livres n'ont rien de semblable. Le format est tout autre : 330 x 258 mm pour le livre de Mariette Lydis, 225 x 146 mm pour celui de Paulette Humbert. Le tirage compte deux cent quatre-vingt-six exemplaires pour le premier, contre deux mille six cents exemplaires pour le second. Les illustrations de Mariette Lydis sont des gravures sur cuivre originales, dont certaines sont rehaussées de pastel par Claude Comeau ; celles de Paulette Humbert sont des illustrations réalisées à l'encre, à l'aquarelle et au lavis, reproduites en fac-similé dans le livre. Lydis est une illustratrice alors plus renommée : sa technique et la qualité de son dessin sont plus assurées que celles de Paulette Humbert dont la carrière est tout aussi avancée (elle a soixante ans). Il s'agit bien pour le premier d'un livre de luxe, et, pour le second, d'un livre de demi-luxe. Ces deux productions concomitantes ne sont pas concurrentes mais complémentaires : elles s'adressent à deux lectorats différents.

L'édition illustrée par Mariette Lydis est en deux volumes : à deux années d'intervalle, paraissent les deux grands recueils de Rimbaud, chacun enrichis en amont d'une sélection de poésies en vers. Le tome des *Illuminations* paraît d'abord, en 1962, accompagné de trente poésies choisies parmi les premiers vers de Rimbaud. Le second tome contient *Une saison en enfer*, assortie cette fois de vingt-huit poésies, reprenant pour la plupart les poèmes de la section *Vers nouveaux et chansons* qui accompagna les premières publications des *Illuminations*. Les textes donnés à lire sont librement réorganisés, dans une logique obéissant davantage aux impératifs de fabrication d'un beau livre (pagination, équilibre des deux volumes, etc.) qu'aux exigences de l'herméneutique critique. L'édition illustrée par Paulette Humbert, également en deux volumes, se revendique comme édition des œuvres complètes, à l'exclusion de la correspondance dont figurent seules les deux lettres dites « du voyant » qui inaugurent le second tome, consacré aux *Illuminations* et à *Une saison en enfer*. L'édition, introduite par l'appareil critique de Charles Moulin, entend livrer une version rigoureuse des textes.

Les deux livres sont d'envergure différente et cela se ressent dans les illustrations. Si Paulette Humbert est une illustratrice chevronnée, la qualité d'exécution de ses réalisations est moindre et leur rapport au texte demeure superficiel. Au contraire de Lydis, sa lecture s'arrête davantage sur des éléments anecdotiques, décor ou contexte, que Paulette Humbert réinvestit de ses propres rêveries. Elle est une des rares artistes à dédier une pleine page à l'illumination « Départ » (**fig. 92**). D'une assertivité brève et cinglante, le court poème déroule l'ennui et le rejet du poète envers ce qu'il a vu, eu, connu, pour mieux affirmer une volonté neuve. Paulette Humbert part d'une simple phrase nominale, « *Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et*

*toujours*⁵¹⁵. », sujette à toutes les interprétations car dépourvue de verbe indicateur, pour dérouler à son tour tout un paysage. Elle use d'une technique à laquelle elle n'est pas habituée dans les livres : l'aquarelle rehaussée de lavis. Le ciel délavé de toutes les couleurs, dans lequel se devine le soleil gris du soir, garde le souvenir du geste circulaire et énergique de l'artiste qui compose son image, un paysage urbain observé de loin, sans grande subtilité de dessin toutefois. Mais ne fait-elle pas apparaître un paysage auquel le poète s'efforce précisément de donner congé ? Le lecteur se trouve alors pris entre deux tensions, tiraillé entre deux volontés contradictoires : s'égarer dans les rêveries passées ou se projeter dans les ambitions nouvelles.

À la décharge de Paulette Humbert, la composition du livre, régentée par un rythme ordonnateur et contrainte par l'harmonie artificielle à laquelle se doit de répondre le livre illustré, a pu impacter la lecture de certaines de ses illustrations. Aucune de ses illustrations ne se trouve en face du poème auquel elle est supposée se référer – selon la table des illustrations qui les désignent du nom du poème. La co-présence du texte et de l'image sur la double-page est donc systématiquement contrariée par un rapprochement forcé, qui brouille la compréhension et perturbe nécessairement le lecteur, tour à tour surpris, agacé ou séduit par l'apparition inopportune d'une image, placée invariablement une dizaine de pages après le poème dont elle s'inspire. L'emplacement des illustrations les prive du même coup de toute capacité d'anticipation, mécanisme intéressant à mettre en place dans le livre pour stimuler l'imagination de quiconque s'emparera du texte⁵¹⁶. Ce phénomène de dislocation est fréquent chez l'éditeur Jacques Vialetay : on le retrouve dans le livre de luxe enrichi des gravures de Mariette Lydis. Il est renforcé par le travail similaire de maquette, confié dans les deux cas à Henri Jonquières, directeur artistique, typographe et maquettiste renommé. En regard du poème « H » est placée l'une des plus belles et énigmatiques gravures du répertoire rimbaldien de Lydis : un portrait de trois-quarts représenté jusqu'aux épaules (**fig. 93**). Le visage est dégagé, offert à tous les regards. Les cheveux mi-longs, rabattus de l'autre côté du profil, laissent apparaître un large front, irisé par le froncement de ses sourcils, couronnant un visage lisse, sans âge, ondulé par le saillant de ses pommettes, le rebondi ourlé de son nez, la tension serrée de sa mâchoire et le relief subtil de ses lèvres closes. Le dessin est impeccable. Lydis modèle le granulé de la chair sur le grain du cuivre, usant du brunissoir avec dextérité pour cerner d'un noir profond la partie du visage qui se tient dans l'ombre d'une part, et permettre à la lumière de percer sous la peau d'autre part. Le portrait enfin prend vie, rehaussé avec parcimonie au

⁵¹⁵ OC, « Départ », p. 296.

⁵¹⁶ G. E. Lessing, *Laocoön*, traduit par E. A. McCormick, Indianapolis/New York, Bobbs Merrill, 1962 (1^e édition : 1766). Lessing prescrit à l'image de s'attacher à représenter le moment juste avant l'action, pour mieux laisser au spectateur le loisir de d'imaginer la scène.

crayon de couleurs. Mais qui est cet être ? La mystérieuse Hortense que le poème-charade, placé à proximité de la gravure, incite à trouver ? Il serait tentant de voir dans ce portrait androgyne une incarnation de « H », le regard perdu dans sa solitude, le visage léché par les flammes de sa « mécanique érotique ». Mais des annotations de la main de l'illustratrice, qui avait pour habitude d'inscrire au dos de ses dessins originaux la référence aux poèmes qui les inspiraient⁵¹⁷, montrent qu'elle avait à l'esprit, en composant son image, « l'adolescent que je fus⁵¹⁸ » de « Dévotion » et un passage de « Nuit de l'enfer » d'*Une saison en enfer* : « vite que je tombe au néant... le feu est ignoble, ma colère est affreusement sotté⁵¹⁹ ». Il est suffisamment rare de percevoir le mécanisme de travail d'un artiste pour le souligner. D'abord, Mariette Lydis ne se réfère pas un seul poème, mais à plusieurs. Ses gravures, véritables condensés de lecture, témoignent aussi d'une parfaite connaissance du texte – elle met en tension les poèmes de différents recueils et place son image à la jonction d'une intertextualité féconde. De plus, Lydis retient davantage du texte un état d'esprit, un sentiment (la colère) ou une condition (l'adolescence révolue du poète). L'image la plus vertigineuse retenue par cet extrait est aussi la plus abstraite : le néant. Infigurable, Lydis ne s'y risque pas. Tout au plus laisse-t-elle transparaître les flammes d'un feu qui a perdu toute horreur mais atteste bien l'enfer du poète. Une invitation à revoir l'ensemble de ses gravures comme les émanations d'une lecture intégrale des œuvres poétiques, d'une appréhension globale des poèmes, pour en déceler les effets d'interpicturalité, jouant les rapprochements secrets opérés par Mariette Lydis.

Dans le cas des éditions scientifiques, ce hiatus entre le poème et son image, ce décrochage entre le texte et l'illustration a pu déstabiliser plus d'un lecteur et exacerber un discours courroucé envers les illustrations. Une tentation encouragée par leur emplacement parfois contrarié, conduisant à une mauvaise interprétation de l'image.

2. Le programme iconographique

2.1. *Le canon*

Dans les *Œuvres poétiques* complètes et abrégées, est-il possible ou nécessaire de dégager les illustrations des *Illuminations* des autres illustrations ? Sont-elles envisagées au sein

⁵¹⁷ Présents dans le fonds de l'éditeur Jacques Vialetay, mis à disposition par le collectionneur Gérard Barbier dans le cadre de l'exposition *Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres*, musée Arthur-Rimbaud.

⁵¹⁸ OC, « Dévotion », p. 314.

⁵¹⁹ OC, « Nuit de l'enfer », p. 255.

d'un programme illustratif plus vaste qu'il faudrait considérer dans son ensemble ou dont il faut chercher à comprendre et à extraire la part consacrée aux *Illuminations*, les jeux de réponses entre les illustrations et les effets de miroir avec le texte ?

En effet, au sein de ces éditions, les illustrations se répartissent entre tous les poèmes, des premières poésies en vers aux *Illuminations*, en passant par *Une saison en enfer* et *Les Déserts de l'amour*. Le nombre d'illustrations consacrées aux *Illuminations* est restreint et excède rarement cinq ou six. Établir les tableaux d'illustrations reproduits en annexes (p.) nous a permis de mettre en évidence des récurrences et, à l'inverse, des absences d'illustrations. La bibliophilie étant régie par un ensemble de préceptes, l'illustration des poèmes se trouve elle-même très réglée. Certains poèmes sont érigés en « incontournables », presque systématiquement illustrés. L'œuvre de Rimbaud se trouve ainsi réduite à un petit corpus de textes les plus importants. Les poèmes les plus marquants, illustrés de façon récurrente, le sont-ils de manière stéréotypée ? Ou au contraire, la démultiplication des représentations conduit-elle à une surenchère de propositions ? Dans le tableau ci-dessous, nous avons relevé les poèmes illustrés *a minima* quatre fois, estimant l'itération suffisante pour la rendre significative. Les *Illuminations* font l'objet d'un tableau à part.

Illustrations	Œuvres poétiques complètes 13 livres ⁵²⁰	Œuvres poétiques abrégées 16 livres
≥ 4	<p>Frontispice</p> <p><i>Soleil et Chair</i> <i>Ophélie</i> <i>Le Forgeron</i> <i>Ma Bohème</i></p> <p><i>Le Dormeur du val</i> <i>Le Bateau ivre</i> <i>Mémoire</i></p> <p>frontispice d'<i>Une saison en enfer</i></p> <p>« Mauvais sang » « Nuit de l'enfer » « Délires I » « Délires II » « Adieu »</p>	<p>Frontispice</p> <p><i>Les Chercheuses de poux</i> <i>Le Dormeur du val</i> <i>Le Bateau ivre</i></p> <p><i>Voyelles</i> <i>Comédie de la soif</i> <i>Fête de la patience</i></p> <p>« ***** »</p> <p>« Mauvais sang »</p> <p>« Délires I » « Délires II » « Adieu »</p>
aucune illustration	<p>Proses et vers latins <i>Invocation à Vénus</i> <i>Rage de César</i></p> <p><i>Le Mal</i> <i>Le Châtiment de Tartuffe</i> <i>À la Musique</i> <i>Le Buffet</i> <i>L'Éclatante Victoire de Sarrebruck</i> <i>La Maligne</i> <i>Le Rêve de Bismarck</i></p> <p><i>L'Homme juste</i> <i>Les Douaniers</i> <i>Oraison du soir</i> <i>Tête de faune</i> <i>Vers pour les lieux</i> <i>Est-elle almée ?</i></p>	<p>Proses et vers latins <i>Invocation à Vénus</i></p> <p><i>Un cœur sous une soutane</i> <i>Vénus Anadyomène</i></p> <p><i>Le Buffet</i> <i>L'Éclatante Victoire de Sarrebruck</i></p> <p><i>Le Rêve de Bismarck</i> <i>Mes petites amoureuses</i> <i>L'Orgie parisienne</i> <i>Les Sœurs de charité</i> <i>L'Homme juste</i> <i>Les Douaniers</i> <i>Oraison du soir</i> <i>Tête de faune</i> <i>Vers pour les lieux</i> <i>Est-elle almée ?</i></p>

⁵²⁰ Les livres en plusieurs volumes comptent pour un livre bien que chaque volume ait une colonne propre dans les tableaux d'illustrations figurant en annexes. Le livre de Léon Zack n'est pas pris en compte ici car il fait l'objet d'une entreprise illustrative particulière développée plus loin dans notre thèse.

	<i>Plates-bandes d'amarantes...</i> <i>Honte</i>	<i>Fêtes de la faim</i> <i>Entends comme brame...</i>
<i>Illuminations</i>		
≥ 4	Frontispice « Après le Déluge » « Enfance » « Conte » « Villes II » « Villes I » « Aube » « Fleurs » « Marine »	« Enfance » « Antique » « Phrases » « Villes II » « Barbare » « Génie » « Jeunesse » « Solde »
aucune illustration	« À une Raison » « Une matinée couverte, en Juillet... » « Angoisse »	« Parade » « Royauté » « À une Raison » « Une matinée couverte, en Juillet... » « Les Ponts » « Ornières » « Scènes »

Le livre illustré est un tout et l'illustration participe de cette harmonie. Elle est donc équitablement répartie et il importe qu'elle prenne en compte chacun des recueils. L'illustration se concentre sur des poèmes-clés et renforce ainsi, dans l'imaginaire de qui en appréhende la lecture, l'impression qu'il s'agit de poèmes-phares. Les poèmes non illustrés sont plus nombreux dans les œuvres abrégées, ce qui s'explique simplement par le fait que davantage de poèmes en sont absents. La présence de poèmes non illustrés dans les œuvres complètes prouve néanmoins qu'il y a un certain choix récurrent.

Parmi les premières poésies, les textes qui ne sont jamais illustrés sont jugés irreprésentables pour deux raisons : leur caractère scabreux ou leur saturation picturale. D'un côté en effet, l'*Album zutique* et les *Stupra*, quand ils figurent dans les éditions complètes ou abrégées, ne sont jamais illustrés. Le caractère licencieux des textes sied à leur illustration dans des *curiosa*, livres érotiques illustrés anonymement et publiés sous le manteau, mais jamais dans des éditions de luxe ou de demi-luxe. De l'autre côté, *L'Éclatante Victoire de Särrebruck*, exemple par excellence d'*ekphrasis*, n'est jamais illustrée non plus. Le poème, d'ores et déjà saturé par l'image, porte une référence évidente car directement renseignée par le sous-titre indiqué entre parenthèses – (« *Gravure belge brillamment coloriée, se vend à Charleroi, 35 centimes*⁵²¹ »). Ce renvoi textuel à un référent pictural, qu'il soit tangible ou non, annihile toute possibilité d'illustration. De la même manière, « Les Ponts » ou « Ornières », relevant en un certain sens également de l'*ekphrasis*, sont peu illustrés. À croire que les poèmes déjà trop saturés de visualité ont plutôt découragé les approches illustratives, tenues à l'écart par la crainte d'un effet de redite et d'une illustration pléonastique.

À l'inverse, les poèmes les plus illustrés le sont dans toutes les éditions, comme *Le Dormeur du val* qui « traîne sa plaie dans tous les *Morceaux choisis*⁵²² » et n'échappe pas à une illustration rendue niaise par l'accumulation de représentations naïves. Nous nous attarderons toutefois plus longuement sur *Voyelles* et *Le Bateau ivre*, et plus particulièrement sur quelques représentations saillantes de ces deux grands poèmes.

2.1.1. *Voyelles* et *Le Bateau ivre*

Les poèmes *Voyelles* et *Le Bateau ivre* donnent le ton de la réception littéraire de Rimbaud et font très vite figure de poèmes emblématiques. S'ils finissent tous deux par acquérir une autonomie propre dans le livre illustré et à faire l'objet de livres d'artistes indépendants et ingénieux, leur fortune graphique dans les œuvres complètes perpétue une iconographie stéréotypée.

Voyelles, poème symptomatique de l'art poétique des couleurs de Rimbaud, est illustré trois fois dans les œuvres complètes et quatre fois dans les œuvres abrégées. Si la figuration plus ou moins heureuse des lettres colorées de l'alphabet sape l'ambition programmatique du poème, elle s'inscrit toutefois dans une filiation picturale historique : le portrait à charge de

⁵²¹ OC, *L'Éclatante victoire de Sarrebruck*, p. 109.

⁵²² ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, op. cit., p.62.

Luque, une xylographie en couleur représentant un Rimbaud enfant peignant les lettres de l'alphabet, publié en couverture des *Hommes d'aujourd'hui* de janvier 1888, en pendant au portrait écrit par Verlaine. C'est dans cette veine caricaturale que s'inscrit l'illustration de Jean Gourmelin (**fig. 94**) : plongé au cœur d'une salle sans fenêtre et à la hauteur de plafond vertigineuse, un petit groupe d'hommes, réduits à des ombres élancées, examine avec attention les voyelles figurées à très grande échelle sur les murs, les plafonds, le sol. Perdus dans la vastitude des possibles ouverts par le U qu'ils foulent aux pieds, ils inspectent, le nez en l'air, canne à l'appui. L'austérité de ces examinateurs en haut-de-forme n'est pas sans rappeler la *Promenade du critique influent* d'Honoré de Daumier (**fig. 95**). Gourmelin ironise sur la surenchère des interprétations attribuées à la coloration des lettres et au caractère tour à tour hermétique, ésotérique, métaphysique, dont on les a affublées. Il se moque des critiques trop zélés, « hypnotisés dans la contemplation des voyelles, ou même des lettres⁵²³ », et adresse un message complice au lecteur afin qu'il se garde de finir lui aussi en examinateur trop procédurier. L'illustration de Gourmelin se fait subtilement subversive envers le cadre qui l'accueille – l'édition scientifique – mais qui, dans le même temps, restreint sa portée et l'ignore.

Voyelles fait l'objet par ailleurs d'une quinzaine de livres illustrés entièrement consacrés au poème, parmi lesquels les propositions tout aussi humoristiques de l'artiste Jean-Noël Lazslo et de l'écrivain Jean-François Bory, qui, après avoir réalisé un premier livre *Les Voyelles de Rimbaud*, où chaque voyelle est associée à une couleur et à un artiste contemporain – le O orange reprend les jeux graphiques de Roy Lichtenstein – réalisent *Les consonnes de Bory*, pendant inévitable du poème dans lequel les consonnes en papier gaufré prennent un caractère sculptural en trois dimensions, et *Le Y de Lázsló*, en hommage à la lettre absente du poème et laissée pour compte par la binarité du système alphabétique : un livre dans lequel la lettre apparaît en creux par la superposition des feuilles de papier à mesure que s'énonce un lexique mettant la lettre à l'honneur (**fig. 96, 97, 98**).

Le Bateau ivre, quant à lui, est illustré dix fois dans les œuvres complètes : trois livres lui consacrent une double-page et trois autres lui dédient deux pleines pages. Dans les œuvres abrégées, il est illustré quatre fois à pleine page. Il y a une double raison à cette prépondérance : la longueur du poème d'une part, qui s'impose sur vingt-cinq strophes, lui octroie une place importante au sein de la pagination d'un livre et le désigne presque d'emblée comme un

⁵²³ BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Symbolistes et décadents », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1888, p. 224.

morceau de choix pour l'illustration ; le mode anaphorique du poème d'autre part, faisant naître, par la répétition de « J'ai vu » et une forte capacité évocatrice, une accumulation d'images, réserve infinie dans laquelle l'illustrateur n'a qu'à piocher. La place décisive que le poème occupe dans l'imaginaire collectif dès les premiers temps de réception de l'œuvre achève enfin de le consacrer comme une étape incontournable de l'illustration. Parmi les nombreuses représentations de bateaux immanquablement convoquées par le texte, frêle embarcation figurant au loin d'un paysage ou rutilant navire dont Rimbaud tient la barre (**fig. 99 et 100**), les illustrations de Jean Gourmelin et de Suzanne Ballivet détonnent singulièrement. La première parce qu'elle est sans doute la seule à ne pas mettre en scène un bateau (**fig. 101**), la seconde parce qu'elle fait apparaître une femme nue⁵²⁴ (**fig. 102**). Gourmelin représente une bouteille transparente dans laquelle se développe tout l'univers de la mer : une ancre enfilée dans la bouteille de manière improbable tient lieu de représentation synecdotique du bateau ; une méduse cherchant à remonter à la surface nous situe définitivement dans les profondeurs abyssales. Mais tout cela n'est qu'illusion et rêverie. Le poème de la mer se trouve dans l'imagination d'un morne adolescent qui s'ennuie, affalé sur sa table, l'œil vague perdu dans le ciel omniprésent dans l'image et l'air morne – en témoigne l'escargot qui s'invite au premier plan, et fige l'illustration dans sa lenteur.

La représentation du *Bateau ivre* de Suzanne Ballivet s'inscrit dans un tout autre registre : la veine érotique. L'illustratrice, réputée dans ce domaine, est sollicitée à ce titre pour réaliser des gravures dans une édition des œuvres complètes en 1959. Son répertoire tout entier découle de ce filon et dans l'ouvrage qui nous concerne, ce dernier est annoncé dès le frontispice. D'emblée, le lecteur est plongé dans un univers charmeur, sensuel et léger. La représentation des corps féminins dénudés, propice à l'évocation d'amours saphiques et à la contemplation langoureuse, s'invite dans chaque illustration et englobe la lecture générale des textes. *Le Bateau ivre* n'échappe pas à cette règle. Au premier plan d'une mer agitée, sur laquelle la coque endommagée d'un navire se démène contre les vents et les rouleaux des vagues, émerge une femme nue, habillée de perles, qui maintient contre son corps gracile sa longue chevelure confondue avec les cordages du bateau. Elle s'élève, telle Vénus naissant des eaux, portée par un monstre marin aux allures d'hippocampe. D'où surgit cette femme ? De la capacité allégorisante de l'illustration ? Elle pourrait figurer la tempête qui bénit et assure les « éveils maritimes » de l'instance narratrice, à moins qu'elle ne soit « L'Aube exaltée », dont la capitale revêt déjà le caractère allégorique, ou qu'elle incarne plus généralement la mer.

⁵²⁴ Voir BARJOU, Camille, « Suzanne Ballivet, illustratrice érotique », *Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres*, op. cit, p. 16-17.

Le Bateau ivre, poème-phare et étape incontournable de l'illustration, acquiert en parallèle une grande autonomie dans le livre. Par ailleurs, plus de quarante livres illustrés sont consacrés à ce seul poème. L'artiste Serge Chamchinov lui a dédié un programme artistique, le projet international « XXI^e siècle sur le *Bateau ivre* », désireux de favoriser une lecture multilingue du poème et invitant pour ce faire des artistes à créer des œuvres en regard de traductions nouvelles du poème⁵²⁵.

2.1.2. L'interpicturalité des illustrations

Certaines illustrations se font aussi en lien avec une picturalité évidente de poèmes dont le sujet *parle* aux peintres. Ces poèmes sont aussi ceux qui sont nourris par une intertextualité féconde et créatrice. Un tableau comme *La Naissance de Vénus* de Botticelli (Florence, Galerie des Offices, vers 1484-1485) n'est certainement pas étrangère à la représentation allégorique de l'illustration du *Bateau ivre* de Suzanne Ballivet (**fig. 103**). La nature de ce lien peut être de l'ordre du souvenir, conscient ou non, ou de la citation directe. Si la référence mythologique à Vénus revient à plusieurs reprises dans les poèmes de Rimbaud et fait état d'un jeu intertextuel savamment mis au point par le jeune poète, le motif pictural de Vénus est nécessairement un thème auquel s'est intéressée Suzanne Ballivet, formée aux Beaux-Arts de Montpellier, alors qu'elle vient d'illustrer *La Vénus aux fourrures* de Sacher-Masoch en 1954. Cette interpicturalité peut avoir lieu inconsciemment, l'imaginaire et l'œil de la peintre étant imprégnés de cette représentation, devenue elle-même emblématique de la « naissance de Vénus ». Mais elle s'adresse également au lecteur, que l'illustration capte en lui proposant un sujet familier, tout en confortant ses connaissances et son aptitude à les faire entrer en résonance.

Ainsi s'explique également la récurrence avec laquelle le poème *Ophélie* est illustré : huit fois. Au XIX^e siècle, la figure d'Ophélie devient un topos en littérature comme en peinture. Empruntant à Shakespeare un des personnages principaux d'*Hamlet*, tragédie publiée en 1603, le XIX^e siècle fait d'Ophélie le sujet principal de nombreuses représentations, particulièrement l'épisode de sa noyade, rendue d'autant plus dramatique par l'ambiguïté tragique de sa cause : accident ou suicide. Les auteurs dont Rimbaud est proche ont été fascinés par la figure d'Ophélie, que ce soit à la manière d'un Théodore de Banville qui dans la veine parnassienne exalte la beauté du principe féminin, ou d'un Théophile Gautier qui dans *La Comédie de la*

525 *Absolument moderne. Le XXI^e siècle sur Le Bateau ivre*, catalogue d'exposition, Mayence, musée Gutenberg, 2017.

mort imagine un dialogue entre la trépassée et un ver. Les peintres vont s'y intéresser également : Delacroix réalise une série de lithographies en lien avec *Hamlet*, ayant toutes trait à Ophélie. Une dizaine d'années plus tard, il reprend dans une petite peinture à l'huile la scène de la noyade. John Everett Millais, peintre victorien renommé, réalise l'une des œuvres les plus représentatives de la scène : *Ophelia*, huile sur toile de 1851-1852 (**fig. 104**). Rimbaud n'a pu voir aucune de ces deux peintures : le tableau de Delacroix aujourd'hui conservé au Louvre est entré dans les collections du musée grâce au don de George Thomy Thiéry en 1902 ; le tableau de Millais fait partie de la donation réalisée en 1889 par Henry Tate, dont le peintre était un ami très proche. Riche industriel, amateur d'art éclairé, il conditionna la réception de son don à la création d'un nouveau musée qu'il finança et qui allait voir le jour à Londres en 1897 : la Tate Gallery. Les illustrations de Suzanne Ballivet et Mariette Lydis ne reprennent ni la végétation luxuriante du tableau de Millais, ni le mouvement de chute impulsé par Delacroix. Leurs images épurées n'en sont pas moins informées de ces modèles prestigieux. Mais fidèles au poème dans lequel le vent frissonne et « baise ses seins », les deux illustratrices dénudent les poitrines de leur Ophélie, le livre autorisant plus volontiers la représentation érotisée d'un corps – pour le plaisir curieux des lecteurs-spectateurs dans l'intimité des foyers des années 1960-1970 – que la peinture européenne du milieu du XIX^e siècle.

Les illustrations des poésies occupent une place centrale dans les programmes iconographiques des œuvres poétiques. Après celles-ci, *Une saison en enfer* est le recueil le plus illustré : la teneur narrative des poèmes, propice à des représentations imprégnées de tensions dramatiques, l'ambiguïté de leur rapprochement avec la vie de Rimbaud et le mythe de sa destinée poétique, en ont fait des sujets idéaux pour la peinture. Les illustrations dédiées à *Une saison en enfer* mériteraient d'y consacrer une étude globale et approfondie. Quant à la place dévolue aux illustrations des *Illuminations* dans ces éditions complètes, elle est moindre en comparaison de l'illustration des poésies en vers et d'*Une saison en enfer*.

Quels sont les poèmes phares des *Illuminations*, les morceaux de choix retenus par l'illustration ? De quels mécanismes ressortent les images et à quels registres appartiennent-elles ?

2.2. *Un recueil parmi d'autres*

Parmi les *Illuminations*, en prenant en compte les œuvres complètes et abrégées, « Villes II » et « Enfance » sont les poèmes les plus illustrés : neuf fois au total. « Aube » et « Conte » le sont huit fois. « Après le Déluge », « Génie » et « Jeunesse », sept fois. Les illustrateurs et les illustratrices ont eu tendance à négliger les poèmes courts des *Illuminations* : trop brefs pour que s’y déploie une image sur laquelle rebondir, trop saccadés d’évocations qui se succèdent en rafale. L’illustration aurait-elle craint de se frotter à des poèmes qui ont réussi à se hisser à leur niveau d’immédiateté ? La typologie d’illustrations, fixée dans l’édition par la tradition romantique – vues, sites, scènes ou types – se trouve mise à mal par certaines des fulgurances rimbaldiennes. Quelles scènes représenter dans un poème comme « Angoisse » ? « *Mais la Vampire qui nous rend gentils commande que nous nous amusions avec ce qu’elle nous laisse, ou qu’autrement nous soyons plus drôles*⁵²⁶. » Une telle phrase n’agit-elle pas comme un avertissement censé prévenir tout « lapsus du trop figuré mal figuré⁵²⁷ » et mettre en garde l’illustrateur trop impudent ?

Prudente donc, l’illustration des éditions illustrées, nous l’avons vu, a plutôt valorisé la part narrative des poèmes. Alors que l’illustration se fait volontairement diégétique, un poème tel que « Conte », affichant d’emblée sa filiation avec le genre du récit et du rêve, figure parmi les poèmes les plus illustrés. « Enfance » l’est également à de nombreuses reprises car il propose une structure propice à l’accumulation d’images, proche de la litanie, que l’on retrouve dans *Le Bateau ivre* ou dans « Métropolitain ». La reprise de la formule « il y a » qui « consiste à poser quelque chose devant l’esprit : [...] c’est le moyen de juxtaposer un certain nombre d’idéogrammes⁵²⁸ » permet aux images, qui apparaissent comme détachées les unes des autres et désolidarisées de l’ensemble du poème, une grande autonomie entre elles, et un jeu libre de rapprochements, d’associations et de dissociations les unes aux autres. En somme, une technique de collages appréciée des illustrateurs.

Les programmes d’illustrations n’ont pas manqué cependant de marquer l’entrée du lecteur dans le recueil des *Illuminations*. Qu’il soit placé en amont ou en aval d’*Une saison en enfer*, le recueil rassemble des poèmes dont le registre détonne du reste de l’œuvre et l’illustration a pu servir d’accompagnement au lecteur. Le frontispice, souvent confondu avec le poème liminaire « Après le Déluge », vaut entrée en matière, étape-seuil fondamentale du recueil et introduction à l’univers du poète, proposant une illustration resserrée et programmatique. En miroir et en clôture du recueil, qui vaut aussi ouverture sur l’au-delà du

⁵²⁶ OC, « Angoisse », p. 308.

⁵²⁷ GUYAUX, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », article cité, p. 27.

⁵²⁸ BUTOR, *Improvisations sur Rimbaud*, op. cit. p. 130-131.

texte, se trouvent les illustrations pour « Génie », souvent considéré comme le dernier poème. La récurrence thématique des poèmes des *Illuminations* va également servir de fil directeur aux illustrations et permettre au lecteur de contextualiser leur lecture : la ville moderne donne lieu à de nombreuses représentations, tout comme l'ambiance dramatique vient conforter les illustrateurs, décorateurs de théâtre par ailleurs, dans la conception de leurs illustrations comme de véritables mises en scène.

2.2.1. Entrer et sortir du recueil

2.2.1.1. Du lièvre à l'araignée

Le frontispice est une étape-seuil obligatoire des livres de bibliophiles. C'est un élément décoratif conçu par excellence comme un dispositif d'énonciation. Dès l'ouverture du livre, il introduit le lecteur à l'ouvrage qu'il s'apprête à lire. En esquisant la perspective d'un univers à paraître, le frontispice permet la définition d'« un horizon ou un pacte de lecture [...] une sorte de “récit-cadre” propre à l'objet-livre⁵²⁹ ». Placé en position liminaire des *Illuminations* dès sa première publication, le poème « Après le Déluge » est presque systématiquement illustré. Dans bien des cas, l'illustration, en plus de prendre en charge des éléments du poème auquel elle se réfère, va se doter des caractéristiques propres au frontispice et incarner une fonction programmatique.

La première phrase du poème – « *Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée*⁵³⁰ » – connaît une fortune graphique abondante et très éclectique⁵³¹. Le motif du lièvre est largement repris, comme nous le laissent voir les illustrations d'Henri Westel (**fig. 105**) ou de Jacques Hallez (**fig. 106**). Est-ce que ces images « banalisent incongrûment les silhouettes mystérieuses du poème de Rimbaud, qui n'ont ni cette trivialité ni même peut-être cette réalité⁵³² » ? Mais le texte lui-même n'est-il pas volontairement absurde, sacrifiant la raison à une logique de l'imaginaire totale, voire totalitaire⁵³³ ? Les illustrations et leurs illustrateurs sont-ils si dupes ? Mystérieuses

⁵²⁹ CARACCILO, Teresa, LE MEN, Ségolène (dir.), *L'illustration : essai d'iconographie*, actes du séminaire CNRS 1993-1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 11.

⁵³⁰ OC, « Après le Déluge », p. 289.

⁵³¹ Voir notre article « Les *Illuminations* illustrées d'Arthur Rimbaud », *Textimage* [en ligne], n° 12 (Illustrer ?), automne 2020 : https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/monti5.html

⁵³² GUYAUX, André, « Enluminer des enluminures ? », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, op. cit., p. 30.

⁵³³ FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1999. (1^e édition allemande : 1956.), p. 123 : « La dictature de l'imaginaire dans les

les images de ce poème, ou elles-mêmes absurdes ? Cette naïveté de l'imaginaire n'est pas gratuite chez Rimbaud et sert son projet poétique : elle participe du renversement des sens et de l'ordre établi, de la raison et de la conscience. Elle est subversive en ce qu'elle contribue à la perversion de la réalité. Ainsi, ce premier poème est emblématique, selon Henri Scepi, de la « pédagogie du visible⁵³⁴ » mise en place par Rimbaud à l'aube des *Illuminations* et assume la fonction de présentation d'un nouveau régime d'images et d'idées à venir, rodée par un « mécanisme de liaison sans enchaînement⁵³⁵ ». Le poème déroule sous les yeux du lecteur une scène qui « s'étage » progressivement « comme sur les gravures⁵³⁶ », favorisée par de nombreux paragraphes détachés les uns des autres, s'apparentant aux vignettes des livres illustrés, isolant une scène et la juxtaposant à une autre.

Ainsi « “Après le Déluge” inaugure, au fronton des *Illuminations*, un mode de lecture qui impose d'isoler les points de résistance du texte et de les considérer comme des lieux saillants, interrogatifs et suspensifs⁵³⁷. » C'est peut-être précisément là que tout se joue pour l'illustration, qui ne s'arrête pas à figurer naïvement et sottement une image de texte au détriment d'un sens qu'elle est incapable de saisir, mais au contraire, redoublant une intention volontairement naïve du poème, s'efforce d'exacerber, parce que ces images la renvoient à sa propre interrogation face au poème, les nœuds de condensation poétique du texte qui font image, déclenchent l'imaginaire et ouvrent à l'interprétation. Érigée au rang d'art, « une certaine naïveté ou [une] espèce d'*arte povera*⁵³⁸ », la naïveté est le révélateur de la filiation des poèmes avec le genre de l'illustration et de la gravure, et un signe de leur efficacité picturale. Se configurant en miroir d'un tel poème, les illustrations gauchissent-elles le texte en s'inscrivant dans le même registre naïf, gorgées d'une inter picturalité dont le poème n'aura été que l'agent réfléchissant ?

En effet, confortés par la position liminaire du poème qui assure à leur image une valeur programmatique pour l'ensemble des *Illuminations*, quelques illustrateurs, de Luigi Melandri en 1923 (**fig. 107**) à Bréhat et Jean-Pierre Tertre en 1972 (**fig. 108 et 109**) ou encore Henri Westel en 1987 (**fig. 110**), s'emparent du motif de la toile d'araignée évoqué par le poème comme d'un symbole de la célèbre voyance de Rimbaud, ce « long, immense et raisonné

Illuminations peut mener jusqu'à l'absurde. Ainsi dans le poème *Après le déluge* : “Un lièvre (...) dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.” ».

⁵³⁴ SCEPI, « “Après le Déluge” : retour sur quelques points de résistance », article cité, p. 92.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁵³⁶ OC, « Après le Déluge », p. 289.

⁵³⁷ SCEPI, « “Après le Déluge” : retour sur quelques points de résistance », article cité, p. 98.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 88.

dérèglement de tous les sens » qui conduit à « l'hallucination simple »⁵³⁹, une expérience sensible dont la poésie doit rendre compte. S'ouvrant en miroir des rayons d'un soleil couchant au bord d'une mer-ciel dans l'illustration d'Henri Westel, la toile d'araignée, dans celle de Bréhat, est fichée directement dans l'œil du poète. Elle incarne, prolonge, décuple sa vision. Par la perspective à point de fuite ainsi construite, elle autorise une composition de l'image régie par des effets géométriques, vecteurs de vibrations et de tensions. Elle s'ouvre sur le lecteur, le capture dans ses filets et l'entraîne à lui.

Le motif de l'araignée apparaît à deux autres reprises dans l'œuvre de Rimbaud : dans *Rêvé pour l'hiver*, l'araignée est un baiser : « *Un petit baiser, comme une folle araignée / Te courra par le cou...* » ; « *cette bête / - Qui voyage beaucoup...* »⁵⁴⁰. Pour Steve Murphy, c'est « un symbole ludique de l'amour érotique »⁵⁴¹. L'araignée réapparaît dans le poème « Faim », retranscrit dans le « Délires II. » d'*Une saison en enfer*, un motif dont s'empare Germaine Richier (**fig. 111**). Sculptrice de formation, formée dans l'atelier de Bourdelle et initiée par lui au modelage d'après modèle vivant, Germaine Richier (1902-1959) réalise en 1946 *L'Araignée I* (**fig. 112**), une sculpture en bronze. En plus de l'intérêt croissant que prennent alors, dans son bestiaire, la représentation d'humains insectisés – ou insectes humanisés –, c'est à partir de là que Germaine Richier utilise des fils métalliques dans sa sculpture. Dans le cas de *L'Araignée I*, elle se sert des fils de la toile d'araignée pour matérialiser l'espace. En effet, elle accorde très vite dans ses œuvres une grande importance à la mise en espace de ses sculptures et à la mise en exergue de leurs structures. Les fils soulignent l'importance et la structure du vide, et met en tension les formes pleines de l'œuvre : le déséquilibre de la femme, prête à tomber, solidement arrimée à son socle. C'est encore plus évident dans *L'Araignée II, petite*, une sculpture en bronze de moindres dimensions qu'elle réalise la même année (**fig. 113**) : le passage du fil d'une de ses grandes mains-pattes disproportionnée à l'autre géométrise l'espace laissé ouvert par les bras, le divise en triangles qui est la forme de base par laquelle elle commence à élaborer sa sculpture. La perturbation de l'équilibre et la recherche de l'instabilité – « [...] je ne cherche pas à reproduire un mouvement. Je cherche plutôt à y faire penser. Mes statues doivent donner à la fois l'impression qu'elles sont immobiles et qu'elles vont remuer »⁵⁴². » – deviennent le champ d'une expérimentation prolifique à mesure que se développe l'hybridité de ses figures.

⁵³⁹ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 342.

⁵⁴⁰ OC, *Rêvé pour l'hiver*, p. 107.

⁵⁴¹ MURPHY, Steve, « Le Loup et l'araignée : *Rêvé pour l'hiver* », *Le Premier Rimbaud : Ou l'apprentissage de la subversion* [en ligne]. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.

⁵⁴² Propos recueillis par Yvon Taillandier, « On fait toujours la même sculpture », XX^e siècle, juin 1959, *Germaine Richier. Paroles d'artiste*, Paris, Fage, p. 10.

Germaine Richier découvre la gravure en 1947, alors qu'elle est en Angleterre. De retour à Paris, elle suit des cours dans le célèbre atelier de Roger Lacourière (1892-1967) et s'y consacre avec passion et assiduité pendant quelques années. Elle réalisera vingt-quatre eaux-fortes originales à l'aquatinte pour *Une saison en enfer. Les déserts de l'amour. Les illuminations* en 1951 (Lausanne, André Gonin). On remarque une grande proximité d'intentions et de réalisations entre ses sculptures et ses gravures. On trouve dans ses illustrations le bestiaire de bronze qu'elle s'est composé : sauterelle, mante-religieuse et... araignée. C'est ainsi qu'elle réalise une gravure en toile d'araignée pour « Faim » qui se trouve dans « Délires II. » : « Les salades, les fruits / N'attendent que la cueillette ; / Mais l'araignée de la haie / Ne mange que des violettes. » Mais l'araignée n'est qu'un détail anecdotique qui capte son attention et lui donne un motif – une matière – à travailler. Le motif de la toile d'araignée offre une matière géométrique incroyable, où se mêlent harmonie et symétrie. Le mouvement de l'ensemble est présenté dans ses entraves, dans ses impasses : fragilisé par la capture des proies, à la fois risque et chance. À l'instar des fils métalliques qui ordonnent l'espace de ses sculptures, le dessin gravé de Germaine Richier procède d'une organisation géométrique, triangulaire, qui rejoint ses préoccupations formelles en trois dimensions. D'autres gravures témoignent de ce trait arachnéen, régulier, multiple, omniprésent, qui tisse des liens solidaires entre les formes, les choses et les êtres de ses gravures : c'est par exemple « la soie des mers » de « Barbare » (**fig. 114**) ou la vignette qu'elle réalise pour « Délires II » (**fig. 115**). Mais mettre en exergue le vide, souligner sa structure et son ordonnancement, n'est-ce pas chercher à matérialiser l'invisible ? La possibilité d'échapper aux limites que nous impose la réalité ? Voilà la voyance de Germaine Richier. Au-delà du motif de l'araignée, c'est une autre préoccupation tout arachnéenne qui l'accapare dans sa lecture graphique du poème : elle tisse des liens évidents entre le texte et sa pratique. Colin Lemoine va jusqu'à parler, quand il commente ses gravures, d'« *ut sculptura poesis*. La sculpture et la gravure sont comme la poésie⁵⁴³. », soulignant la proximité d'intentions et la continuité de ses réalisations entre sculpture, gravure et poésie. Les gravures de Germaine Richier incarnent cette même conception de la poésie propre à Rimbaud.

Mais les frontispices inaugurant les *Illuminations* ont aussi souvent été le lieu propice aux portraits de Rimbaud – figurer l'écrivain est une autre de leurs fonctions attestées. À eux

⁵⁴³ LEMOINE, Colin, « Germaine Richier et la gravure, sculpter en deux dimensions », *Germaine Richier, la magicienne*, catalogue d'exposition, Antibes, musée Picasso (6 octobre 2019-26 janvier 2020), La Haye, musée Beelden aan Zee (14 mars-7 juin 2020), dir. Jean-Louis Andral, Valérie Da Costa, Paris, Hazan, 2020, p. 53.

seuls les portraits condensent tout un imaginaire de représentation du poète. Tributaires du manque d'iconographie autour de Rimbaud, redevables à la photographie la plus célèbre, celle de Carjat, les illustrateurs et les illustratrices ont tenté d'incarner les préoccupations d'un maudit tout comme les extravagances d'un initié. Mariette Lydis brosse un portrait de Rimbaud patibulaire (**fig. 116**) : la main droite dans la poche, le pouce de la gauche seulement passé dans la fente de tissu, les pommettes saillantes, le regard blanc, vide, féroce. Jean-Pierre Tertre inscrit quant à lui ses illustrations dans un registre fantastique, voire ésotérique, et les deux frontispices qu'il réalise pour les *Illuminations* inaugurent ce cycle. Dans le premier, un visage à peine perceptible est tapi dans l'ombre (**fig. 117**). Il observe. Deux yeux perçants brillent sous un masque élevé en tiare au-dessus de sa tête, orné d'un fleuron proéminent d'où fusent subrepticement sept délicats rayons. Tout autour s'organisent les bras d'une mystérieuse galaxie. En contrepoint gravite une sphère tout aussi nébuleuse, entourée de poussière d'étoiles. Dans le second frontispice, le visage, lui aussi échappé de l'obscurité, a le front orné d'une étoile scintillante à douze branches (**fig. 118**). Mais s'agit-il ici vraiment de Rimbaud ? De quel autre voyant sinon ?

2.2.1.2. « Génie » ou la vie de Rimbaud

Du seuil, le portrait entre bientôt dans le recueil. Le portrait se mélange au texte, fait corps avec lui. Il s'installe, prend ses aises, s'étale parfois sur toutes les pages. Rimbaud, écrivain omniscient, règne en maître sur ses textes. Nous avons pu distinguer trois degrés de présence de Rimbaud dans les illustrations : une silhouette ou simple évocation dans l'illustration ; un personnage clairement identifiable parmi les éléments de l'illustration ; un portrait qui devient l'illustration même. Souvent, seule une ombre peut être distinguée, une forme plus ou moins schématique ou stylisée, un personnage de dos : on ne peut que supposer qu'il s'agit de Rimbaud. Tantôt personnification du poème, tantôt allégorie de sa poésie, Rimbaud n'en est pas moins reconnaissable, les rares portraits connus de lui ayant fixé des contours que l'illustration dans les livres n'a fait que prolonger.

Anticipant sur la biographie du poète, le dernier poème des *Illuminations* va assumer dans les illustrations le rôle auparavant endossé par la dernière section « Adieu » d'*Une saison en enfer*. La critique ayant progressivement admis et fait admettre la chronologie de l'écriture des textes de Rimbaud, l'écriture des *Illuminations* est interrompue par la brève période d'écriture d'*Une saison en enfer* en 1873 avant de clore le cycle d'écriture. Ainsi l'illustration

pour « Génie », le poème figurant le plus souvent dans les éditions illustrées en fin de recueil, condense les données biographiques et mythographiques caractéristiques d'idées reçues et d'un imaginaire romancé de la destinée poétique de Rimbaud. Elle se dote d'éléments biographiques et le départ au Harar se lit en filigrane de l'œuvre. Bréhat donne, en dernière image de son recueil, une caravane de chameaux s'éloignant dans le désert derrière des feuillets volants dispersés par l'appel du lointain et le rejet de la poésie par le poète (**fig. 119**), brouillons sur lesquels on lit « L'Adieu » à la littérature et la clôture de « Génie » – une représentation qui n'est pas sans rappeler l'envolée de René Char, « tu as bien fait de les éparpiller aux vents du large⁵⁴⁴ ». L'illustration se dote d'une fonction contextuelle pour clore le recueil. Elle n'est même plus diégétique ni narrative, elle est biographique. Elle prolonge l'œuvre. L'illustration ne s'insère plus dans un rapport au texte (texte-image) mais elle évolue vers un rapport à la vie du poète et à la connaissance que nous en avons (biographie-image) – et vers un rapport aussi, à l'absence d'autres textes, Rimbaud ayant arrêté d'écrire, et, en somme, elle se place aussi en substitut d'un Rimbaud absent (absence-image). Si le prolongement de l'œuvre par l'illustration participe du déplacement d'auctorialité propre au phénomène illustratif, elle en constitue ici l'aboutissement. L'image va désormais prendre en charge l'ailleurs, l'après. Elle va nécessairement se détacher d'un texte qui n'existe pas, s'appuyant sur les indices considérés parfois comme prémonitoires dans les poèmes qui existent. Dans le cas de Rimbaud, l'illustration s'est particulièrement focalisée sur la période de sa vie passée en Éthiopie. Les livres recensés dans la deuxième partie du catalogue reproduit en annexes, qu'il s'agisse de livres d'artiste, d'œuvres de fiction ou d'essais critiques consacrés à Rimbaud et enrichis d'illustrations, montrent bien ce phénomène. Leur illustration et leur inscription dans le champ d'étude et de réception rimbaldien serait intéressantes à analyser sous cet angle et pourraient constituer un objet d'études à part entière que nous ne considérerons pas ici.

Un autre registre d'image est possible et prend le pas sur le biographique : il s'agit du régime symbolique des illustrations. Elles ont repris en écho un motif à forte connotation mathématique et spirituelle : la conque de nautilaire. Associée au nombre d'or (l'établissement d'un rapport d'harmonie entre le tout et ses parties), appelée aussi section dorée ou divine proportion, elle est devenue un motif pictural par excellence. Elle permet à la fois aux artistes de démontrer leur dextérité à représenter un objet à l'architecture rigoureuse et en même temps d'intellectualiser fortement leur illustration. Par sa capacité de signification dense et sa

⁵⁴⁴ CHAR, René, *La Fontaine narrative* (1947), repris dans *Fureur et mystère* (1948), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 275.

complexité géométrique, parfaite en un sens, la conque de nautille rappelle le *mazzocchio* mis au point par Paolo Ucello (1397-1475) (**fig. 120**). Le peintre florentin avait pour habitude de glisser dans ses œuvres ce motif purement géométrique. Il lui permettait à la fois de représenter le couvre-chef typique des florentins de l'époque et d'élaborer en peinture ses recherches sur la perspective. Ce motif pur condensait ses expérimentations sur les formes et les couleurs, synthétisant à la fois ses avancées théoriques sur la perspective et la fonction métaphysique qu'il attribuait à la peinture. Dans le cas de l'œuvre de Dominique Sosolic, le travail sur le nombre d'or est récurrent. On trouve des représentations de la conque de nautille dès 1986, époque où il est déjà en train de travailler sur les illustrations de Rimbaud, comme dans la gravure *L'esprit dort* – subtil jeu de mot avec le nombre *d'or* – (**fig. 121**) ou dans des représentations plus tardives comme dans l'aquatinte *Platon in aeternam* de 2012, une gravure qui fait la part belle à la perspective, à la géométrie et aux effets d'optique (**fig. 122**). Parmi ses illustrations rimbaldiennes, celle pour « Génie » hisse la conque de nautille à son plus haut degré de présence : c'est le seul motif représenté, suspendu dans les airs, éclatant de blancheur irisée, sur un fond densément noir (**fig. 123**). Né de la noirceur de la gravure, enroulé sur lui-même, l'infini contenu dans la torsade de la coquille monte avec célérité, traverse la page, s'arrêtera peut-être. La finesse autorisée par la taille douce du burin donne à la vision une netteté déconcertante et renvoi à l'être de perfection décrit par le poème. Ce symbole, dense de réflexion, est le signe d'une « pensée inchoative⁵⁴⁵ ». Celle-ci condense la réflexion en cours de l'illustrateur sur le texte.

La conque de nautille, spirale enroulée autour d'un point fixe en s'en éloignant, se retrouve chez d'autres illustrateurs : chez Jean-Pierre Tertre, la forme de la spirale est structurante, elle sert de cadre à l'illustration. De son centre naît progressivement la figuration d'un visage, d'abord schématique, puis de plus en plus caractérisé, jusqu'à culminer en la représentation d'un portrait de Rimbaud inspiré de la peinture *Un coin de table* d'Henri Fantin-Latour (**fig. 124**). Chez Germaine Richier, la représentation schématisée de la spirale renvoie à une nouvelle organisation du temps et de l'espace, segmentée en cases irrégulières dont la succession n'est pas logique (**fig. 125**). Chez Sonia Delaunay enfin, elle devient une palette propice à l'élaboration de son système de couleurs, motif idéal pour trouver la juste correspondance entre les tons (**fig. 126**).

Qu'elles se situent dans le registre biographique ou dans le registre symbolique, les illustrations qui *terminent* le recueil ne le *clôturent* pas vraiment. Dans les deux cas, elles

⁵⁴⁵ LOUVEL, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 50.

agissent davantage comme des leviers d'ouverture : ouverture sur l'au-delà du texte et sur la vie après l'écriture, ouverture sur l'infini des possibles suggérés par les poèmes qui laissent une grande place à l'indétermination. La part d'indéterminé du texte, à la fois extrêmement précis et incroyablement flou, ouvre et appelle l'interprétation, favorisant par-là l'apparition de formulations opposées. C'est précisément dans cette indistinction que se joue la possibilité de l'illustration.

2.2.2. Représenter la « métropole crue moderne »

Le motif urbain, récurrent dans le recueil des *Illuminations*, en fait un motif propice à l'illustration. Les poèmes « Villes [I] » (« L'Acropole officielle... ») et « Villes [II] » (« Ce sont des villes... ») sont, l'un ou l'autre, systématiquement illustrés, souvent enrichis de l'illustration d'un autre poème déployant l'espace de la ville ou déroulant un prétexte architectural, « Ville », « Métropolitain », « Promontoire » ou « Les Ponts ». Née dans un jeu d'échos entre les poèmes, la matière urbaine, disparate et omniprésente, favorise dans les illustrations une condensation de plusieurs poèmes dans lesquels l'avènement de la ville trahit la volonté de Rimbaud de faire advenir un nouveau monde, à reconstruire. Le poète se sert d'une prolifération d'images convoquant différents registres (mythologique, biblique, légendaire) pour faire apparaître le décor de ses villes nouvelles. Il orchestre la juxtaposition, en apparence chaotique, d'éléments divers qui sont comme « mis en scène ». Puissamment syncrétiques, ces poèmes rapprochent des réalités tant géographiques que temporelles, où la rumeur des villes modernes est palpable et, à travers eux, on perçoit l'attitude du poète, oscillant entre la défiance et l'émerveillement envers une urbanisation grandissante, une industrialisation rugissante, une mécanisation galopante.

Certaines illustrations ne manquent pas, semble-t-il, de figurer les images littérales des textes. Suzanne Ballivet prend à la lettre une image de « Villes [II] » : « les cerfs têtent Diane » en figurant une déesse Diane à visage humain, longue chevelure tressée, les seins dénudés que deux cerfs viennent effectivement téter (**fig. 127**). André Guyaux déplore, à propos d'une autre de ses illustrations – celle pour « Aube » – « un excès traducteur, une atténuation et même une extinction d'autres effets de sens⁵⁴⁶ ». Toutefois, il convient de remarquer deux choses : d'une

⁵⁴⁶ GUYAUX, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », article cité, p. 28.

part, il s'agit d'une figuration qui est sinon validée, du moins largement véhiculée par la critique de l'époque, faisant de l'image poétique un *adynaton*, une hyperbole inconcevable⁵⁴⁷. Suzanne Bernard, dans son édition des *Œuvres* de Rimbaud de 1961, n'écrit-elle pas : « Diane étant la déesse de la chasse, dire que *les cerfs tettent Diane*, c'est évoquer une sorte d'âge d'or comme l'ont fait les poètes montrant, par exemple, les moutons en amitié avec les loups⁵⁴⁸. » Suzanne Ballivet, à qui furent confiées la réalisation des lithographies, propose donc une image en accord avec ces commentaires d'époque, dont sa propre lecture a pu être informée. D'autre part, l'illustratrice est réputée pour son répertoire érotique. Si les illustrations qu'elle conçoit pour l'édition illustrée de Rimbaud sont relativement retenues au regard du caractère licencieux d'autres de ses illustrations, la société de bibliophiles qui fait appel à elle et les destinataires du livre auxquels elle s'adresse, *attendent* de l'artiste qu'elle réalise des illustrations affriolantes et libertines. Suzanne Ballivet satisfait l'horizon d'attente de son lectorat tout en véhiculant une interprétation à la mode.

Tout autre est la scène campée par Mariette Lydis qui condense en une image les trois poèmes « Ville », « Villes [I] » et « Villes [II] ». Cette représentation de la ville est le seul décor qui apparaisse dans ses illustrations, désertée cette fois de toute figure humaine. Plus proche de « l'écroulement d'une apothéose⁵⁴⁹ » que d'une évocation de « Libans de rêve !⁵⁵⁰ », la ville se dresse, embrumée de « l'épaisse et éternelle fumée de charbon⁵⁵¹ », gardée par un colosse à la carrure imposante (**fig. 128**). Évocation fantomale de la ville, une clarté diffuse émane de la gravure. « [L]es rails et les poulies⁵⁵² » évoqués par le texte, aussitôt qualifiés d'« invisibles », ont eu le temps de s'imprégner sur la plaque de cuivre et l'artiste s'attache à les faire ressortir parfaitement : traits appuyés de noir qui traversent l'espace quand les architectures tendent à s'estomper et à disparaître derrière, à moins que ce ne soient les « passerelles de cuivre, des plateformes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers⁵⁵³ ». Pour ce cycle urbain, Mariette Lydis propose une seconde illustration (**fig. 129**). Isolée comme seul élément de décor contextuel, une ampoule suspendue en hauteur, dans un coin de la gravure, éclaire une scène au goût amer. « [S]ous la lumière qu'on a créée⁵⁵⁴ », un homme dîne, attablé seul devant une

⁵⁴⁷ FONGARO, Antoine, « “Les cerfs tettent Diane” (Un problème de méthode) », *Parade sauvage*, n° 15, novembre 1998, p. 33.

⁵⁴⁸ BERNARD, Suzanne, *Œuvres*, Paris, Garnier, 1961, p. 502, n. 7, cité par Antoine Fongaro, *ibid.*

⁵⁴⁹ OC, « Villes [II] » (« Ce sont des villes ! »), p. 302.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.301.

⁵⁵¹ OC, « Ville », p. 301.

⁵⁵² OC, « Villes [II] », p. 301.

⁵⁵³ OC, « Villes [I] » (« L'Acropole officielle »), p. 303.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 304.

assiette de soupe ébréchée, un verre de vin rouge fendu. Son regard est perdu dans le vide, la cuillère suspendue aux lèvres, son dos est voûté. Il mange seul, en silence, recroquevillé sur lui-même, devant les silhouettes, derrière lui, de deux hommes pareillement attablés – le dessin à peine esquissé trahit le triste constat de l’anonymat des villes et de la standardisation des hommes. Un chat à la queue dressée vagabonde derrière eux ; sa présence câline renforce l’impression de solitude de la scène désolée. Ces deux illustrations détonnent dans le répertoire de Mariette Lydis qui choisit de représenter un paysage et une scène narrative, là où dans ses autres illustrations, elle s’était concentrée sur des portraits sortis tout droit des poèmes mais totalement hors contexte. L’ambivalence de la ville rimbaldienne rejoint ses propres préoccupations, elle qui, à l’instar du poète, a « illustré la comédie humaine⁵⁵⁵. »

Autrement dynamiques et majestueuses sont les illustrations consacrées à ce cycle urbain réalisées par Dominique Sosolic. Ses gravures sur cuivre sont d’une grande intensité de lecture et de réflexion face au texte : elles témoignent du souci qu’a eu l’artiste, non pas d’être dans une illustration précise par rapport au mot, mais de traduire l’ambiance des poèmes et son ressenti à leur lecture. Sollicité par le Club du livre, le graveur chevronné conçoit dix gravures sur cuivre pour chaque volume d’une très belle édition des œuvres complètes en trois volumes : *Poésies*, 1984 ; *Une saison en enfer*, précédé de *Nouvelles poésies*, 1986 ; *Illuminations*, suivi de *Poésies diverses*, 1988. Numérotées et signées par l’artiste, les gravures sont dites hors-texte : elles ont été ajoutées au livre après pagination. Elles sont réalisées sans marge pour laisser plus d’amplitude au motif :

« Pour moi, l’œuvre de Rimbaud est tellement extraordinaire, elle a une dimension tellement universelle, que la gravure ne pouvait pas être coincée dans le gaufrage propre à la plaque de cuivre qui serait imprimé au milieu de la feuille. Il fallait qu’elle déborde. C’est une image qui est censée se prolonger au-delà des limites physiques de la feuille de papier qui en est le support. Il n’y avait donc pas de place pour ajouter un titre aux gravures, qui d’ailleurs n’en ont pas⁵⁵⁶. »

Dominique Sosolic consacre deux illustrations au cycle urbain. Dans une maîtrise technique magistrale et un grand sens de l’espace, la première illustration est composée de deux registres : la partie supérieure s’inscrit dans une veine toute rembranesque. La composition du paysage, plaine déserte où vacillent deux arbres esseulés, balayés en oblique par « un air de lumière⁵⁵⁷ », attestent une dette, commune à tous les graveurs, envers le maître de l’estampe du

⁵⁵⁵ OC, « Vies », p. 296.

⁵⁵⁶ Propos recueillis lors d’un entretien avec Dominique Sosolic réalisé dans son atelier à Dôle, le 9 juin 2020.

⁵⁵⁷ OC, « Villes [I] », p. 304.

XVII^e siècle (**fig. 130**). Le ciel, piqué, gratté, frotté, composé au burin et au brunissoir, disparaît progressivement sous la chape noire du ciel de charbon qui s'abat sur elle. « [N]otre ombre des bois, notre nuit d'été » s'estompe et disparaît à mesure que monte la ville, cantonnée encore au registre inférieur de l'image, qui transparaît comme un reflet dans l'eau dont la surface trouble reflète le ciel et brouille le motif. C'est encore la ville ancienne qui transparaît, avec ses solides ponts de pierre, ses grands toits pentus et ses jolies tourelles d'escalier. La gravure est la seule dont l'encadrement est légèrement marqué, sur lequel le motif déborde : à la jonction des deux registres, les nuages en bourrasques du ciel de la partie supérieure se reflètent dans l'eau de la partie inférieure, engloutissent la ville et l'emportent. La ville nouvelle est érigée dans l'illustration suivante (**fig. 131**). Fouettée par les mêmes vents, portée par un vaisseau fantastique, elle flotte majestueusement sur les eaux qui ont englouti l'ancienne architecture dont on distingue encore à peine le reflet. Ces deux gravures témoignent d'une technique exigeante : les motifs, finement gravés, suggèrent avec une grande puissance d'abstraction l'atmosphère du poème, une profondeur que vient renforcer le velouté des noirs, témoin des heures de labeur du burin sur le cuivre.

Fascinante pour Rimbaud à la fin du XIX^e siècle, la ville l'est tout autant un siècle plus tard pour les artistes qui ne peuvent que constater avec effarement la justesse des paroles de celui-ci. Elle fait partie des sujets de prédilection de certains illustrateurs et les artistes s'en emparent avec naturel. Elle est aussi l'occasion de déployer une maîtrise technique (sens de l'espace, recours à la perspective) et donne à l'illustrateur le moyen de montrer ses capacités. Alors que le motif des villes ramène du figuratif dans les gravures géométriques d'André Beaurepaire (**fig. 132**), Jean-Jacques Rossbach en livrera une version violemment abstraite, usant de l'accumulation de la matière comme Rimbaud juxtaposait ses images poétiques (**fig. 133**).

Virginie Yvernault a remarqué, après Jean-Pierre Richard, la « machinerie spectaculaire des *Illuminations* » et elle a mis au jour la ressemblance de certains paysages des poèmes avec des « décors artificiels », comme dans « Villes [II] »⁵⁵⁸. Or nombre d'illustrateurs et d'illustratrices de métiers évoluent dans le monde du théâtre. Régulièrement amenés à dessiner des costumes et à concevoir des décors pour des spectacles, l'univers de la scénographie théâtrale va impacter directement leurs illustrations.

⁵⁵⁸ YVERNAULT, Virginie, « Le théâtre de Rimbaud ou la machinerie spectaculaire des *Illuminations* », *Les Illuminations de Rimbaud* « à tous les airs », *op. cit.*, p. 27.

2.2.3. Les décorateurs de théâtre

Le théâtre est un univers familier du poète et constitue un autre motif récurrent des *Illuminations*. Rimbaud est témoin de nombreuses festivités populaires : spectacles, concerts, théâtre de rue, fanfares⁵⁵⁹. Rompus à la conception de décors et de costumes, les illustrateurs et les illustratrices, ce n'est pas étonnant, s'attachent à mettre en relief une dimension explicitement présente dans quelques poèmes comme « Scènes », « Ornières », « *Fairy* », « Parade » reliés entre eux par une puissante intertextualité. La féerie invoquée dans « Scènes » renvoie aussi au poème « Ornières » et son « Défilé de féeries » convoqué avec la puissance d'assertion caractéristique des phrases nominales de Rimbaud. Elle appelle un monde merveilleux et poétique et par extension désigne une pièce de théâtre ou un spectacle mettant en scène des personnages surnaturels. D'autres genres théâtraux sont présents : le mystère moyenâgeux, la comédie pastorale chère au XVIII^e siècle, le drame lyrique, l'opéra-comique.

À l'occasion de la célébration du centenaire de la publication des *Illuminations*, l'imprimerie nationale fait réaliser une belle édition des œuvres complètes de Rimbaud. L'établissement scientifique des poèmes est confié à Cecil Arthur Hackett et les illustrations à Pierre Clayette, peintre et illustrateur de talent. Il est scénographe et décorateur de spectacles. Il collabore avec des chorégraphes et metteurs en scène, tels que Maurice Béjart, Pierre Lacotte ou encore Jean Le Poulain. Clayette réalise onze eaux-fortes en couleurs. C'est un très beau livre tiré à cinq mille exemplaires sur papier de Rives pur chiffon. Le texte est composé à la main à l'aide des caractères gravés par Marcellin Legrand, graveur officiel de l'Imprimerie nationale de la première moitié du XIX^e siècle, et dénommés « types de Charles X ». Pierre Clayette consacre une double-page à son illustration pour « Ornières » et une autre double-page à son illustration pour « Scènes ». Associé au mouvement du réalisme fantastique, désigné comme un « peintre du rêve éveillé » par Jean Anouilh, Pierre Clayette compose un univers hétéroclite, empreint d'extravagances baroques et de mystère symboliste. De ses gravures se dégage une atmosphère brumeuse, d'où jaillit en prolifération le décor qui brouille la vue et défile dans « Ornières » (**fig. 134**). Le poème affiche d'emblée sa filiation avec le discours *ekphrastique* de la description picturale : les indications de lieux, « À droite l'aube d'été », « les talus de gauche » font naviguer le regard du lecteur-spectateur de part et d'autre du cadre du poème. Le « Défilé de féeries » s'impose avec évidence dans une phrase nominale, redoublée par la locution adverbiale « en effet : ». Suivie des deux points, elle ouvre la voie à une

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

conséquence logique prenant la forme d'une énumération qui ne tarde pas à saturer l'imagination visuelle. Pierre Clayette use de la perspective en point de fuite et de l'amplitude de la double-page pour dédoubler son motif – des carrosses à l'allure circassienne et au chargement de fête, emmenés à vive allure par des licornes – qui jaillit et s'échappe du livre. La double-page consacrée à « Scènes » est tout aussi monumentale. L'artiste a une nouvelle fois recours à la double-page pour incarner la division opérée par la juxtaposition des scènes dans le poème : « L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux⁵⁶⁰. » (**fig. 135**) L'illustrateur-décorateur qui campe les poèmes au sein de son propre décor les donne à voir à son lectorat comme la représentation d'un monde, sa vision du monde. Il détaille un univers qui n'existe pas mais dont il doit faire croire à la réalité. Le recours à la minutie réaliste et détaillée de ces scènes renvoie au « garde-fou représentatif » que Rimbaud maintient dans ses poèmes afin de rendre tangible le monde dans lequel sa poésie nous plonge. Dans « Scènes », Rimbaud maintient intact « le système de la mimésis qui consiste ici à faire voir, aussi précisément que possible, ce qui n'appartient pas à l'ordre naturel⁵⁶¹ ». La description prend le pas sur la représentation et s'exhibe au premier plan du poème. Le langage devient un cadre, une « machine et sa finalité est de produire des images⁵⁶². » À cette « mimésis de l'irréel⁵⁶³ », répond en écho le modèle illusoire fondamental du théâtre.

Si les *Illuminations* apparaissent comme un recueil parmi d'autres au sein du corpus d'ensemble, une illustration systématique émerge, qui ménage des portes d'entrées et de sortie à la lecture du recueil en faisant appel à des éléments qui lui sont hétérogènes : la théorie de la voyance en amont et la vie après la poésie en aval. Un soin particulier est donc apporté à l'illustration du poème liminaire « Après le Déluge » et au poème de clôture, variable selon les éditions mais illustré quand il s'agit du poème « Génie ». L'illustration s'attache par ailleurs à faire ressortir les tendances thématiques et narratives des poèmes, englobant le recueil dans une unité d'ensemble. La thématique urbaine qui revient dans plusieurs poèmes permet aux illustrations de se répondre et offre aux artistes l'occasion de montrer leur habileté : la représentation de la ville est un morceau de choix, au même titre que les poèmes offrant l'occasion de représenter des grands décors qui flattent le talent des illustrateurs-décorateurs de

⁵⁶⁰ OC, « Scènes », p. 311.

⁵⁶¹ BIVORT, Olivier, « Représenter l'irreprésentable », *Les Illuminations de Rimbaud « à tous les airs »*, op. cit., p. 16.

⁵⁶² ORTEL, Philippe, « Les “paisibles photographes” du Parnasse », *La Littérature à l'ère de la photographie*, p. 125, cité par Anne Reverseau, *Le Sens de la vue*, op. cit., p. 447.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 18.

théâtre. Cette thématization se fait au détriment de textes systématiquement passés sous silence : soit qu'ils ne correspondent pas à ces thèmes (« Angoisse »), soit que le format court de poèmes comme « Guerre » ou « Fête d'hiver » leur confère une place minimale et donc négligeable dans un ensemble équilibré par la mise en page. L'illustration procède dans ce cas par effet de loupe, extrayant des poèmes le matériau nécessaire à la création d'une impression d'ensemble et affirme l'inscription du recueil dans la chronologie-biographie de l'œuvre.

Mais si ces éditions imposent un rythme à l'illustration, elle se métamorphose dès que l'artiste sort de ce cadre-carcen.

2.3. ...et les marges

Parmi les premières entreprises d'illustration des œuvres poétiques de Rimbaud, le cas de Léon Zack est particulier. L'artiste enrichit de trente-cinq dessins à la mine de plomb et au lavis un exemplaire d'une édition courante des *Œuvres Complètes*, celle dirigée par Pascal Pia, publiée chez A.A.M. Stols, imprimeur et éditeur néerlandais réputé, en 1931. C'est ce que l'on appelle un *unicum*, une édition originale sur laquelle des annotations autographes sont portées, constituant ainsi un exemplaire unique, une pratique très en vogue dès la fin du XIX^e siècle, initiée par des bibliophiles privés. Sur la page de faux titre, une mention manuscrite dont on ignore la main, « 35 dessins de Léon Zack », permet d'identifier l'illustrateur qui ne signe nulle part. Le livre aurait appartenu à André Gide avant d'entrer en la possession d'Henri Matarasso. Celui-ci l'aurait par la suite confié à Léon Zack pour faire de cette édition courante, au pedigree déjà prestigieux, un exemplaire tout à fait précieux⁵⁶⁴.

Ce n'est pas un cas isolé dans la pratique de Léon Zack. S'il a contribué par de nombreuses gravures, lithographies, aquatintes, à l'illustration de textes (Racine, Pouchkine, Pierre Emmanuel, Stendhal, etc.) dans des éditions de bibliophiles spécialement conçues, il a également souvent illustré des livres qui n'étaient pas destinés à l'être⁵⁶⁵. C'est par

⁵⁶⁴ Nous avons relevé deux autres livres uniques de ce type : voir Evelio Torent et Emil Causé. Il en existe peut-être d'autres dans des bibliothèques secrètes d'amateurs. Leur unicité et leur localisation en collections privées ne permettent pas une approche aisée des illustrations qu'ils renferment.

⁵⁶⁵ Mallarmé, *Divagations* (1897, 33 dessins rehaussés de lavis pour l'édition originale) ; Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1936, 135 lavis dans l'édition publiée en 3 volumes en 1922, éditions de la Banderole) ; Verlaine, *Sagesse* (1936, 103 dessins aquarellés) ; André Gide, *Paludes* (1938, aquarelles en couleur) ; Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (1931, 35 aquarelles) ; *Une saison en enfer* (1935, 30 lavis à l'aquarelle). Le volume des *Œuvres Complètes* est conservé à la médiathèque Voyelles de Charleville-Mézières et celui d'*Une saison en enfer* est en collection particulière. Deux lavis de Léon Zack, illustrations d'autres poèmes sont conservés au musée Arthur-Rimbaud : *Mes amoureuses* et *Les pauvres à l'église*. Il semble que ce dernier ait été volé au musée en 1973 ; nous n'en avons pas retrouvé de reproduction. *Mes amoureuses* est signé et daté de 1933 et porte, en bas à gauche, la mention manuscrite « Rimbaud. „Mes Amoureuses.” ».

l'intermédiaire d'Henri Matarasso, et souvent à sa demande, qu'il illustre ces livres et réalise des exemplaires uniques aujourd'hui fort recherchés. Léon Zack rencontre Henri Matarasso, collectionneur, libraire, galeriste, en Belgique et les deux hommes collaborent régulièrement. Ce dernier organise l'une des expositions personnelles du peintre dans sa galerie à Nice, en 1956.

Un portrait de Rimbaud exécuté par Léon Zack attira particulièrement l'attention de Louis Vauxcelles. Présenté dans l'exposition « Baudelaire-Verlaine-Rimbaud » qui révélait au public la collection du célèbre antiquaire londonien Maggs Bros – des bustes, portraits, lavis, estampes, dessins et caricatures se rapportant aux trois grands écrivains⁵⁶⁶ – le tableau captive le critique d'art qui en publie dans le journal *Excelsior* un compte-rendu dithyrambique. C'est une étude à l'encre de Chine qui servira plus tard pour la réalisation d'un tableau à l'huile, aujourd'hui conservé au musée Arthur-Rimbaud (**fig. 136**). Le très jeune Rimbaud a la mine sévère, les sourcils froncés et porte les cheveux en abondance blonde. Un portrait où l'on sent une grande force de caractère dans le regard, ce que ne manque pas de relever Louis Vauxcelles : « Le voilà bien, ce barbare, ce primitif au front dur, aux lèvres serrées, au regard noir⁵⁶⁷. » Le critique d'art voit dans le talent de Zack une aptitude subtile à saisir la personnalité de Rimbaud. Vauxcelles est tout aussi enthousiaste sur la transposition plastique, jugée on ne peut plus « digne de ce texte fulgurant », que réalise Léon Zack d'*Une saison en enfer*. Il appelle de tous ses vœux un éditeur « sagace » à prendre l'initiative qu'il juge « nécessaire » d'orchestrer une véritable édition de Rimbaud illustrée par le peintre⁵⁶⁸...

Cette entreprise libre d'illustration confirme que la construction éditoriale des bibliophiles prédéfinit les poèmes à illustrer. Léon Zack n'illustre pas *Voyelles* ou *Le Bateau ivre*, poèmes-phares des illustrations des éditions complètes et abrégées. À l'inverse, il enrichit d'aquarelles *À la musique* ou encore *Vénus Anadyomène*, deux poèmes qui ne sont jamais illustrés dans les œuvres complètes. C'est encore plus évident dans le cas des *Stupra*, d'ordinaire jamais illustrés dans les éditions complètes. La vapeur et le caractère diffus du dessin sont propices à traduire l'effusion amoureuse, voire la licence érotique. La page de titre des *Stupra* (**fig. 137**) est ornée d'une illustration à pleine page représentant sans équivoque un homme colossal se masturbant. Au verso, l'image est plus subliminale. Crayonnées à la hâte,

⁵⁶⁶ LUCAS, Denis, « Baudelaire, Verlaine, Rimbaud », *Le Monde illustré*, n° 4.147, samedi 19 juin 1937, p. 441.

⁵⁶⁷ VAUXCELLES, Louis, « Léon Zack, illustrateur », *Excelsior*, dimanche 20 juin 1937, p. 2.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

plusieurs esquisses de chevaux s'entremêlent. Au centre, le seul à figurer entièrement est un étalon au membre proéminent, dégagé de son fourreau, dont le mouvement est suggéré par la répétition de petits traits. En bas à gauche de l'image, sans rapport direct avec le cheval mais lui faisant face et s'avançant vers lui, un homme nu, sans tête, doté d'une forte érection. Mais ce n'est qu'en détachant les yeux de l'image qu'apparaît la forme allusive des taches de lavis : traversant la page, un pénis en érection est laissé apparent dans la réserve du papier. Frontispice explicite qui renseigne le lecteur sur les pages qui l'attendent...

Par le lavis, Léon Zack délimite ses propres emplacements et crée ainsi des vignettes aux contours irréguliers, rectangles fondus progressivement à la page, où inscrire ses dessins. Son pinceau fluide englobe quelques fois un numéro de page, une date en fin de poème, mais déborde très rarement sur le texte. Quant aux marges à proprement parler, ces bandes laissées blanches de part et d'autre du rectangle de texte, elles ne sont pas exploitées. Les illustrations s'inscrivent dans la mise en page générale du livre, sans la bousculer. La disposition du texte, si l'on considère qu'une page est généralement consacrée à un poème qui ne la remplit pas nécessairement, laisse alors une place importante au blanc. Les espaces laissés vierges deviennent propices à l'illustration : toutes les pages de titres, recto comme verso ainsi que les bas de page.

Les dessins à la mine de plomb sont d'une très grande rapidité d'exécution. La cursivité de la ligne donne une ample liberté d'expression, liberté agrandie par les effets de contrastes lumineux très travaillés du lavis qui consacre la lumière et la transparence. Le trait est parfois d'un seul tenant, comme si la mine n'avait jamais eu à quitter le papier. Une profonde unité de style et de motifs lie l'ensemble des lavis. Ainsi on retrouve le cheval dans le frontispice pour la section deux des *Illuminations*, les *Poèmes en prose* (**fig. 138**). Partageant avec les frontispices précédents leur envergure programmatique, le dessin met en scène une succession de personnages tombant en cascade, dont les visages sont de plus en plus caractérisés à mesure qu'ils se rapprochent. Dégringolées jusqu'au lecteur en un tourbillon qu'accentuent les gestes du lavis, les figures semblent tout droit inspirées des poèmes à venir. À l'inverse, bien loin des lièvres et de l'araignée des précédentes représentations, son illustration pour « Après le Déluge » est tout en accumulations de couleurs et trouées de lumières qui composent l'espace comme l'indique le poème, la trouée de mer étagée en haut, la rue sale maintenue dans l'ombre et au premier plan, un homme nu qui, ayant survécu au Déluge, s'interroge l'index levé en pleine lumière sur la marche à suivre (**fig. 139**). Tout peintre qu'il est, Léon Zack considère le dessin comme un art autonome. Ses esquisses rapides ponctuent ou résument un poème, comme

une note griffonnée à la fin d'une lecture, comme s'il s'agissait de capter sur le vif une impression du texte, de croquer la fugacité du sentiment littéraire, ce que la vivacité du crayonné et la souplesse du lavis autorisent à merveille. Les jeux de contrastes d'ombre et de lumière de l'aquarelle lui permettent de texturer ses fonds et d'y planter ses personnages, sans ajouter de décor. En effet, son attention se porte particulièrement sur la présence humaine des poèmes, dont il emplit ses compositions, déclinant leur âge, leur sexe, leur morphologie, aimant à mettre en tension des contraires. Affleurent alors sur la page des présences fantomales, auxquelles le *non finito* achève de donner un caractère étrange pour mieux dérouter le lecteur.

Ainsi l'illustration pour « H », aussi énigmatique que le poème : à l'arrière-plan, une femme au corps desséché, au visage squelettique, aux seins tombants, avance d'un pas frêle (**fig. 140**). Au premier plan, un corps sculptural de femme nu, dont la ligne serpentine rappelle celle de la Vénus de Milo. Le peintre lui a greffé un visage de profil, aux grands yeux et à la bouche pincée, qui n'a aucune attache avec le reste du corps, et un sein généreux : le dessin leur insuffle un caractère de vie inouï en comparaison du rendu de marbre du corps. Entre les deux femmes – à moins que ce ne soit la même, d'une part et d'autre des « époques nombreuses⁵⁶⁹ » –, le lavis s'est renforcé en une tache sombre comme le passage d'un fantôme ou d'un « terrible frisson⁵⁷⁰ ».

Les éditions complètes et abrégées illustrées imposent leur stratégie éditoriale à l'image et impulsent un rythme à l'illustration : des poèmes clés sont désignés, d'autres sont passés sous silence. Les éditions dites scientifiques poussent l'illustration dans ses retranchements. Elles confisquent à l'illustration sa liberté d'invention autant que son droit à l'interprétation. L'édition bibliophilique, à l'inverse, en exalte les variations. Dans le livre, le texte devient prétexte et l'illustration prend ses aises. Mais l'architecture précise du livre plie aussi l'image à ses contraintes formelles, quitte à la banaliser dans un écrin trop normatif.

Est-ce différent quand le livre illustré se concentre sur le seul recueil des *Illuminations* ? L'écriture poétique en prose, consciente de sa spécificité et investie du pouvoir de l'image, remet-elle en cause l'illustration au sens traditionnel du terme ? L'aspiration des artistes

⁵⁶⁹ OC, « H », p. 313.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

rejoindrait-elle celle de Rimbaud dans l'éclatement de la représentation ? Nous verrons en effet dans la partie suivante en quoi l'image emprunte à la poésie ses stratégies de modernité et comment les artistes proposent une illustration qui refuse la description, rejettent le fini du dessin assimilé à une illustration réaliste et expérimentent de nouvelles approches du texte, en prenant en compte la spécificité de la poésie.

CHAPITRE 2. LE RECUEIL

Intéressons-nous à présent aux livres dont l'édition et l'illustration se concentrent sur le seul recueil des *Illuminations*. La réduction du corpus de textes en permet une meilleure appréhension. Il s'agit pour la plupart de livres de luxe, issus de la tradition des grands livres illustrés identifiés par François Chapon, qu'Yves Peyré avait qualifié de « livre de peintre » : « le peintre a la prépondérance, il est le maître du livre. “Le livre de peintre”, ce peut être un livre où un peintre confie sa lecture d'un texte, souvent classique, c'est-à-dire éloigné dans le temps, non contemporain dans son surgissement, quelle que soit la puissance de son actualité⁵⁷¹ ». L'artiste, reconnu comme peintre ou sculpteur, est invité dans le livre à faire œuvre d'illustration. Qu'importe son degré de participation à la conception du livre, l'artiste est moins contraint par la construction éditoriale qu'il plie et façonne à ses propres exigences créatrices. Par-là, il s'autorise une plus grande proximité, voire une familiarité, avec les poèmes, alors que les illustrations acquièrent face au texte une certaine liberté, voire une totale indépendance. C'est le concept d'illustration idéale développé par Anne-Marie Christin⁵⁷² : l'image s'affirme comme une entité qui se révèle seule, de manière autonome. L'illustration est un enrichissement du texte.

1. Des correspondances souples ou rugueuses

1.1. *L'illustration comme mêmeté du texte*

L'autonomisation de l'image advient parce que l'illustrateur – généralement un peintre ou un artiste à la renommée établie invité dans le livre pour y apporter son aura – est capable d'aller au-delà de l'histoire du texte et de ce qu'il raconte, d'en dépasser le régime anecdotique. L'illustration cesse d'être une rêverie et se transforme en une réflexion qui s'imbrique dans sa propre démarche artistique⁵⁷³. L'image cesse d'être diégétique, elle n'est plus narrative, décorative ou ornementale. Elle va davantage s'intéresser à la spécificité de la poésie. Elle

⁵⁷¹ PEYRÉ, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, op. cit., p. 44.

⁵⁷² Voir Anne-Marie Christin, « Un livre double : *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis (1893) », *Romantisme*, n° 43 (Le livre et ses images), 1984, p. 73-90. Et voir également *L'image écrite ou La déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 186-187.

⁵⁷³ Bernard Blistène, s'extrayant du cadre de l'illustration en fait le constat : « L'œuvre d'Arthur Rimbaud a assez peu inspiré les artistes du XX^e siècle en ce qui concerne l'illustration ; en revanche, elle a suscité chez eux un véritable engouement dans leur démarche picturale. » voir Bernard Blistène, « Préface », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, op. cit., p. 14.

s'attache non plus à raconter l'image du texte, mais à la montrer : à l'extraire de sa matière verbale pour la rendre plastiquement. Elle cherche à retranscrire l'apparition de la vision. Pour montrer cette image verbale, poétique, mentale, l'illustration réfléchit, en partant des moyens du texte (la syntaxe, le lexique, la ponctuation, etc.) à la manière de la faire advenir avec ses propres moyens techniques : la couleur et ses nuances, les formes, la lumière et l'ombre, les effets de matière ou de perspective, etc. Ainsi a-t-on parlé de transposition intersémiotique, de traduction d'un système de signes à un autre.

L'illustration s'affirme comme une « déclaration graphique à part entière⁵⁷⁴ » de la part d'artistes dont le style demeure reconnaissable. En effet, lorsqu'il illustre les *Illuminations*, Fernand Léger fait du Fernand Léger, tout comme Sonia Delaunay fait du Sonia Delaunay. Une constante valable pour tous les livres illustrés, réaffirmée à l'intérieur avec force : les artistes ne changent pas de style pour illustrer Rimbaud. Un décalage semble se créer, dans ce qui est parfois considéré comme une indifférence au texte – l'illustration alors n'aurait rien à voir avec le texte. Or le rapport analogique ne se joue pas ici dans un rapport de ressemblance mimétique, et la dissemblance n'est qu'extérieure. Cependant, l'approche du texte rimbaldien peut amener les artistes à reconsidérer des impératifs artistiques propre à leur démarche, en approfondissant une manière, en réévaluant une pratique. Mais pour mieux adapter leur méthode, ils n'hésiteront pas à plier le texte à leur volonté.

La lecture des poèmes incite l'artiste à réfléchir aux moyens que son art propre met à sa disposition. Or la poésie de Rimbaud n'est autre qu'une vaste méditation sur le langage, une déconstruction, une transformation, une métamorphose et une remise en question des moyens du langage. L'artiste en vient, peut-être inévitablement, à la même conclusion : face à un texte aussi insaisissable que le sont les *Illuminations*, les illustrations sont d'autant plus autonomes et signifiantes qu'elles sont distantes du texte⁵⁷⁵. Allons plus loin : s'il n'y a pas de réflexion de l'artiste sur ses propres moyens picturaux, ou un travail intrinsèquement motivé par la spécificité du poème en prose et de ses effets, face au texte dans ce type de livre en particulier et face à la poésie de Rimbaud de manière générale, alors l'image rebascule dans l'illustration paratextuelle qui jouxte le poème et séduit le lecteur par la rêverie qu'elle provoque. Ce processus n'est pas propre à la poésie de Rimbaud, mais il est saillant face à un texte comme

⁵⁷⁴ GARVEY, Eleanor M., *The artist and the book, 1860-1960, in Western Europe and the United States*, Boston, Cambridge, Museum of fine arts Harvard college library, Department of printing and graphic arts, 1961, p. 13 : « [a] book in which an artist creates something that is not merely decorative illustrations, but an important graphic statement in its own right » : « un livre dans lequel un artiste crée quelque chose qui n'est pas simplement une illustration décorative, mais une déclaration graphique importante à part entière. »

⁵⁷⁵ Voir Renée Riese Hubert, « Graphisme poétique et poésie graphique : les *Illuminations* de Fernand Léger », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque organisé à Paris par la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur, 1984, p.149-157.

les *Illuminations*, dont la visualité a une dette importante envers l'image. La réflexion est d'autant plus susceptible d'advenir que l'attention de l'artiste est concentrée, non plus sur les œuvres complètes de Rimbaud, aussi condensées puissent-elles paraître, mais sur un recueil de textes, une quarantaine de poèmes. Si le « faire-recueil » des *Illuminations* est discuté, une certaine unité relie ces textes, aussi disparates soient-ils, unité qui rend possible une appréhension globale des poèmes et par là, permet aussi d'envisager les illustrations globalement, comme un ensemble, une série non pas narrative et linéaire mais qui propose des résonances, des développements, des reprises, des variations d'une image à l'autre. Cette appréhension plus aisée des textes dans leur globalité permet leur appropriation progressive par l'artiste. Il s'agit moins de dégager des scènes clés que de restituer une impression générale : l'image se fait la retranscription d'une idée, d'une sensation, dans le partage d'une même attitude face au monde et à sa représentation. Pris dans un processus créatif stimulant, le texte perd de sa fixité. Il n'est plus figé sur la page, immobile, inamovible. Il devient une matière à part entière pour l'artiste, jusqu'à faire image.

Dans son essai *Au fond des images*, Jean-Luc Nancy développe le concept de « mêmété » qui nous paraît intéressant en ce qu'il peut s'appliquer autant à des images verbales (celles de la poésie de Rimbaud) qu'à des images plastiques (les illustrations).

« [L'image] n'est ni la chose ni l'imitation de la chose (et elle l'est d'autant moins que, comme on l'a déjà dit, elle n'est pas forcément plastique ou visuelle). Elle est la ressemblance de la chose, ce qui est différent. Dans sa ressemblance, la chose est détachée d'elle-même. Elle n'est pas la « chose même » (ou la chose « en soi »), mais la « mêmété » de la chose présente comme telle. [...] L'image est le dire non langagier ou le montrer de la chose en sa mêmété : mais cette mêmété n'est pas seulement non dite ou « dite » autrement, elle est une *autre mêmété* que celle du langage et du concept, une mêmété qui ne relève pas de l'identification ni de la signification (celle d'« une pipe », par exemple), mais qui ne se soutient que d'elle-même dans l'image et en tant qu'image⁵⁷⁶. »

Nous considérons que les images autonomes de ces livres sont la « ressemblance » des images verbales énoncées par Rimbaud : elles n'en sont pas la description, la transcription, l'explication mais elles sont « le montrer de la chose ». Ne prennent-elles d'ailleurs pas leurs aises sur la surface imprimée de la page, appelée aussi *miroir* ? Les illustrations ne sont plus mimétiques mais préparent, en se concentrant sur l'acte d'apparition de la vision et l'avènement

⁵⁷⁶ NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2003, p. 24.

verbal de l'image, le rapport mimologique que le livre d'artiste portera à son paroxysme. « Bref, il s'efforce de *faire ressemblant* » noterait Genette, car s'il « *est impossible d'imiter un texte [...] on peut imiter un style, c'est-à-dire un genre*⁵⁷⁷ ».

Au principe de *mimésis* Jean-Luc Nancy associe la *méthexis* : la participation. Dans le livre de peintre, l'image participe du texte, et inversement. C'est ce qu'Anne-Marie Christin entend quand elle envisage non seulement le texte comme principe moteur de l'image, mais également l'image comme principe (ré)activateur du texte : « Regardant le texte qui l'ignore [l'image] nous éveille à la voir mais aussi à prolonger en lui la libre errance qui est la sienne⁵⁷⁸. » Ces livres ne sont donc plus le lieu de la confrontation, mais de la compossibilité : l'image devient possible en même temps que le texte. C'est ce qui aboutit à l'abolition du rapport hiérarchique entre le texte et l'image.

1.2. *Les degrés du compossible*

C'est selon les degrés variables d'une proximité d'intention mise au jour entre le poète des *Illuminations* et tel ou tel artiste que se créent ces grands livres illustrés. Relevant du jugement esthétique, cette proximité d'intention est de l'ordre de l'évidence pour tout éditeur qui conçoit le livre. À travers elle apparaît le spectre du livre illustré et son histoire se dessine, des frictions créatrices de la réflexion de peintre à la conception luxueuse d'un très beau livre de poésie.

Au plus haut degré, ces livres sont le lieu de la réflexion, une réflexion de l'artiste sur les poèmes et la poésie de Rimbaud en général, couplée à une réflexion sur sa propre pratique artistique. Selon le mot de Madoka Taniguchi, le livre de peintre est le lieu-même où se joue cette « résonance esthétique⁵⁷⁹ », où la pensée plastique et la pensée littéraire se rejoignent, dialoguent et convergent vers une friction créatrice. Elle a montré avec justesse à plusieurs reprises la lecture créatrice qu'a fait Roger de La Fresnaye des *Illuminations* de Rimbaud ; nous l'avons évoquée plus haut et n'y reviendrons pas.

⁵⁷⁷ GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 108.

⁵⁷⁸ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou La déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 186-188.

⁵⁷⁹ TANIGUCHI, Madoka, « Projet inabouti d'illustration des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Le livre comme art. Matérialité et sens*, Paris, Nota bene, « Sciences humaines / littérature », 2013, p. 49.

À l'inverse, au degré zéro de cette juxtaposition se trouvent les livres illustrés par des œuvres d'Henri Cartier-Bresson, relevant de la volonté pure de créer de beaux livres, de proposer des associations rares, véritables livres de luxe.

Lecteur lettré, Henri Cartier-Bresson connaît les classiques de la littérature mondiale et admire les poètes français. Dans son panthéon, comme souvent, Rimbaud occupe une place particulière, à part.

« Il admire au plus haut Villon, Nerval, Baudelaire, les intercesseurs fraternels qui nous ouvrent l'invisible ; mais le poète qui le hante depuis toujours, qu'il ne cesse de consulter comme une sorte d'oracle – "C'est très vrai, c'est oracle ce que je dis" - est Rimbaud. Quand, en 1930, dans le sursaut de la jeunesse et de son tempérament, il s'arrache brusquement à l'Europe, à ses conventions, à ses artifices, pour rejoindre le continent noir où persiste encore la vie primitive, son guide initiatique est Rimbaud⁵⁸⁰. »

Rimbaud, un frère, un prophète, un mentor spirituel. Que Cartier-Bresson, qui a traversé de bout en bout le XX^e siècle et porté à l'une de ses apogées l'art de la photographie, ait lu Rimbaud et l'ait regardé comme un phare, n'a rien d'étonnant. Figure tutélaire, Rimbaud éclaire, accompagne, guide – nombre d'artistes se sont placés dans le faisceau de sa lanterne pour donner un éclat à leur propre modernité. Chef de file moderne de la vie, le recours à Rimbaud justifie toutes les révoltes et autorise une lecture rapide et facile de bien des parcours de vie. Peut-on percevoir au-delà dans l'œuvre du photographe qui fait ici œuvre de dessinateur ?

Deux Rimbaud « illustrés » par Henri Cartier-Bresson ont ainsi vu le jour : le premier, *Vowels* paru au Limited Edition Club de New York en 1996, édition bilingue anglais-français, agrémentée du court poème « L'étoile a pleuré rose » et de trois tempera transposées en xylographie ; le second, *Illuminations*, publié à Vérone aux Éditions Gibralfaro en 2001, agrémenté de quatre dessins originaux reportés sur cuivre par héliogravure (**fig. 141 et 142**).

La volonté de réaliser un livre réunissant Arthur Rimbaud et Henri Cartier-Bresson relève de la volonté de créer un événement rare. C'est rajouter un peu de beauté au monde et favoriser la possibilité de posséder chez soi « un Cartier-Bresson ». Le livre illustré est avant tout une œuvre et une marchandise d'art. À défaut d'un dessin original ou d'une photographie, le livre garantit l'accessibilité aux œuvres originales de grands artistes. Aussi les livres sont de luxe – tirages de trois cents et cent-vingt exemplaires, papiers fabriqués à la main, technique de

⁵⁸⁰ LEYMARIE, Jean, « Préface », in Arthur Rimbaud, Henri Cartier-Bresson, *Les illuminations*, Vérone, éditions Gibralfaro, 2001, np.

l'héliogravure pour un rendu d'image de haute qualité – voire d'ultra-luxe : un véritable trésor à destination exclusive des membres de The Limited Editions Club. C'est une affaire de privilégiés : rares sont ceux qu'intéressent le secret de la poésie et son intimité avec l'art. C'est un véritable artefact, une construction de toute pièce, une incroyable mise en scène. Le photographe n'est guère coutumier des livres illustrés : ses incursions dans le domaine se limitent à deux livres de photographies réalisés en collaboration avec Tériade, aux couvertures richement illustrées : *Images à la sauvette*, par Henri Matisse, en 1952 (**fig. 143**) ; *Les Européens*, par Joan Mirò, en 1955 (**fig. 144**). Les livres n'en sont pas moins beaux et dignes d'intérêt.

Selon The Limited Editions Club, Henri Cartier-Bresson choisirait les poèmes et les œuvres à mettre en regard. Il ne s'agit jamais d'œuvres inédites mais de reproductions luxueuses d'œuvres précédentes. *Vowels* est orné de trois tempera tourbillonnantes, traduites en gravures sur bois colorées par Keiji Shinohara : une vue du musée d'Orsay à Paris réalisée en 1983 (**fig. 145**) et un paysage baigné dans le soleil rouge se couchant sur Cannes, daté de 1967 (**fig. 146**). Chaque gravure nécessite entre vingt-trois et trente planches différentes, une pour chaque couleur. Si l'on considère que chaque livre comprend trois gravures, que trois cents exemplaires ont été imprimés, avec une moyenne de vingt-cinq passages de couleurs cela représente environ vingt-deux mille cinq cents opérations. La technique répétée tant de fois est suffisamment impressionnante pour être mentionnée et justifie le luxe de l'ouvrage. Juxtaposition paginaire, apparition de visions sur la page, d'un autre temps, d'un autre lieu. Les œuvres de Cartier-Bresson sont le fruit d'une perception brusque du paysage, une synthèse de vision précédant toute analyse. Yves Bonnefoy disait de lui qu'il avait la « *readyness* d'un maître zen⁵⁸¹ » pour capter ce qui l'entourait – le temps de la contemplation dans un battement de cil. Une démarche que l'on retrouve dans sa pratique du dessin, technique qu'il a développée au début de sa carrière (il s'initie à l'art dans l'atelier du peintre André Lhote) puis longtemps mis de côté au profit de la photographie. Revenant à ses premières amours, il se détache de l'agence Magnum Photos pour se consacrer au dessin en 1974. Sa première grande exposition consacrée à sa pratique graphique a déjà lieu l'année suivante à la Carlton Gallery de New York. Ses dessins sont des dessins d'observation, réalisés sur le motif, dans un geste visionnaire affûté par un regard haptique sur les choses. Pour ce second livre, le photographe fait le choix de « trois poèmes en prose où se ressent le mieux la présence active de la nature, réintroduite

⁵⁸¹ BONNEFOY, Yves, « Introduction », *Henri Cartier-Bresson photographe*, Paris, Delpire, 1992 [1^e édition : 1979].

hallucinatoirement au sein de la magie verbale. Elle surgit tantôt dans une douceur d’herbe et de sources, tantôt dans la violence déchiquetée des falaises, vaste et palpable⁵⁸². » Il met en regard trois de ses dessins issus d’autre temps, dans un dialogue livré avec les poèmes, « selon des correspondances souples ou rugueuses⁵⁸³ » :

« Le *Nu renversé* suggère, dans *Aube d’été*, la déesse mystérieuse poursuivie, chassée, et finalement approchée “immense corps”.

L’allée des *Tuileries*, le jardin royal aux “terrasses de marbre” renvoie à *Fleurs*, à la féerie végétale.

Le *Canyon d’Oppedette*, dans les Alpes de Haute-Provence où le dessinateur a son refuge – j’ai vu la place exacte où il se poste, près du gouffre, pour affronter le motif – évoque la géologie convulsive de *Mystique*, ses trouées lumineuses, “l’abîme fleurant et bleu là-dessous”⁵⁸⁴. »

Ces deux livres sont des constructions pures. Ils relèvent de la volonté de créer un événement rare : un beau livre. Cette tendance éditoriale exacerbe ce que nous avons considéré dans la partie précédente comme le polymorphisme pictural de Rimbaud. La destinée artistique de Cartier-Bresson, placée sous la tutelle du poète, est d’abord mise en parallèle avec celle de Rimbaud, avant de chercher à mettre au jour dans les confrontations dessins/poèmes des suggestions et des renvois de l’un à l’autre : rapprochements faussement thématiques plus que stylistiques, dont la labilité des contours est suffisamment vague pour fonctionner. L’illustration ne force pas le texte, elle effleure la possibilité d’un rapprochement, « pour la passion que les couleurs [de la poésie de Rimbaud] suscitent chez les artistes dont l’outil de travail peut être soit le pinceau soit l’écrit⁵⁸⁵ ». Est-ce l’éclat de l’œuvre « photopoétique⁵⁸⁶ » de Rimbaud qui se reflète dans l’œuvre de Cartier-Bresson ?

2. Le travail du texte

Ce travail de réflexion commence par une attention accrue au texte, ce qui ne s’était pas vu dans les éditions complètes précédemment étudiées. Le travail du texte va de pair avec un intérêt particulier porté aux caractéristiques de la poésie, bien que celui-ci n’aille pas toujours

⁵⁸² CARTIER-BRESSON, Henri, propos rapportés par Jean Leymarie, « Préface », *op. cit.*, np.

⁵⁸³ LEYMARIE, Jean, « Préface », *ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ Lettre d’information « *Vowels* », *The Limited Editions Club*, n° 578, série 56, vol. 4, janvier 1996, np. Nous traduisons : « *for the passion which colors evoke from artists whose working tool may be either the brush or the written word* ».

⁵⁸⁶ STAMELMAN, Richard, « Poésie et photographie : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Bonnefoy », *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 299.

dans un sens respectueux de la spécificité de la prose du poème. Le texte devient une matière éminemment plastique et un élément qui infuse l'image. Si Rimbaud a utilisé des caractéristiques artistiques comme une extension des moyens du langage, se jouant de leurs qualités visuelles intrinsèques, les artistes ont réciproquement utilisé le texte et le langage comme des moyens d'expression artistique à part entière et une extension des possibilités créatrices des arts visuels. En quelque sorte, cela conduit à l'abolition du rapport hiérarchique et de la compétition entre le texte et l'image : le texte est pris comme image, le langage est un élément plastique.

Le bloc de texte formé par l'agencement typographique sur la page a une valeur plastique⁵⁸⁷. Parmi les poètes, Stéphane Mallarmé est le premier à s'en emparer et à faire de la mise en page un procédé poétique, jusqu'à « élever la page à la puissance du ciel étoilé⁵⁸⁸ ». À ce titre, Renée Riese Hubert consacre *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, comme premier livre d'artiste⁵⁸⁹. Publié le 1^{er} mai 1897 dans le numéro 17 de la revue *Cosmopolis*, ce texte de Stéphane Mallarmé exacerbe les propriétés visuelles et spatiales de l'écriture et fait du texte une « plénitude active⁵⁹⁰ ». L'invention mallarméenne introduit une nouvelle norme de la poésie et particulièrement de la poésie en prose. *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (typographié par le poète avec les majuscules) est un jalon important qui marque un renouvellement dans l'esthétique du livre – l'artiste contemporain Marcel Broodthaers dira de lui qu'il a inventé l'espace moderne. Pour reprendre la distinction introduite par Ulises Carrión, l'écrivain et surtout le poète, à partir de ce jour, ne se contentent plus d'écrire des textes mais bien de faire des livres, leur écriture étant intimement liée à un souci de capter la vision de la page, dont le déroulé devient une « succession d'espaces⁵⁹¹ », simultanément à la lecture du texte qui s'inscrit, elle, dans la durée.

Dans les *Illuminations* illustrées, on assiste à deux phénomènes : le texte envahit progressivement l'image, jusqu'à ce que le texte devienne lui-même image. Le poème en prose s'en trouve bouleversé. Quels sont les usages du recours au manuscrit ou à l'écriture manuscrite

⁵⁸⁷ Voir *Livres / Typographie. Une histoire en pratique(s)*, dir. Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval, Paris, Éditions des Cendres/Université Paris 3-Sorbonne nouvelle/Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 2020.

⁵⁸⁸ VALÉRY Paul, « Variété », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 626.

⁵⁸⁹ Déjà Laurence Sterne dans *Vies et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (9 volumes parus en Angleterre entre 1759 et 1767, première traduction en français à partir de 1776) bouleverse la mise en page du texte et les conventions typographiques dans une volonté de remettre en question le rythme et la temporalité du texte par rapport à l'espace de la page. Sophie Lesiewicz considère ce type de livre de création sans part iconographique comme un « livre graphique ». Voir Sophie Lesiewicz, « Espaces de création, espaces de diffusion », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, *op. cit.*, p. 257. Pour reprendre le terme forgé par Pierre Lecuire pour désigner ses propres livres, il pourrait être question de « livre de poète ».

⁵⁹⁰ CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹¹ CARRIÓN, *Quant aux livres – On books*, *op. cit.*, p. 38.

pour les artistes : documentaire ? Décoratif ? Un partage de l'auctorialité du poème est-elle possible ?

2.1. *Écriture manuscrite*

L'écriture manuscrite fixe un geste sur la page et fait ressurgir le souvenir d'une présence : elle conserve en elle « l'archive du geste scriptural⁵⁹² » et donc, la proximité avec l'artiste-auteur. Perçue comme l'un des « marqueurs modernes de poéticité⁵⁹³ » chez les écrivains, l'écriture manuscrite connaît le même engouement chez les artistes. L'effet manuscrit dans les livres, accorde, pour le dire avec Serge Linarès, « au récit verbal la parure illustrative⁵⁹⁴ ».

Dès 1933, Alexandra Exter réalise des gouaches originales en couleurs, à pleine page, dans un livre où deux des poèmes des *Illuminations*, « Fleurs » et « Mystique », sont composés et manuscrits par Guido Colucci. L'artiste italien, réputé pour ses ornements typographiques, réalise des livres avec un grand souci de la composition et de l'harmonie de la page, souvent en collaboration avec son frère illustrateur. Signant de son prénom seul, Guido dessine des caractères puissamment stylisés afin de dynamiser la page et de faire entrer les lettres chantournées en résonance avec les motifs présents dans les gouaches d'Alexandra Exter. À la main, il vient réintroduire de la couleur dans les signes typographiques et de ponctuation, dans les grandes lettrines qui s'élèvent de toute leur hauteur sur la page. À la sinuosité des lettres répondent des arabesques qui ponctuent le texte de fioritures légères et fantaisistes (**fig. 147**). Le texte est ainsi entièrement recomposé. Il perd son allure de poème pour mieux s'afficher comme un ornement à part entière.

2.1.1. Le texte gravé

Les artistes vont rapidement investir eux-mêmes les éléments textuels du livre, à commencer par ce qui les concerne le plus directement : le titre de leurs illustrations. Précédemment typographiée, prise en charge par l'éditeur, la légende devient gravée et intègre l'environnement direct de l'image.

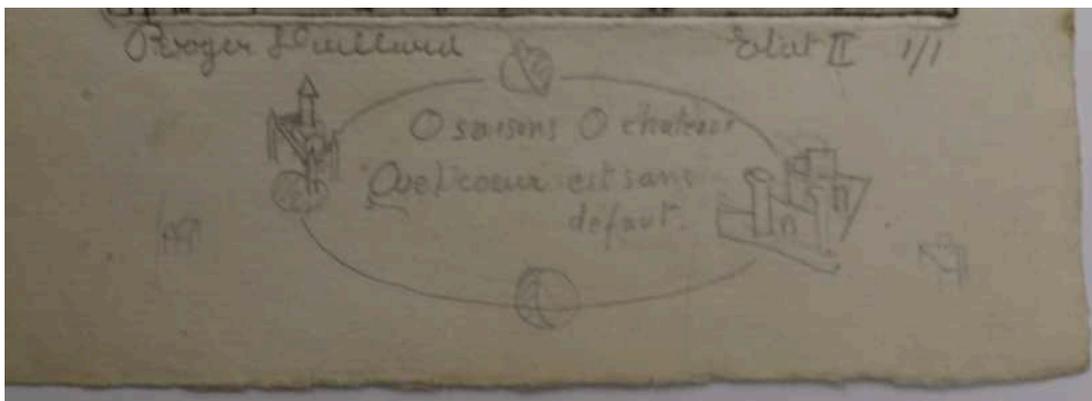
⁵⁹² LINARÈS, Serge, « La main calligraphe : manuscrit et poéticité », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, *op. cit.*, p. 540.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 560.

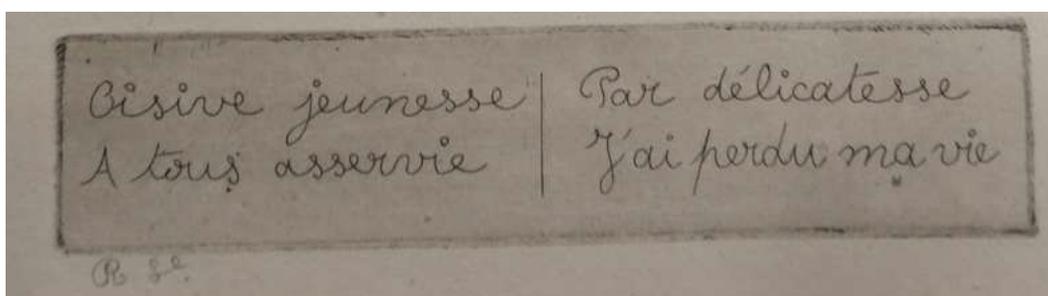
⁵⁹⁴ LINARÈS, Serge, « Effets de manuscrit dans le livre fin-de-siècle », *Éloge du parergon*, *op. cit.*, p. 133.

Dans son *Hommage à Rimbaud*, Roger Vieillard grave toutes les légendes-titres qui accompagnent ses gravures au burin. Le fait de donner un titre à la gravure d'après une phrase d'un poème est dans ce cas l'occasion pour l'image de mettre le texte à son service et de renverser la subordination traditionnelle. Très libre dans la forme de son livre, comme dans le choix des poèmes, Roger Vieillard s'autorise, avec la forme de l'hommage, une grande souplesse. Il écrit à la main à même la plaque de cuivre la citation du poème puis la grave en même temps que l'image mais sur une plaque différente : la morsure de la plaque sur le papier crée un bandeau rectangulaire qui accueille le texte, le seul qui soit présent dans le recueil. Aucune typographie n'accompagne les images et aucun poème n'est reproduit par ailleurs ni ne figure en entier. Même le colophon est écrit à la main par l'artiste et gravé par lui (**fig. 148**). S'il ne s'agit pas *stricto sensu* d'un hommage aux *Illuminations*, les poèmes qui composent ce florilège sont piochés essentiellement dans ce recueil : « Matinée d'ivresse », « Barbare », « Promontoire », « Phrases ».

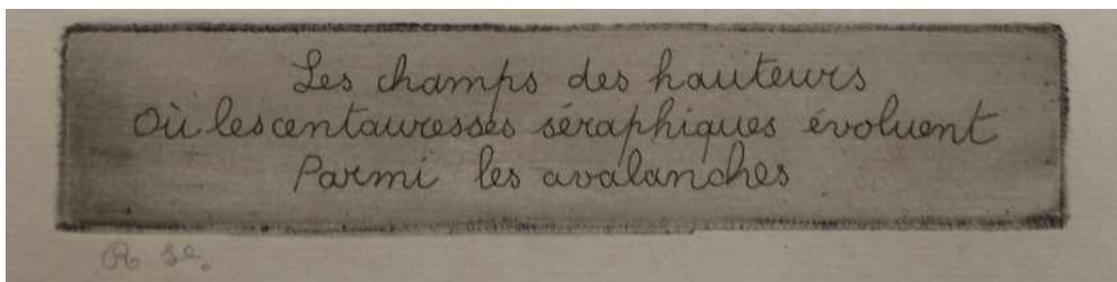
L'image domine : la gravure a évacué le texte et s'installe sur la page dans des proportions écrasantes, au-dessus de lui. En une relation subitement inversée, le poème est circonscrit dans le rôle secondaire de légende, enfermé à son tour dans les contours de la vignette qui prend la forme d'un cartel muséal. Un état préparatoire à la gravure « *Ô saison Ô châteaux* » montre la réflexion en cours de l'artiste sur ce cartel (**fig. 149**) : le texte est inscrit à la main dans une forme elliptique rapidement tracée, reliant quatre dessins placés aux quatre points cardinaux. Au nord et au sud, deux phases de la lune renvoient aux saisons : une demi-lune ascendante et un croissant de lune descendante. On devine à l'ouest une demi-lune décroissante initialement imaginée, sur laquelle est venue s'ériger une architecture à tour pointue, à laquelle répond, à l'est, un château. Roger Vieillard n'a finalement pas gardé dans la gravure finale cette idée de cartel illustré, qu'il a peut-être imaginé dans un premier temps pour chacun des poèmes (**fig. 150**).



Si le château apparaît finalement dans la gravure finale, c'est le seul élément qui persiste : les trois autres ont disparu et le texte a intégré, comme dans toutes les autres gravures, un encadrement rectangulaire strict. Cette disposition hiérarchisée et séparée du texte et de l'image permet à l'artiste de mieux respecter la disposition du texte. Dans la même planche préparatoire à la gravure « *Ô saison Ô châteaux* », les dessins du cartel contrarient le texte et le dernier mot « défaut » est chassé à la ligne suivante (*Ô saison Ô châteaux / Quelle âme est sans / défaut*). Roger Vieillard préférera diviser son cartel en deux plutôt que de modifier le texte, comme on le voit dans la gravure reprenant le texte de *Comédie de la soif*. Ainsi il peut maintenir les proportions de son cadre et, soucieux de conserver la versification, respecter la strophe du poème (**fig. 151**).



À l'inverse dans sa gravure pour « Ville [II] » (Ce sont des villes !) (**fig. 152**), l'artiste va réintroduire de la versification dans un poème en prose qui a tout fait pour s'en libérer. Toujours dans un souci d'équilibre de son cartel qui prime cette fois sur le texte, Roger Vieillard recompose le poème à sa guise, dans une présentation centrée, équilibrée, mise au service de l'équilibre de sa composition.



Robert Blanchet pousse plus loin la gravure du texte. Il réalise des « inscriptions », selon le titre du livre qu'il imprime en huit exemplaires en 1952 : *Huit inscriptions gravées sur bois par Robert Blanchet pour Huit poèmes d'Arthur Rimbaud* (**fig. 153**).

Typographe, graveur et pressier à bras, Robert Blanchet entre dans l'atelier du graveur renommé Jacques Beltrand (1874-1977) en 1948, atelier qu'il reprend quatre ans plus tard. À côté des gravures d'exécution, Robert Blanchet développe une pratique personnelle autour de l'exploration de la typographie. Comme chez Vieillard, nul texte imprimé n'est présent dans son ouvrage, hormis les phrases extraites des poèmes qui deviennent le sujet principal de ses gravures⁵⁹⁵. Mais Blanchet va faire de ses expérimentations typographiques et du travail de composition du texte sur la page une image en soi. Reprenant des extraits de « Phrases », il place ses inscriptions dans des lettres, « O », « A », sorte de lettrines agrandies. Le texte leur sert d'ornementation (**fig. 154**). C'est désormais lui qui sublime la lettre et non plus les lettrines qui décorent la page du livre. Pour autant les compositions de formes et de couleurs résonnent étroitement avec le texte : les cercles concentriques du « O », se resserrant à mesure que s'intensifie leur couleur, concordent avec la ligne rose qui rappelle que « *sonne une cloche de feu rose*⁵⁹⁶ » dont le battant figure en losange au centre. Dans la deuxième gravure, le corps agrandi de la lettre « **a** » épouse le corps de la fenêtre dont il est question dans le poème, fenêtre ouverte par laquelle le poète ne pourra jamais se résigner à jeter l'Amour. Un renversement de l'utilisation de la lettrine et du lien texte-image est à l'œuvre, configurant un rapport de figuration du texte qui passe par la lettre elle-même : le « a » devient fenêtre, le « O » une cloche vue d'en dessous.

Mais ses expérimentations ty-poétiques, où la forme épouse le fond, la lettrine la lettre du poème, cessent quand le typographe s'essaie à un poème comme « Départ » (**fig. 155**). Face à ce court texte poétique, le graveur reste comme interdit. Ne sachant quoi figurer parmi ces fulgurantes évocations, il se résout à figurer le texte lui-même, agencé dans la panse d'un grand

⁵⁹⁵ Le même phénomène est observé chez Jeanne Esmein. Les poèmes ne sont pas non plus présents en entier dans les trois livres qu'elle réalise (*Une saison en enfer. Painted Plates*, 1974 ; *3^e suite pour les 150 ans de Jean-Arthur Rimbaud*, 2003 ; *Les Déserts de l'amour*, 2012). Hormis la réunion des planches en coffrets et en pochette, on pourrait d'ailleurs douter de la qualité de « livre » de ses projets : les feuilles ne sont pas reliées, il n'y a pas de pagination, pas de sommaire, bien que parfois des pages de titre et des colophons surgissent mais, malgré tout, la volonté domine de réunir en des recueils à feuilletter les gravures. Jeanne Esmein est soucieuse de remonter à la source des textes – elle s'amuse à remettre dans l'ordre la table des matières des *Illuminations*. Elle recourt à des citations précises toujours très référencées et elle recopie les textes en s'appuyant sur les manuscrits ou les premières publications – elle cite souvent les textes tels que parus dans *La Vogue*. Dans *Les Déserts de l'amour* (2012), elle grave le texte lui-même, comme « par-dessus » son dessin qu'on aperçoit en filigrane, effet accentué par des intensités de lumière jaune qu'elle crée avec la mise en couleur de ses planches gravées. Elle intègre le titre « Les Déserts de l'amour », « Avertissement » (elle fait de l'agencement des lettres une composition graphique à part entière) ainsi que le nom et la signature de l'auteur « A. Rimbaud, 1872 ».

⁵⁹⁶ OC, « Ô saisons Ô châteaux... », p. 268.

« D » capital. Il maintient autant que faire se peut la composition typographique voulue par Rimbaud (ponctuation, tiret d'incise), surlignant de trop d'évidence rouge l'anaphore « Assez vu. Assez eu. Assez connu. ». Qu'ajouter d'autre au poème ?

En investissant les éléments textuels du livre, on voit comment les artistes s'intéressent progressivement à la spécificité du texte qu'ils illustrent ; qu'ils choisissent d'en tenir compte ou de s'en affranchir, ils réfléchissent au sens de la composition du poème. Les illustrations de Fernand Léger marquent une étape importante dans le parcours réflexif des artistes sur le texte.

2.1.2. Les « tableaux-poèmes » de Fernand Léger

Sollicité pour un projet d'illustration par l'éditeur suisse Louis Grosclaude en 1947, Fernand Léger accepte alors qu'il est déjà en train de travailler à un autre livre, *Cirque*, son grand projet illustré commandé par Tériade (**fig. 156**)⁵⁹⁷. Célèbre éditeur d'art, Tériade demande à Léger un livre entièrement écrit et illustré de sa main, à la manière du non moins célèbre livre *Jazz* de Matisse que Tériade vient de faire paraître. *Cirque* est un véritable livre-manifeste de la pensée plastique de Léger : pris comme métaphore du monde moderne, entre fascination du risque et exacerbation de tous les sens, le cirque est célébré en cercles-actions aux couleurs vives, deux éléments constructifs et fondamentaux de la pensée plastique du peintre. L'écriture du peintre, qui manuscrit son propre texte, se déroule en liberté entre les pages. La ligne graphique de l'écriture vient régulièrement chatouiller et se confondre avec le contour de ses lithographies.

Louis Grosclaude laisse à Fernand Léger la liberté de choisir l'ouvrage à illustrer. Léger se tourne par affinité vers la poésie de Rimbaud, bien que l'imaginaire du peintre semble à première vue éloigné de celui du poète : loin de l'univers de l'inconscient et du rêve, Léger est le chantre d'une modernité à laquelle il adhère pleinement. Ils ont en commun des couleurs éclatantes et un refus de la perspective. Tout juste réalisé après-guerre – le colophon indique la date du 14 juillet 1949, mais le livre ne fut pas achevé avant 1950⁵⁹⁸ – Fernand Léger est un peintre en vogue. Selon Lawrence Shapire, Louis Grosclaude aurait cherché à séduire par la facture très classique du livre un public de bibliophiles avertis, peu habitués au travail de Léger, dont les livres se distinguent alors par ses couvertures éclatantes réalisées de sa main. De plus,

⁵⁹⁷ Fernand Léger, *Cirque*, Paris, Tériade, 1950, in-folio, 418 x 315 mm, 65 lithographies originales coloriées au pochoir, tirage limité à 300 exemplaires.

⁵⁹⁸ SAPHIRE, *Fernand Léger. L'œuvre gravé, op. cit.*, p. 265.

l'esthétique légère et florale déployée par Léger dans ses illustrations n'a rien à voir avec sa modernité mécanique habituelle⁵⁹⁹. Ce décalage vaudra peut-être à l'entreprise la relative indifférence qui l'accueille.

Mais alors même que l'artiste vient de réaliser un livre totalement moderne dans lequel il s'affiche à la fois comme l'auteur et l'illustrateur et que les normes du livre illustré sont bousculées par les conceptions avant-gardistes d'un Tériade, pour ne citer que lui, et alors même que Fernand Léger conçoit une des versions illustrées des *Illuminations* les plus modernes, une telle entreprise classique d'illustration ne risquait-elle pas d'apparaître un brin surannée ? On y retrouve bien des éléments communs à *Cirque* : le monde envisagé comme un spectacle, une parade qui célèbre la vie aux couleurs éclatantes, et en particulier des écritures manuscrites certainement stimulées par la commande de Tériade.

Le contrat signé entre Fernand Léger et les éditions des Gaules, le 28 janvier 1948, précise que le peintre doit réaliser quinze compositions originales hors-texte sur papier lithographique, format 25 x 33 cm maximum, pour l'ouvrage qui devra être achevé le 31 décembre 1948. Le projet des *Illuminations* prenant du retard, Léger veillera – et il le fait préciser dans le contrat – à ce que la parution des *Illuminations* ne vienne pas « concurrencer » celle de *Cirque*, assurant aux deux projets une bonne visibilité et un succès commercial.

Le livre comprend, regroupé sous le titre *Les Illuminations*, deux sections : « Vers nouveaux et chansons » et « Poèmes en prose ». Rappelons que les thèses de Bouillane de Lacoste écartant définitivement les poèmes en vers des poèmes en prose ne paraissent qu'en 1949, soit juste après la parution de ce livre, ou au moment où celui-ci est en train d'être achevé.

Fernand Léger sollicite Henry Miller (1891-1980) pour la rédaction de la préface qu'il transmet à l'éditeur le 11 février 1948 : « Par ce menu courrier je vous envoie les deux pages critiques sur Rimbaud par Henry Miller. Je les trouve *magnifiques*, et cela donnera du poids au livre que nous allons préparer⁶⁰⁰. » La sélection des poèmes relève de la volonté de l'éditeur comme le précise cette même lettre de Léger : « J'attends le plan des poèmes choisis – naturellement ne pas oublier celui intitulé “le Temps des Assassins !”⁶⁰¹. » Dans son enthousiasme, Léger confond l'octosyllabe qui clôt le poème avec son titre.

⁵⁹⁹ SAPHIRE, Lawrence, *Fernand Léger. L'œuvre gravé*, New York, Blue Moon Press, 1978, p. 14.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁰¹ *Ibidem*. Il s'agit en fait de l'illumination « Matinée d'ivresse ».

À ce moment-là, Henry Miller est déjà un auteur notoire. Il vient de publier *When do Angels cease to resemble themselves. – A Study of Rimbaud* (New Directions, Norfolk, n° 9, 1946) qui paraîtra dans une version augmentée intitulée *The Time of the Assassins: a study of Rimbaud* chez le même éditeur en 1956. La première traduction française de Frédéric Jacques Temple paraît en 1970 (éd. P.-J. Oswald). Dans un essai très personnel, l'écrivain établit sans cesse des parallèles entre lui et Rimbaud. Il célèbre la folie du poète et dénonce avec lui le drame de la modernité qu'il résume en trois mots : « Élégance, science, violence !⁶⁰² ». On trouve dans son livre « [t]ous les thèmes fabuleux, portés ici à leur paroxysme⁶⁰³ ». La clausule, détachée de son poème d'origine « Matinée d'ivresse », et érigée en titre, constitue l'acmé de cette tendance : un « réflexe rhétorique⁶⁰⁴ » banal du XX^e siècle chez les écrivains qui s'intéressent à Rimbaud. La clausule ouvre naturellement la préface d'Henry Miller – une préface manuscrite par l'auteur, reproduite dans le livre en fac-similé (**fig. 157**). La clause clôt également le texte, dans une version assertive réinterprétée par l'auteur : « À bas les Assassins ! ».

Pour faire advenir la destruction restauratrice d'une nouvelle harmonie, Rimbaud avait choisi l'écriture. Dans la droite lignée de la conception de Miller, quelle image Léger peut-il faire advenir d'autre que celle de la clausule ? C'est ce à quoi la préface de Miller incite : « Isolez, au hasard, une simple phrase, et vous aurez un aperçu véritable de la conflagration géante qui balaie le monde⁶⁰⁵ » et plus loin « Une simple phrase de lui fait chanceler tous les prestiges⁶⁰⁶. » Henry Miller se situe précisément dans l'approche prophétique du texte rimbaldien sur lequel Louis Aragon ironisait, dénonçant une « utilisation de ce qu'a écrit Rimbaud suivant l'usage médiéval de la Bible ou de Virgile ; on ouvre au hasard les *Illuminations*, *Une saison* ou la *Correspondance*, et on en tire des prophéties⁶⁰⁷. »

Ainsi dans l'illustration de Léger pour « Matinée d'ivresse », tout figuratif a disparu et la spatialisation du texte fait image (**fig. 158**). Manuscrit dans une écriture irrégulière, « Voici le temps des assassins » se lit de bas en haut, imposant un nouvel élan vertigineux à l'écriture. Le texte occupe le centre de l'illustration et s'élève dans un agencement de formes, surfaces planes en noir et blanc et aplats de rouge aux contours malléables dans une image qui semble

⁶⁰² MILLER, Henry, « Préface », in Arthur Rimbaud, Fernand Léger, *Les Illuminations*, Lausanne, Éditions des Gaules, 1949, p. 7-10.

⁶⁰³ ÉTIEMBLE, *Genèse*, op. cit., p. 398.

⁶⁰⁴ CAVALLARO, Adrien, « Pour une poétique de la formule rimbaldienne au XX^e siècle », *Rimbaud poéticien*, op. cit., p. 189.

⁶⁰⁵ MILLER, « Préface », op. cit., p. 7.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁷ ARAGON, Louis, « L'événement poétique de l'année », *Europe*, novembre 1946. À ce propos, voir CAVALLARO, « Pour une poétique de la formule rimbaldienne au XX^e siècle », article cité, p. 189-190.

avoir aboli la distinction des plans. On lit/voit en même temps le textimage ; son imbrication scande en quatre temps la surface de la page et le contraste rouge, violent, l'imprime avec évidence dans la rétine du lecteur. La lithographie est d'ailleurs détachée du poème qui se trouve dix pages plus loin – certainement une exigence de la mise en page qui rythme régulièrement les illustrations entre les poèmes. Placée entre « Génie » et « Mystique », la gravure agit comme un rappel efficace de la préface que le lecteur vient de quitter, réactivant dans sa mémoire la sentence qui rythme finalement le livre comme un *leitmotiv*, puisque le lecteur s'apprête de nouveau à la lire dans le poème. Rééditée en 1962, alors que Léger est mort depuis sept ans, la version qui paraît de nouveau en Suisse, cette fois chez Mermod, ne comporte plus quinze lithographies mais huit illustrations identifiées cette fois comme des gouaches⁶⁰⁸. La préface d'Henry Miller a été remplacée par celle de Pierre Jean Jouve⁶⁰⁹ et l'illustration pour « Matinée d'ivresse » a réintégré le giron de son poème d'origine.

Renée Riese Hubert a déjà abondamment commenté les illustrations de Fernand Léger. Elle les répartit en trois types : les illustrations « genre tableau », ne faisant pas appel à du texte ; les poèmes transformés en écriture, figurant intégralement les poèmes ; les tableaux-poèmes, un subtil mélange entre les catégories précédentes⁶¹⁰. Les deux derniers types nous intéresseront particulièrement ici. Ils rappellent la donnée fondamentale que le rapport hiérarchique texte/image a su oublier, à savoir que « l'écriture est née de l'image⁶¹¹ », et mettent en scène une ligne hybride, entre dessins et mots, entre indécision et flottement. De la ligne graphique de l'illustration pour « Est-elle almée » affichant sa parenté à une « forme indisciplinée de l'écriture⁶¹² », où le texte manuscrit du poème finit par se résorber et épouser les formes d'une femme (**fig. 159**), à l'écriture manuscrite de « Départ » (**fig. 160**), le texte infiltre progressivement l'illustration.

Fernand Léger fréquente les peintres cubistes. Il connaît leurs expérimentations de collage et suit de près l'introduction des lettres et des mots dans la peinture. Observateur de la ville moderne, il est fortement marqué par la publicité et les affiches qui s'étalent dans les rues et imposent à l'œil leur structure. Selon André Guyaux, Fernand Léger « choisit la partie du texte la plus évidente, celle qui s'adresse au lecteur et porte le défi de l'hermétisme, comme si

⁶⁰⁸ GUYAUX, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰⁹ JOUVE, Pierre Jean, « Préface », in Arthur Rimbaud, Fernand Léger, *Les Illuminations*, Lausanne, Mermod, 1962, p. 11-18, reprise du texte « Jean Arthur Rimbaud », *Défense et illustration*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1943, p. 171-178.

⁶¹⁰ Voir Renée-Riese Hubert, « Graphisme poétique et poésie graphique : les *Illuminations* de Fernand Léger », et également Renée Riese Hubert, « *The Books of Fernand Léger : Illustration and Inscription* », *Visible language*, n° 23, printemps-été 1989, p. 255-279.

⁶¹¹ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 5.

⁶¹² MELOT, « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique », *Le livre illustré européen*, *op. cit.*, p. 290.

ces mots restitués dans la figuration avaient été le phare à la fois éclairant et aveuglant de l'inspiration picturale⁶¹³ ». L'illustration pour « Parade » (**fig. 161**) met en scène trois personnages enchevêtrés « aux yeux hébétés à la façon de la nuit d'été⁶¹⁴ », semblant tout droit sortir, au vu de leurs costumes, de leurs chapeaux, de quelconques « bouffonneries scéniques⁶¹⁵ » et le « Chérubin » du texte. La clause s'affiche en caractère majuscule. Elle est complètement remise en forme et en page, un poème entier à elle seule. Léger réorganise l'agencement spatial de la phrase pour augmenter son impact visuel. Dans le même temps, il disperse les lettres dans l'image et en perturbe la lisibilité. Il lui insuffle un nouveau dynamisme en réorientant ses directions. Le pied du chérubin s'appuie sur le « E » de « PARADE » comme sur une marche d'escalier ou un tremplin pour s'envoler avec élan, le « AD » est circonscrit dans un motif circulaire de l'habit du personnage. « J'AI SEUL », légèrement bancal, surimpose la bouche d'un autre personnage. L'écriture s'inscrit dans l'image qu'elle prolonge, complète, reprend.

J'AI SEUL
 LA
 CLEF
 DE
 CETTE
 PARADE
 SAUVAGE

Attachées à figurer les clauses des poèmes, point d'orgue de l'hermétisme rimbaldien, les illustrations de Fernand Léger témoignent aussi de cette « passion moderne pour la formule ». Si, pour le dire avec Adrien Cavallaro, c'est par « le biais citationnel des formules que la langue de Rimbaud *s'incorpore* à la langue poétique, théorique, et critique du XX^e siècle⁶¹⁶ », son assimilation au champ artistique suit le même schéma. Les livres illustrés ont pu favoriser ce transfert du champ littéraire au champ artistique, en particulier ce type de livre de luxe qui convoque la préface d'un écrivain rimbaldien à la mode. En effet, la préface crée un univers poreux où texte et image se rencontrent et se répondent : Fernand Léger réalise la lithographie pour « Matinée d'ivresse » *parce que* Henry Miller en fait l'étendard de sa préface.

⁶¹³ GUYAUX, « Enluminer des enluminures ? », article cité, p. 30. Il ajoute : « Selon Léger, lorsque l'hermétisme se déclare, l'image se dérobe. Et le texte reste. »

⁶¹⁴ OC, « Parade », p. 293-294.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ CAVALLARO, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 190.

Ces « tableaux-poèmes » sont encore considérés comme des illustrations, le texte est reproduit en entier ailleurs dans le livre. À l'inverse, deux poèmes des *Illuminations* ne figurent pas dans l'index des poèmes en fin d'ouvrage : « H » et « Départ », deux poèmes de la section prose⁶¹⁷. Or les poèmes qui ne sont pas imprimés en typographie sont bien présents dans le livre : ils sont entièrement manuscrits par Léger. Leur absence de la table des poèmes les soustrait d'emblée du régime textuel et les désigne uniquement comme des illustrations.

En effet, l'illustration pour « H » tient davantage de la calligraphie (**fig. 162**)⁶¹⁸. Léger se focalise sur le travail du texte, dont il redouble le dynamisme et la vivacité par les jeux de couleurs ajoutés par les pochoirs et qui rendent uniques chaque lithographie colorée. Toute ponctuation a volontairement été omise – quelques mises en couleurs au pochoir dont un grand point d'exclamation rouge mêlé à des points de suspension mettent l'accent sur l'effet de stupéfaction et de mystère dans lequel nous plonge « H » (**fig. 163**). L'intérêt exacerbé de l'artiste pour les arabesques formées par les lettres s'inscrit dans une volonté de sortir de toute linéarité traditionnelle de la page⁶¹⁹. À l'instar de ses autres lithographies, il la signe de ses initiales, comme s'il avait souhaité signer le poème : « il cherche la visibilité en offrant au spectateur le poème de sa main⁶²⁰ ». Par l'écriture manuscrite, Léger s'approprie le texte et se hisse au plus haut degré de l'auctorialité, à égalité totale avec l'auteur, voire le dépassant. C'est un véritable travail de recomposition du texte, en dehors de tout souci de respect de la forme initiale du texte en prose.

Le texte devient lui-même image et les lithographies *sont* les poèmes eux-mêmes. « Il faudrait d'ailleurs parler de *figuration* plutôt que d'illustration ; au sens de représentation graphique d'un texte et de ce qu'il évoque lui-même, décrit, suggère⁶²¹. »

Ainsi, Fernand Léger figure-t-il le texte. Ses figurations, soucieuses de faire lire en faisant voir, se font en miroir du poème de Rimbaud, attaché à faire voir en faisant lire. Léger réélabore graphiquement le texte en le figurant, ce qui permet à l'artiste « d'explor[er] et de [mettre] en valeur son agencement interne⁶²². » Il réaffirme la puissance d'assertion de ces formules en magnifiant leur isolement et contribue visuellement à les incorporer à l'imaginaire rimbaldien. Mais la visibilité du texte l'emporte sur sa lisibilité : les poèmes ne sont plus imprimés et ne figurent plus dans les sommaires – comme si les deux régimes du texte ne

⁶¹⁷ Hormis « *Une matinée couverte, en juillet* » ; « Marine », « Fête d'hiver » ; « Mouvement » ; « Bottom » ; « Dévotion » et « Solde » qui ne figurent pas non plus, mais en raison, dans ce cas, de considérations d'époque du « recueil » des *Illuminations*.

⁶¹⁸ GUYAUX, « Enluminer des enluminures ? », article cité, p. 30.

⁶¹⁹ HUBERT, Renée-Riese, « Graphisme poétique et poésie graphique : les *Illuminations* de Fernand Léger », article cité, p. 151-153.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ GUYAUX, « Enluminer des enluminures ? », article cité, p. 28.

⁶²² ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif, op. cit.*, p. 46.

pouvaient co-exister. Ce faisant Fernand Léger concentre ses lithographies sur la lecture, rendue dynamique par la spatialisation du texte poétique et plus libre par le recours à l'écriture manuscrite. Il cherche plutôt à lier ensemble les deux régimes du lisible et du visible. Son travail du texte amorce un phénomène que nous allons à présent étudier: le bouleversement de la prose du poème.

2.2. Révolution typographique et bouleversement du poème en prose

Si des éditeurs-architectes se sont autorisés le déplacement de certains poèmes, les règles de la bibliophilie garantissaient le respect du texte et de sa composition. Les éditions de référence indiquées dans les colophons, voire la référence directe aux manuscrits, affichaient leur intention de s'en tenir à la volonté de l'auteur, l'embellissant simplement dans le respect des normes typographiques de l'impression de la poésie. Or c'est justement par la typographie qu'une première subversion advient par rapport à la règle du texte et, par là, incite l'image à s'immiscer entre les lignes.

2.2.1. Prose rimbaldienne, prose bouleversée

Dès leur première parution, « Marine » est imprimé en romain, convention typographique de la prose, et « Mouvement » est imprimé en italique, marque des poèmes en vers. Ces deux poèmes sont une « *mimesis* du vers » : en prose, ils ont une « apparence versifiée »⁶²³. En effet, Michel Murat affirme que le poème « Marine » affiche « la forme extérieure du vers libre⁶²⁴ » ; à propos de « Mouvement », qu'« il ne s'agit pas de vers libres pourtant mais d'un essai de prose alinéaire, qui emprunte au vers la majuscule initiale et la forme strophique⁶²⁵. » Leur rattachement au recueil des *Illuminations* n'était pas évident au départ.

MARINE

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,

⁶²³ OC, p. 970.

⁶²⁴ MURAT, *L'Art de Rimbaud*, op. cit., p. 354.

⁶²⁵ OC, p. 976.

Et les ornières immenses du 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 lumière⁶²⁶

D'emblée, le titre « Marine » renvoie au domaine de la peinture et le poème affiche sa référence à un genre pictural spécifique. Dans le poème de Rimbaud, le mélange de deux motifs, le motif marin et le motif terrestre, « embrassés dans la première phrase à la manière des rimes dans un quatrain⁶²⁷ », construisent sous nos yeux une scène, un tableau dans lequel règne une confusion entre deux ordres de vision. Ce procédé d'imbrication des motifs et d'indistinction entre les deux domaines est une caractéristique également attribuable au genre pictural⁶²⁸. Lucy Brank choisit ce poème spécifique comme objet de son livre, véritable expérience typographique. Cette expérience mettra la « Marine » de Rimbaud en regard de la « Marine » de Verlaine, extrait de la série « Eaux-fortes » des *Poèmes saturniens*.

Par des jeux d'impression et de surimpression des textes, de répétitions de mots saupoudrés sur les double-pages, superposant les textes originaux en français et leur traduction anglaise, Lucy Brank rejoue les reflux, le tourbillon et le mouvement du texte. Un mouvement contradictoire, entre courbe et ligne droite, « *filant circulairement vers l'est* », une échappée horizontale rendue par un éclatement-espacement des phrases dans la page (**fig. 164**). La juxtaposition des typographies renvoie à l'entremêlement des deux univers dans le poème de Rimbaud et accentue le télescopage des deux textes et des deux univers rimbaudien et verlainien. Les motifs et les images sont tour à tour rapprochés et dissociés, non plus par leur place dans la phrase ou la structure grammaticale du poème, mais par leur place dans la page et la structuration spatiale de la page par la typographie. Celle-ci est employée pour sa valeur plastique. Elle redouble le sens des vocables qu'elle énonce : l'ordonnement des caractères et la capitalisation de SWELLS mime le sens du mot, « gonfler », tout comme les différents encrages du mot « glistens » transcrivent le miroitement de ce qui « luit » (**fig. 165**). Il faut dire que la matière verbale du poème est éminemment plastique, lourde de métaux plus ou moins précieux : « SILVER », « COPPER », « silverandcopper », « silverandsteel » repris sans espace comme la formation, par la fusion, d'un nouveau mot-matière, encrés dans la fibre du papier par le plomb des caractères – tout comme la polysémie du mot anglais « FOAM », dont

⁶²⁶ OC, « Marine », p. 307.

⁶²⁷ OC, p. 969.

⁶²⁸ *Ibidem* : un procédé pictural que Proust attribue à Elstir, qui dans ses marines, « comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation », voir Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 192.

la traduction oscille entre écume et mousse. Les différents niveaux des encres, ainsi que les jeux sur les tailles, les graisses et la superposition de plusieurs types de caractères, créent d'importants effets de matière. Ainsi apparaît la définition du paysage telle que nous la livrent Rimbaud et Verlaine, résumée par Lucy Brank en huit mots, dont l'exacerbation mime les contours de ce paysage : trois noms de matière, l'argent, le cuivre, la mousse ; trois verbes : gonfler, rouler, luire ; deux noms de mouvement qui sont les agents constructeurs de la scène : le reflux et le tourbillon de vent. Les jeux typographiques renforcent le signifié du texte et participe de ce qu'Isabelle Chol a qualifié d'« hétérogénéisation textuelle⁶²⁹ ». L'artiste recompose le poème, les mots, le vers et leur agencement. Elle le rend spectaculaire.

La labilité du texte poétique, qui oscille librement entre vers et prose, et le caractère pictural annoncé dès le titre, montrent à quel point les caractéristiques textuelles fondent la visualité de la poésie de Rimbaud. L'artiste choisit d'exacerber la matérialité et les potentialités plastiques de l'écriture pour incarner le sens du poème dans la page.

2.2.2. L'écriture au kilomètre

Dans la droite lignée des éditeurs-architectes, Jean Lissarague se considère comme un « maître d'œuvre ». C'est par les *Illuminations* qu'il inaugure son activité d'éditeur au début des années 1970. Et c'est parce qu'il trouve les éditions traditionnelles de Rimbaud fort mal adaptées à la lecture qu'il souhaite proposer « une lecture délivrée des tyranniques disciplines de la justification⁶³⁰. » La justification des textes, uniformisant en blocs similaires, en compositions tassées, les poèmes sur les pages, rognant au maximum les marges, s'avère pour l'éditeur une gêne à la lecture, allant à l'encontre des poèmes : « Eux, qui en appellent à l'imaginaire, à l'ouverture, au dérèglement des sens et du sens, étaient servis tassés, confinés telles des compressions de César, dans l'espace étroit de pages trop denses. Je rêvais de redonner de l'air, du souffle à ces poèmes⁶³¹. » Lissarague cherche à s'inscrire dans la longue tradition ouverte par la « phrase-livre » ou le « livre-phrase » de Mallarmé⁶³² tout en renouant avec le poème déplié proposé par Blaise Cendrars et Sonia Delaunay dans *La Prose du*

⁶²⁹ CHOL, Isabelle, « Introduction », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, op. cit., p. 20.

⁶³⁰ LISSARAGUE, *Des livres à l'écart*, op. cit., p. 18.

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² ROGER, Thierry, « La poésie dans l'espace depuis Mallarmé : un héritage en questions », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, op. cit., p. 68.

Transsibérien et de la petite Jehanne de France en 1913. Il investit la composition typographique d'une mission poétique : elle doit participer à l'avènement de la vision.

Chaque poème est présenté en planche, à l'intérieur d'une double-page de forme oblongue (**fig. 166**). Les textes ont été photo-composés au kilomètre : ils ont été imprimés à la ligne, photocopiés, découpés et collés jusqu'à trouver manuellement le bon lignage et l'équilibre de la composition souhaitée, dans la volonté de favoriser une lecture continue, fluide, et aller dans le sens de la dynamique des poèmes. L'agencement du texte sur la page est alors complètement bouleversé : l'effet et l'aspect littéraires sont remisés au service de considérations esthétiques propres à la conception du livre illustré. La présentation des poèmes en feuilles, si chère à la tradition bibliophilique, permet un assemblage libre des poèmes. Elle laisse à ceux qui s'en emparent la possibilité, s'ils le souhaitent, de les lire dans l'ordre qui leur importe, Rimbaud lui-même, rappelle l'éditeur, n'ayant pas fixé d'ordre. Lissarague découpe les poèmes numérotés et compte cinquante-et-un poèmes, au lieu de quarante-deux. Le peintre s'autorise une torsion par rapport à l'usage acquis par la critique. C'est pour mieux répondre à une orientation esthétique précise. Le lien de continuité entre chaque cahier laissé en feuilles libres est assuré par une ligne graphique stylisée qui traverse littéralement toute l'œuvre (**fig. 167**). L'artiste Claude Georges, invité à illustrer dix poèmes de dix lithographies, s'affranchit totalement de la composition restrictive texte/image. Chacune de ses illuminations est contenue dans une double-page : l'horizontalité du format à l'italienne permet une disposition aérée du texte. Les lithographies sont en interaction totale avec le texte et l'on ne saurait dire, de l'image ou du texte, lequel des deux est en surimpression de l'autre. Dans des effusions colorées et géométriques, elles insèrent les poèmes dans leurs paysages naturels : une plaine plongée dans la grisaille lentement rougeoyante à l'« Aube », ou les « cimes argentées » se détachent des étendues vertes du « bois de laurier » (**fig. 168**) ; une « Marine » dont l'étagement des bleus suggèrent la perspective d'un paysage d'eau (**fig. 169**)

Le livre de Jean Lissarague annonce un renversement intéressant. Souhaitant fournir aux poèmes l'écrin le plus adapté à leur lecture, l'éditeur déploie le poème en prose au service d'un projet éditorial novateur, qui prendrait en compte les conditions de lecture dynamique appelée par la poésie. Une réflexion similaire anime le projet éditorial porté par Jacques Damase.

2.2.3. Un caractère de notre temps

À partir des années 1950, Sonia Delaunay se consacre de plus en plus aux pochoirs, à la gravure, à des projets de livres illustrés. Elle est sans doute encouragée par Jacques Damase (1930-2014), éditeur reconnu et apprécié pour l'originalité et le soin particulier qu'il consacre à ses livres. Ami précieux, fidèle, intime de Sonia Delaunay, il passe à ses côtés les quatorze dernières années de sa vie⁶³³. S'il fait en sorte de la décharger des préoccupations matérielles et des contingences de la vie courante, s'il l'accompagne dans ses voyages, il s'attache surtout à mettre en avant tous les aspects de son œuvre, afin d'« en attester l'unité et la continuité⁶³⁴ ». Damase ouvre une galerie rue de Varenne à Paris en 1968, et consacre de nombreuses expositions à l'œuvre de Sonia Delaunay. Mais son activité principale demeure l'édition de livres. Après un passage (1944-1946) auprès du grand éditeur d'art Albert Skira, Damase fonde sa propre maison d'édition en 1947 : il a dix-sept ans. Un grand nombre de ses publications sont consacrées à Sonia Delaunay : livres, portfolios, gravures, lithographies, etc. Le catalogue est étoffé pour culminer dans les dernières années de la vie de l'artiste :

« L'année 1978, [Damase] l'a marquée de toute une série de livres où Sonia se voit accompagnée de Chirico, Uriburu et Mayo. Les années précédentes c'était Flaxman, la calligraphie turque, Patrick Raynaud, Girodet, Ghisoland, Wiertz... Avec deux splendides fleurons : une édition des *Illuminations* de Rimbaud illustrées par Sonia Delaunay et composées en caractères électroniques : vraie rencontre du Verbe et de la couleur annoncée par le Sonnet dit des Voyelles - et le "Cœur à Gaz" de Tristan Tzara en compagnie de la même Sonia⁶³⁵. »

« Sonia se voit accompagnée » de grands noms de la peinture, de sculpteurs, photographes... Quand il s'agit d'auteurs, la proposition s'inverse, c'est naturellement elle qui illustre, qui accompagne. D'ailleurs elle-même assure que « c'est avec et pour les poètes que j'ai toujours préféré travailler⁶³⁶. » L'édition des *Illuminations* est présentée comme un livre particulièrement réussi, emblématique et ambitieux.

C'est Jacques Damase qui encourage Sonia Delaunay à illustrer les *Illuminations* et qui se fait le véritable chef d'orchestre de ce livre. Si l'achevé d'imprimer du colophon mentionne la date de décembre 1974, le livre ne sera pas terminé avant le milieu de l'année suivante, à la suite d'importants retards pris par l'imprimeur Jack Renaud. L'ouvrage est conçu comme une

⁶³³ Voir Jacques Damase. *30 ans d'éditions d'art et de manifestations diverses*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou (21 novembre 1979-14 janvier 1980), p. 5. « Damase ne pouvait qu'être fasciné par elle, jusqu'à se consacrer à son œuvre avec une filiale fidélité. Sonia, en échange, lui a donné la force de vaincre ses tumultes intérieurs. »

⁶³⁴ BARON, Stanley, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre, 1885-1979*, Paris, Jacques Damase, 1995, p. 198.

⁶³⁵ Jacques Damase. *30 ans d'éditions d'art et de manifestations diverses*, op. cit., p. 5.

⁶³⁶ DELAUNAY, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris, Robert Laffont, 1978, p. 88.

architecture où les mots auraient leur place autant que les couleurs. Ce livre, affirme Jacques Damase dans la préface :

« je l'ai voulu grand comme une maison, c'est une architecture que je voulais composer, mettre chaque mot à sa taille, que chaque lettre vive sa vie. Il a fallu des mois de patience, d'agrandissements, de réductions, de recherches pour donner à ce type de caractère qui ne se plie pas facilement aux caprices de la mise en page une forme humaine – trouver par le rythme des pages un balancement, un équilibre en un développement d'harmonie⁶³⁷. »

La typographie électronique est minutieusement élaborée par l'éditeur dans les *Illuminations*. Elle répond à l'exigence d'actualité de l'œuvre de Sonia Delaunay autant que de celle de Rimbaud. Se déploie alors sur des pages entières « un caractère de notre temps [...]. Ce caractère est destiné à l'électronique, à la lecture des robots, et pourtant il est dessiné par l'homme⁶³⁸. » Son temps, voilà comment Sonia Delaunay le définit dans une interview de 1966 :

« Notre époque, aujourd'hui comme en 1925, est avant tout mécanique, dynamique, visuelle. Il faut lui donner un style qui soit la synthèse de ses nécessités pratiques et de ses aspects spirituels. C'est ce que j'ai tenté de faire partout, dans mes toiles comme dans les tissus, robes, tapis que j'ai créés⁶³⁹. »

Une robotique et un travail sur la typographie qui n'est pas étranger à Sonia Delaunay. Fascinée par les enseignes publicitaires lumineuses et les affiches qui réalisent la synthèse moderne à laquelle elle aspire – la fusion des beaux-arts et des arts appliqués –, Sonia s'empare de ces expérimentations de mise en page et conçoit elle-même de nombreux projets publicitaires : pour l'entreprise Dubonnet en 1914, (**fig. 170**) pour Linel et Mica-Tube en 1936 ou encore un projet d'enseigne lumineuse pour le papier à cigarette Zig Zag (**fig. 171**). L'intégration du nom des marques comme élément de texte unique est une application moderne qui fera date. Cela lui laisse tout le loisir d'appliquer la théorie des contrastes simultanés qui l'occupe à ce moment-là avec Robert Delaunay. L'affiche était déjà un modèle pour *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, réalisé avec Blaise Cendrars en 1913, un livre dont la forme dépliant bouleverse les conventions spatiales du livre, ouvre le lecteur au voyant en rappelant, à travers son pliage, l'imaginaire de la carte routière et chamboule le

⁶³⁷ DAMASE, Jacques, « Préface », in Arthur Rimbaud, Sonia Delaunay, *9 illuminations*, Paris, Jacques Damase, 1974, np.

⁶³⁸ DAMASE, « Préface », *op. cit.* On retrouve la même typographie pour le titre et le nom de Sonia Delaunay et l'écriture cursive pour la page de titre et les numéros de pages dans le livre *Sonia Delaunay, Noirs et Blancs. Dessins*, Paris, Jacques Damase, Artcurial éditeurs, 1978.

⁶³⁹ DEMORIANE, H., entretien avec Sonia Delaunay à propos de l'Exposition « Les Années 1925 au musée des Arts décoratifs » en 1966, *Connaissance des arts*, n° 171, 1966, cité par BRENTJENS, Yvonne, *Sonia Delaunay. Dessins*, Tilburg, Nederlands Textielmuseum, 1988, p. 67.

traditionnel tournoiement des pages, incitant le regardeur à apprécier texte et image d'un coup et simultanément⁶⁴⁰ (**fig. 172**). Or le rapport entre bibliophilie et publicité se fait lui aussi dans une friction créatrice. Louis Chéronnet, qui connaît bien le travail de Sonia Delaunay, le confirme. À ce propos il dit de la publicité : « J'eusse aimé qu'on fasse appel à la typographie pure. Un beau texte bien mis en page avec des caractères heureusement choisis, vaut par sa construction architecturale autant qu'un dessin⁶⁴¹. » On retrouve à peu près le langage de Jacques Damase et on pourrait y lire une description du livre.

Le caractère dit électronique par Damase est très régulier, géométrique, presque carré. Il est robotique en ce qu'il donne l'impression d'être composé de pixels, générés automatiquement en des combinaisons aléatoires. Il appartient au règne de l'électronique et de l'informatique. Il est adouci et arrondi par les déliés d'une écriture cursive, faussement manuscrite, avec laquelle sont inscrits les titres et les numéros de pages. Il exploite toutes les possibilités de la page : tantôt la page gauche ou droite est utilisée dans toute sa hauteur, tantôt la double-page permet au texte de s'étendre à son aise, tantôt même le sens de lecture s'inverse et il faut tourner le livre à la verticale⁶⁴² (**fig. 173**). Ajouté à cela, le format du livre, monumental et imposant, semble en interdire la lecture. Le travail de composition de la typographie s'apparente à un travail de réécriture du poème et de recréation du texte. C'est particulièrement sensible avec l'utilisation du tiret d'incise dans le poème « Marine », magnifié pour accentuer la composition harmonieuse de la page (**fig. 174**). L'élément syntaxique cher à Rimbaud devient un élément typographique fort, à forte connotation visuelle, qui fait écho avec les éléments plastiques de l'illustration. Véritables trouées dans le langage, les tirets agissent comme en suture ou rupture de la phrase, laissant l'œil et l'imaginaire du lecteur ou de la lectrice en suspens, le temps pour la prochaine image d'advenir. L'amplification de ces tirets d'incise, « signes intraphrastiques » par excellence, ménage autant d'ouvertures aux formes colorées des pochoirs dont ils viennent également contrebalancer l'équilibre des compositions, tendues dans des directions sans cesse contrariées. Les trois tirets permettent une tripartition de la page, accentuant le rythme interne au poème mais aussi son aspect graphique. Musicalité et visualité du poème sont ainsi exacerbées par la composition typographique. Dans une double-page

⁶⁴⁰ ROYÈRE, Anne-Christine, « L'espace du poème : du livre à l'exposition », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, op. cit., p. 365 : « Son pliage à la manière des cartes routières en assure la maniabilité tandis que son accrochage au mur et ses modalités de lecture (d'abord perché sur un tabouret, puis debout et enfin agenouillé) concrétisent un des aspects du simultanés voulu par Blaise Cendrars, à savoir que le poème devait être vu en même temps que lu sous forme de lecture publique, comme ce fut le cas pour son inauguration devant les auditeurs-spectateurs assis sur des rangées de chaises alignées devant le livre accroché. »

⁶⁴¹ CHÉRONNET, Louis, « Bibliophilie et publicité », *La publicité, art du XX^e siècle*, Paris, Les Billets de la Bibliothèque, p. 92.
⁶⁴² Voir Adrian de Monluc, *Le Courtisan grotesque*, illustré par Joan Mirò, 1974, dernier livre publié par Iliadz qui, à la même époque que Damase, imprimait, dans la même page, du texte à la fois horizontal et vertical.

consacrée au poème « Barbare », une seule césure marque en son centre la page, une répartition équilibrée qui renvoie à la composition de formes colorées de la page d'à côté dont un axe horizontal se dégage et semble répondre à cette planéité, formant un horizon d'attente, au sens propre, et se répondant entre texte et image (**fig. 175**). Ainsi, pour le dire avec Gérard Dessons, « l'esthétique de la typographie se mue en une poétique⁶⁴³ » qui sert la poétique de Rimbaud et fait écho à l'esthétique des illustrations de Sonia Delaunay.

Dans un geste moderne faisant fi de toute convention de lecture, la valeur esthétique et poétique des tirets d'incise est exacerbée, accentuant les directions fortes du texte, en réponse aux directions assumées des compositions colorées.

Par ailleurs, la typographie exploite toute la hauteur accordée par le format, même pour un texte très court ou une seule phrase. L'exclamative est ainsi accentuée, l'étrangeté du propos mise en exergue, laissant encore le temps aux mots de s'imprégner, forçant le lecteur à y réfléchir, à se l'imaginer, à essayer de penser à ce que pourraient bien être ces « ciels gris de cristal⁶⁴⁴ » (**fig. 176**). Moins que jamais, l'image à côté n'est là pour figurer. Elle résulte du même étonnement que provoquent ces mots : elle est exclamation, bizarrerie, elle force l'arrêt, l'imprégnation. Reprise en début de page, la césure accentue l'aparté, l'en-dehors : c'est tellement fort, immense, qu'il faut cet espace pour le dire (**fig. 177**). L'apothéose est dans la dernière page : « Le pavillon... », seul texte de la page, dont les points de suspensions se meuvent en carrés de couleurs, pixels multicolores, comme une ouverture au prolongement poétique, une possibilité colorée parmi d'autres (**fig. 178**).

À mesure que l'attention se focalise sur le texte, accordant une part esthétique et poétique de plus en plus importante à la typographie, en constant dialogue avec les illustrations, ces dernières se font de plus en plus abstraites. Que signifie le recours à l'abstraction pour l'illustration poétique ? L'abandon de la figuration garantit-elle à l'illustration son indépendance ? Une illustration abstraite est-elle-même possible ?

3. La tentation de l'abstrait

⁶⁴³ DESSONS, Gérard, « La Page : espace du livre », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, op. cit., p. 38.

⁶⁴⁴ OC, « Les Ponts », p. 300.

De l'accumulation des signes noirs de Serge Kania, saturant l'espace visuel de ses compositions en triptyque (**fig. 179**), aux explosions de couleurs des sérigraphies de Raymond Moretti (**fig. 180**) ou des peintures Jean-Jacques Roszbach, (**fig. 181**), les *Illuminations* ont suscité de nombreuses illustrations abstraites. Face à des poèmes constitués eux-mêmes par saturation, par accumulation, par « dénomination pure⁶⁴⁵ », l'abstrait advient. Nous poursuivrons dans un premier temps l'étude de l'exemple de Sonia Delaunay, avant de nous intéresser à deux graveurs, maître et disciple, qui ont trouvé dans l'alchimie de l'acide une ouverture possible à Rimbaud : Johnny Friedlaender et Zao Wou-Ki.

3.1. *Formes-couleurs, rythmes-couleurs, mots-couleurs*

Rimbaud est pour Sonia Delaunay un poète de cœur. On la sait lectrice de Rimbaud depuis toujours, depuis qu'elle a appris le français alors qu'elle était encore à Saint-Pétersbourg. Elle est imprégnée de la lecture de Rimbaud, dans une émulation effervescente et créatrice avec Robert Delaunay. Elle est imprégnée cette la lecture dans son amitié avec Tristan Tzara, le « nouveau Rimbaud⁶⁴⁶ » selon Aragon, et dans ses échanges, pas toujours désintéressés, avec lui⁶⁴⁷. Que signifie pour Sonia Delaunay ce travail sur le texte de Rimbaud dans les années 1970 ? À quelle nécessité cela correspond-il ? Qu'est-ce qui pousse l'artiste, soixante ans après s'être frottée, de très près, à sa poésie, à revenir au poète ? L'hommage qui tient à être rendu ? L'attachement à un auteur que l'on ne peut oublier ? Quelle nécessité intérieure ou contingence extérieure est venue motiver cette entreprise illustrée ?

Sonia partage avec Rimbaud l'amour pour l'art populaire. Plus que l'art religieux ou officiel, c'est l'art populaire de Russie. Elle en tire un goût immense pour les arts appliqués : les arts du tissu (vêtements, costumes, décoration intérieure), les affiches, les livres. Dans la première biographie qui lui est consacrée, *Sonia Delaunay, magique magicienne*, l'autrice, Dominique Desanti intitule même la partie III de son livre « “Arts Déco” : changer la vie », en

⁶⁴⁵ MURAT, « L'enfant et les images », article cité, p. 80.

⁶⁴⁶ ARAGON, Louis, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, [1923], éd. Marc Dachy, Paris, Mercure de France, « Digraphe », 1994, p. 55.

⁶⁴⁷ Dans *Nous irons jusqu'au soleil*, le 8 mai 1946 : « Tzara est arrivé au retour de son voyage officiel à Prague et à Vienne. Il m'a dit de venir chez lui voir sa première édition de Rimbaud *Le Bateau ivre*. Je crois qu'il est comme Arp à la recherche d'une femme et si je voulais... Pas si bête ! Premièrement j'ai un travail à terminer de nous deux et je considère que je ne m'appartiens pas. Deuxièmement j'aime ma vie actuelle. ». Dominique Desanti, sa première biographie, écrit aussi : « Tzara l'emmène dans son appartement haut perché du 5 rue de Lille, pour regarder les toits de Paris, et prendre le thé sous les masques africains. Ils parlent de troquer des épreuves corrigées par Apollinaire contre une édition originale de Rimbaud... Le troc, l'échange des ventes et des cadeaux (presque toujours c'était Sonia qui donnait) constituent le tissu d'une camaraderie complice et solide. », p. 313.

référence à la célèbre phrase de Rimbaud brandie comme un étendard par les surréalistes⁶⁴⁸, soulignant par-là la participation décisive de Sonia Delaunay à ce domaine des arts et le bouleversement rimbaldien qu'elle y apporta – et achevant de nous convaincre que la langue rimbaldienne avait bel et bien infiltré le langage artistique. Bernard Dorival exagère à peine quand il écrit que la pratique de Sonia Delaunay, trajectoire tout à fait originale dans une tendance d'époque, a été un apport capital pour les arts dits mineurs et que « ce qu'un régiment d'artistes fut pour l'Allemagne au Bauhaus, elle l'a été, à elle toute seule, pour la France⁶⁴⁹ ».

Le tissu n'est plus désormais considéré par elle comme une matière parmi d'autres à décorer mais bien comme un nouveau support de l'art, et la mode un nouveau champ artistique à explorer. De la même manière, elle trouve dans sa bibliothèque une nouvelle source d'inspiration. À la lecture de *Nous irons jusqu'au soleil*, souvenirs personnels recueillis au crépuscule de sa vie⁶⁵⁰, on remarque combien les livres occupent une place primordiale dans son existence. Il apparaît normal qu'elle tente dans ce domaine une incursion artistique : « J'aime les livres, c'est comme si la vie se prolongeait en profondeur. Je n'ai même pas envie de les lire, mais les toucher et regarder et savoir que j'ai des mondes à ma portée⁶⁵¹. »

L'année 1913 est celle des expérimentations en reliure : Sonia Delaunay réalise ses premiers collages sur les reliures pour les livres qu'elle aime. Au même moment émerge, au sein des expérimentations du futurisme russe, l'idée de produire des livres peu chers avec les moyens disponibles, dans un format sur lequel l'artiste ou l'écrivain aura un contrôle total. Pour Johanna Drucker, c'est le début des *artists books*, des livres d'artistes, pensés comme des objets éphémères, à faible coût, en marge du système de conception traditionnelle du livre⁶⁵². Ainsi, Delaunay retouche ses exemplaires de Blaise Cendrars, Mallarmé, *Les Transplantés* de Canudo, *Alcools* d'Apollinaire, certains numéros de la revue allemande *Der Sturm*, les *Poésies complètes* de Laforgue, Nicolas Minsky et Arthur Rimbaud⁶⁵³. Il s'agit soit de collages de papier découpés ou de tissus récupérés, soit d'incrustation de papiers découpés sur maroquin de cuir, soit de peintures à l'huile et à la gouache. Les collages se cantonnent aux reliures, parfois investissent

⁶⁴⁸ OC, « Délire I. Vierge folle », p. 261 : « Il a peut-être des secrets pour *changer la vie*. »

André Breton, *Position politique du surréalisme*, discours au Congrès des écrivains, 1935 : « Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. »

⁶⁴⁹ DORIVAL, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre, 1885-1979*, op. cit., p. 86.

⁶⁵⁰ Le livre est basé sur quarante-six heures d'interview audio enregistrées par Patrick Raynaud dans le cadre des films qu'il a réalisés : *Prise de vue pour une monographie*, 1972, 24 minutes de film sur Sonia Delaunay et un film de 52 minutes sur Robert Delaunay. *Nous irons jusqu'au soleil* est publié en 1978 aux éditions Robert Laffont.

⁶⁵¹ DELAUNAY, *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 145.

⁶⁵² DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, op. cit., p. 49 : « Ce qui est notable à propos de ces livres n'est pas simplement qu'il y en ait eu autant (environ 60 entre 1912 et 1917, entre 50 et 1000 exemplaires), mais qu'ils ont démontré que le livre pouvait être repensé pour servir de nouvelles fins. » – « *The remarkable thing about these books is not merely that they existed in such numbers, but that they demonstrated that the book could be rethought to serve new ends.* »

⁶⁵³ *Œuvres* de Jean-Arthur Rimbaud, Paris, Mercure de France, 1909, 267 p., 19 cm. A appartenu à Sonia Delaunay, reliure de 1912-1913, basane fauve, décors de papiers découpés.

les plats de couverture et les pages de garde. N'ayant jamais relié et n'ayant aucune connaissance technique, elle fait réaliser ses premières reliures par quelqu'un d'autre⁶⁵⁴, se concentrant sur le collage. Elle s'empare petit à petit de la technique :

« Techniquement, il s'agit d'emboîtement : le corps d'ouvrage, engagé dans l'ensemble formé par les plats et le dos, y est attaché par ses ficelles et sa mousseline fixées aux contreplats par les gardes collées. Pour améliorer le maintien vertical, un papier de couleur recouvre les plats et les contreplats. Il sert de fond au collage et prolonge la basane du dos par des cartons minces, presque aussi souples, les encadrant d'une bordure en peau rempliée. [...] Pour les *Œuvres* de Rimbaud, qui n'a pas [...] les angles arrondis, Sonia Delaunay eut l'idée de « parer », c'est-à-dire d'amincir la peau de ces pièces de bordure, ce qui en facilita le pliage, l'encollage et la dispensa de coudre⁶⁵⁵. »

La réalisation de la reliure des *Œuvres* de Rimbaud⁶⁵⁶ remonterait à juillet-août 1913, alors que Sonia Delaunay est en train de travailler avec Blaise Cendrars à la *Prose du Transsibérien*, livre dans lequel le texte défile en même temps que les aquarelles, véritables études sur la réciprocité des couleurs qui constitue un apport capital à l'art abstrait. Pour Sonia Delaunay, il s'agit d'une interprétation picturale au sens musical du terme « interprétation » : retranscrire la partition des mouvements et des thèmes du texte, de la voix de son auteur et d'un cri de lumière. La reliure du Rimbaud porte la marque des couleurs simultanées de cette époque (**fig. 182**). La fragilité des papiers collés, eux-mêmes fixés sur un papier fragile, a mal survécu au passage des années. Sur un papier de couleur rouge-rose, des formes, des triangles rectangles, des arcs de cercle de dimensions variées, se côtoient, se superposent : le vert surcharge le rouge que côtoie le violet que borde le jaune. Certains papiers semblent avoir perdu leur couleur, certains se sont décollés, la première de couverture est tachée d'encre. Difficile d'avoir une vision d'ensemble ou d'époque du collage. On remarque tout de même le jeu sur les textures et les matières des papiers, les transparences, les surfaces striées, les mats et brillants – apposition et opposition des couleurs-matières, l'une se chargeant de la saturation de l'autre, la seconde tirant son éclat de la proximité avec la première, caractéristiques de ces années. Il s'agit davantage pour elle de créer un bel objet du quotidien, avec lequel vivre et aimer vivre, plutôt qu'un bibelot de musée.

⁶⁵⁴ À propos des reliures pour des numéros de la revue *Der Sturm* : « leur exécution banale peut être attribuée à n'importe quel médiocre ouvrier ». Voir *La donation Sonia et Charles Delaunay : dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (1^{er} octobre 2003-5 janvier 2004), dir. Brigitte Leal, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p. 118.

⁶⁵⁵ *La donation Sonia et Charles Delaunay : dans les collections du Centre Georges Pompidou, op. cit.*, p. 118.

⁶⁵⁶ Il s'agit de l'édition des *Œuvres* publiée au Mercure de France, 1909 (cinquième édition).

Différentes datations ont été proposées pour ces reliures, entre 1912 et 1914. Il semble que ces expérimentations se concentrent sur une année seulement, 1913, et qu'il n'y en eut pas d'autres après. Si elle entreprit de révolutionner la mode et les arts décoratifs et y parvint, à force d'abnégation et de talent, Sonia Delaunay tenta une révolution analogue avec ses collages inédits⁶⁵⁷ de papiers découpés. Mais ses tentatives restèrent lettres mortes. On ne connaît pas d'autres reliures et elle ne renouvellera jamais l'expérience, pas même dans les livres illustrés qu'elle réalise.

Au-delà de leur intention révolutionnaire, ces reliures-collages sont aussi sa manière à elle de lire ces textes, ses « réponses plastiques » à la lecture de poèmes qu'elle admire et de poètes qui l'inspirent. Poétiquement, cette « avant-garde très française » qui constitue son corpus de livres reliés présente une approche de la langue similaire, et similaire à ses recherches plastiques : un travail sur le rythme de la langue, et plus encore, un travail sur le rythme discontinu, déconstruit, dérythmé : l'utilisation du contraste, de la surprise, de la contradiction et du rythme. À propos de *Pâques* de Blaise Cendrars, elle écrit dans son journal :

« Je l'ai lue la première, enthousiasmée par le souffle nouveau qui s'en dégageait, je l'ai passée à Delaunay et je me suis précipitée chez mon fournisseur, rue Dauphine, pour prendre les éléments de la couverture et de la reliure que j'imaginai pour ce poème. Sur une peau de chamois, je plaquai des motifs de papiers collés. À l'intérieur, je fis de même, avec de grands carrés de papier de couleur. C'était une réponse plastique à la beauté du poème⁶⁵⁸. »

Pour Robert Delaunay, ces reliures sont le témoin d'une reconnaissance entre Sonia et ses poètes, la marque « son entente profonde avec eux » : « ce lien poésie-peinture délivre la couleur de tout "enchaînement ancien", de toute forme, et conduit "vers une forme d'art inconnue⁶⁵⁹" » En commentant l'une d'elle, il ajoute : « bien moderne. Pas d'exotisme, pas de néostylisation. C'est bien le rythme de la ville moderne, son prisme, ses illuminations, les couleurs de son fleuve⁶⁶⁰. » Décrivant celle de Rimbaud, il met en évidence le lien de causalité artistique qui existe entre la lecture des poèmes de Rimbaud et le collage :

« Ces reliures sont, par exemple, pour les œuvres de Rimbaud, des ensembles de papiers de couleurs découpés et collés selon un sens plastique né d'un état poétique en relation avec le poète des *Illuminations*⁶⁶¹. »

⁶⁵⁷ Inédits en France en 1913. En Russie, Natalia Gontcharova utilise le collage de papiers pour les couvertures de *Mirskontsa* dès 1912.

⁶⁵⁸ DELAUNAY, *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 54.

⁶⁵⁹ Propos de Robert Delaunay rapportés par DESANTI, *Sonia Delaunay, magique magicienne*, op. cit., p. 315.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 316.

⁶⁶¹ DELAUNAY Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, SEVPEN, 1957, p 201. Voir DREVON, Marion, *Les Reliures de Sonia Delaunay*, mémoire de Master I, sous la direction de Judith Delfiner, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2014 [en ligne] : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01147594>

Jusqu'à présent, la référence à Rimbaud était latente : Robert parle des « illuminations » de la ville et de la recherche d'une « forme d'art inconnue » qui nous rappelle « l'inconnu » auquel le poète, se faisant voyant, doit arriver. La dernière référence est claire et il n'est pas anodin que Robert Delaunay désigne Rimbaud par une périphrase, le « poète des *Illuminations* » : le rapprochement avec ce texte est choisi, précis, l'« état poétique » coloré dans lequel se trouve Sonia Delaunay quand elle crée renvoie à ce texte. Retranscrire l'état poétique de Rimbaud, en traduisant le mot illumination⁶⁶² par un éclat de couleur dans un espace partiellement géométrique, n'est-ce pas ce que Sonia Delaunay cherchera à faire dans ses pochoirs pour les *Illuminations* ? Mais avant cela, elle va cheminer en quête du meilleur équilibre poème-couleur.

3.1.1. Poésie-couleurs

En 1962, Sonia Delaunay réalise *Poésie de mots, poésie de couleurs*, un recueil de six pochoirs lithographiés accompagnant six textes de ses poètes fétiches. Le livre est publié par les éditions de la galerie Denise René qui organise une exposition particulière avec quarante-trois de ses gouaches récentes en mai de cette même année. En bonne place figurent Rimbaud et Mallarmé, les deux grands maîtres de son panthéon littéraire, et quatre autres poètes contemporains, qu'elle connaît et qui sont ses amis. « Enfin, elle se fait plaisir [...]. Elle en a longtemps rêvé. Elle retrouve ses poètes⁶⁶³. » Une esquisse préparatoire pour la page de titre, conservée à la bibliothèque Kandinsky, atteste que le premier titre envisagé était « Poèmes-couleurs » – à l'instar des « Rythmes-couleurs » de l'époque (**fig. 183**). Sonia hésite entre plusieurs poèmes de Rimbaud : *Sensation*, *Éternité*, *Voyelles* et « Départ ». C'est finalement pour ce dernier qu'elle opte, issu du recueil des *Illuminations*⁶⁶⁴. Si les trois premiers textes paraissent plus emblématiques de son art poétique, « Départ » contient, dans sa manière concise et exclamative, la formulation même de l'élan poétique de Rimbaud, véritable « hymne à la transformation par la poésie⁶⁶⁵ » selon Anne Reverseau (**fig. 184**).

Sonia Delaunay écrit également un poème dans ce livre, dont les premières lignes donnent son titre à l'ouvrage.

⁶⁶² HUBERT, « Graphisme poétique et poésie graphique : les *Illuminations* de Fernand Léger », article cité, p.149-157.

⁶⁶³ CHAUVEAU, Sophie, *Sonia Delaunay. La vie magnifique*, Paris, Tallandier, 2019, p. 339.

⁶⁶⁴ Le dossier d'archives conservé à la Bibliothèque Kandinsky contient des essais de mise en page pour chacun de ces quatre poèmes. Fonds Sonia et Robert Delaunay, DEL 194-200.

⁶⁶⁵ REVERSEAU, Anne, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, Sorbonne Université Presses, « Lettres Françaises », 2018, p. 445-447.

Poésie de mots,
poésie de couleurs,
le rythme des vers
est construction
et rapport de valeurs.

La poésie circule
à travers toutes
les créations de l'art.

Une égalité fondamentale est posée, dès l'analogie des deux premiers vers entre « mots » et « couleurs ». Ce court poème se développe autour d'une symétrie. Au centre de la première strophe, la « construction », embrassée entre les « vers » et les « valeurs », pose un lien tangible, une solution directe pour relier la poésie et la peinture. La structure – du poème, de ses compositions, de la page du livre – est le pont essentiel entre poésie et peinture. La poésie est cette structure même, cet ordonnancement du langage et des couleurs, et le lien qui les unit a quelque chose de musical et d'entraînant : c'est le rythme qui dans un lien de cause à effet réciproque saisit ensemble la poésie et la couleur.

Un propos de Robert Delaunay à son sujet, maintes fois repris, stipule que Sonia « possède à l'état atavique la couleur⁶⁶⁶ ». Dans un trait à peine forcé, celle venue d'Orient aurait la couleur en instinct – ce dernier mot est d'elle⁶⁶⁷. Toutefois, sous ce trait d'esprit qui essentialise un peu facilement le rapport de Sonia à la couleur, Robert Delaunay reconnaît en elle une maîtresse en la matière. Il lui transmet quant à lui sa passion des théories du physicien Chevreul, énoncées dans le célèbre *De la loi du contraste simultané des couleurs* publié en 1839. De la couleur et du contraste, ensemble ils créeront ce qu'Apollinaire qualifiera d'orphisme⁶⁶⁸, une peinture de la couleur pure entretenant un rapport essentiel à la lumière. Oui, la couleur est poésie :

« La couleur est devenue pour nous un moyen d'expression vital, comme la parole. Nous jouons avec les couleurs comme avec un nouveau moyen d'expression. Une couleur sur une surface influence toutes les couleurs voisines. Si elle est fautive par rapport à l'ensemble, il faut modifier toutes les autres. La lumière d'Espagne, du Portugal, nous a aidés à découvrir la

⁶⁶⁶ « Venue de l'Orient vers l'Occident, apportant en elle cette chaleur, cette mysticité caractéristique et classique et sans se briser au contact occidental, elle se recrée au contraire en trouvant son expression constructive par ce frottement, s'amplifie et se développe en une transformation où les éléments qui composent son art se transfusent en un art nouveau qui a ses caractéristiques occidentales et orientales, pour ainsi dire formelles et indivisibles, dont, seule, elle est le moule créateur. Comme tous les artistes et poètes de l'Orient, elle possède à l'état atavique la couleur. » cité par Pierre Francastel, repris par Bertrand Dorival, 1980, p.10 et dans *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 35.

⁶⁶⁷ DELAUNAY, *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 35 : « Je fais tout cela en m'amusant. [...] La couleur m'excite, je ne me rends pas compte de ce que je fais. Ce sont des choses qu'on sort de ses tripes. Il en sera de même toute ma vie. Appelons ça l'instinct. »

⁶⁶⁸ C'est au cours d'une conférence à la galerie berlinoise *Der Sturm*, le 18 janvier 1913, qu'Apollinaire baptise leurs recherches simultanistes d'orphisme. La période orphique de Robert et Sonia Delaunay court de 1912 à 1914.

distinction, l'acuité d'une couleur, sa vie personnelle. Les couleurs sont autant de notes d'un langage poétique qui exprime des états d'âme⁶⁶⁹. »

Dans l'article « "Voyelles". Sonia Delaunay et le langage universel de l'audition colorée », Pascal Rousseau montre à quel point la lecture de Rimbaud et de son alphabet coloré a été importante pour l'artiste dans sa recherche d'un nouveau langage plastique. En effet, elle va voir dans le langage de la couleur, « langue archaïque des origines », l'incroyable possibilité d'atteindre la « langue du futur de l'espèce⁶⁷⁰ » et c'est grâce à la lecture qu'elle fait du poète. Jacques Damase le souligne dans sa préface aux *Illuminations* : « Dans l'Alchimie du Verbe, Rimbaud rappelle la couleur des mots-couleurs ≈ poésie. » Toute sa vie, Sonia Delaunay élabore des rythmes colorés. S'intéressant pour cela aussi bien au théâtre qu'à la danse, elle va appliquer cette formule tant à ses costumes qu'aux affiches ou couvertures de livres qu'elle réalise. « Instinctivement », elle étend sa vision simultanée à toute sa vie.

À cette époque, le travail de Robert Delaunay porte encore la trace de ses premières recherches cubistes. Agnès Verlet s'est attachée à montrer le rapport qui pouvait s'établir entre la peinture de Robert Delaunay et la poésie de Rimbaud⁶⁷¹. Les visions de la ville mise en scène par le poète, où les éléments décrits le sont au travers d'une multiplicité de points de vue, dans une « explosion lumineuse, vertige, déconstruction⁶⁷² », laissent au peintre un souvenir dont témoignent ses séries sur les *Villes* et les *Tour Eiffel*. En 1914, Robert Delaunay réalise une aquarelle *Délires. Alchimie du verbe* (fig. 185) : c'est la retranscription de l'extrait du poème d'*Une saison en enfer* dans lequel un timide mouvement est insufflé à la mise en page du texte. L'effort du peintre se concentre sur la répartition des couleurs, en fonction des voyelles bien sûr, telle que l'énonce le poème, mais également en vertu de la loi du contraste simultanés des couleurs de Chevreul qui intéresse particulièrement Robert Delaunay à ce moment-là. Le *A noir* entre ainsi en résonance directe avec du rouge, de l'orange et du vert ; la réserve de la feuille comme la dilution de l'aquarelle sont autant de nuances introduites pour « combiner » les possibilités et tester les potentialités et les résistances de la couleur.

Les recherches parallèles de Robert Delaunay – Apollinaire, amis des deux peintres, remarque qu'ils parlent peinture dès le réveil, soulignant ainsi la proximité voire l'inextricabilité de leurs démarches plastiques – montrent bien l'attention et l'importance de la

⁶⁶⁹ Propos de Sonia Delaunay rapportés dans DAMASE, *Sonia Delaunay. Rythmes et couleurs*, op. cit., p. 306-307.

⁶⁷⁰ DELAUNAY, *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 278.

⁶⁷¹ VERLET, Agnès, « Du tableau au texte : *Champ de Mars. La Tour rouge* de Robert Delaunay », in Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2010, p. 134.

⁶⁷² *Idem*, p. 137.

lecture du poète pour les deux artistes qui sont en train d'élaborer une nouvelle voie picturale : l'orphisme.

L'article de Pascal Rousseau et celui d'Agnès Verlet ne font aucune allusion au travail de Sonia Delaunay sur les *Illuminations*. Est-ce parce que le livre n'est finalisé qu'en 1973, soit après le déroulement et la construction artistique d'une théorie ? Pourquoi ne pas avoir travaillé sur le texte de Rimbaud à ce moment-là ? Qu'est-ce qui pousse l'artiste, soixante ans après s'être intéressée de près à sa poésie, à revenir au poète, sinon l'attachement à un auteur que l'on ne peut oublier, sinon simplement l'hommage qui tient à être rendu ?

Mais en 1962 et en 1973, Sonia Delaunay n'est plus dans une recherche de la lumière ni des contrastes simultanés. Les nuances ont disparu de ces compositions, laissant place à des tons francs, des aplats de couleur uniques qui tranchent clairement les uns à côté des autres. C'est la période des « Rythmes couleurs », appelés aussi « rythmes sans fin », « rythmes infinis », « rythme coloré » ou plus expressivement « rythme ! », une période qui commence en peinture à partir de 1945 et culmine dans un livre intitulé *Rythmes-couleurs* (1965)⁶⁷³.

Dès 1945, on voit dans ses toiles peintes, dans ses gouaches et dans ses lithographies des recherches de tons purs soumises à une volonté ordonnatrice⁶⁷⁴. L'harmonie des couleurs se construit souvent autour d'une direction forte : ligne droite, ligne brisée, ligne courbe. Les couleurs de ses compositions, circonscrites à des formes simples et strictes (triangles rectangles, carrés, rectangles, demi-cercles concentriques) de couleur pure s'organisent selon des lignes verticales et horizontales, le plus souvent de part et d'autre, dans un jeu de miroir asymétrique. La nuance disparaît au profit de plage de ton uniforme, circonscrit à une forme. La couleur n'est plus un moyen, mais devient une fin de l'art en soi. La disposition de ces couleurs-formes en surface, si elle n'autorise pas de profondeur, crée un mouvement. Dans ses compositions il y a de la rigueur, de la précision. À ces variations (thème musical s'il en est) s'ajoute un jeu sur le contraste des matières : aplat lisse et uniforme de la gouache, frottis de crayon gras et réserve de la page (**fig. 186**). La gouache demeure sa technique de prédilection, appréciée pour ses aplats directs. Elle affectionne particulièrement son rendu mat, solide, qui impose la couleur et ne change pas (**fig. 187**).

⁶⁷³ Onze pochoirs lithographiés accompagnent les poèmes de Jacques Damase. Le livre est édité par la galerie Motte et présenté à la galerie Berggruen à Paris en mars 1966.

⁶⁷⁴ DORIVAL, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre, 1885-1979, op. cit.*, p. 82 : « volonté d'accuser, dans chaque ouvrage, une direction dominante, verticale ou oblique, concrétisée par une sorte d'axe de part et d'autre duquel s'opposent ou se balancent, mais toujours s'harmonisent, les formes simples qu'elle affectionne ».

La poésie de Rimbaud est fondatrice de la réflexion artistique de Sonia et Robert Delaunay dans les années 1912-1914. Sa lecture est déterminante dans l'élaboration d'un nouveau langage plastique : la recherche de la couleur pure et du mouvement simultanée⁶⁷⁵. Les artistes s'y frottent de manière créatrice et stimulante. Mais Rimbaud, sujet d'une démarche picturale, n'en devient l'objet que bien plus tard. Dans ce cas, l'effet d'hystérésis (selon Pierre Bourdieu, une habitude acquise qui perdure dans le temps) entre le travail sur la poésie et son illustration s'explique par une nécessaire prise de distance avec le texte, un temps d'assimilation pour qu'elle ne se fasse pas redondante. Par ailleurs, des changements historiques et familiaux forcent Sonia Delaunay à mettre de côté sa pratique picturale pour un temps : l'arrivée de la guerre contraint le couple à déménager en Espagne, l'arrivée d'un enfant dans le ménage les oblige à trouver des moyens de subsistance pérennes. Sonia Delaunay se consacre alors aux arts décoratifs : elle ouvre une boutique florissante qui lui permet d'assurer une stabilité à sa famille, autorisant par-là Robert Delaunay à ne se consacrer qu'à ses recherches en peinture. À la mort de Robert en 1941, Sonia dédie une énergie importante à faire reconnaître et faire vivre l'œuvre de son mari, tout en renouant progressivement avec sa propre pratique de la peinture. Il faut donc attendre 1962 pour qu'elle se fasse plaisir et s'autorise à retrouver les poètes à qui elle doit tant. Jacques Damase orchestre à son tour en 1974 un projet signifiant pour elle à travers une traduction typographique impeccable. Si l'implication de Sonia Delaunay est moindre à ce moment-là car elle est âgée – elle a alors quatre-vingt-neuf ans et mourra cinq ans plus tard – et si les pochoirs du livre ne sont effectivement pas réalisés spécifiquement pour le livre, le fondement de sa démarche artistique doit beaucoup, sinon tout, à la lecture des poèmes de Rimbaud. Plus bel hommage ne pouvait lui être rendu.

3.1. *L'Alchimie de l'acide*

Deux peintres-graveurs, tirant de l'expérience de la gravure de nouveaux moyens d'expressions artistique et une approche renouvelée de la réalité sensible, vont proposer une illustration jaillissante des *Illuminations*.

⁶⁷⁵ ROUSSEAU, Pascal, « "Voyelles". Sonia Delaunay et le langage universel de l'audition colorée », *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris (17 octobre 2014-22 février 2014), Londres, Tate Modern (15 avril-16 août 2015), dir. Fabrice Hergott, Anne Montfort et Cécile Godefroy, Paris, Paris Musées, 2014, p. 70-77.

Peintre et graveur allemand naturalisé français, formé à la peinture aux Beaux-Arts de Breslau, Johnny Friedlaender s'installe à Paris en 1937. La seconde guerre mondiale est pour lui (comme pour tant d'autres) une période d'incertitudes et d'itinérance, où il est constamment en fuite, plusieurs fois arrêté, interné, déporté. Il rentre à Paris à la Libération et fonde l'Atelier de l'Ermitage avec Albert Flocon en 1949 à Paris. Il y installe son propre atelier et enseigne la gravure dont il ne cesse de développer les techniques. Profondément meurtri par la guerre et face à une réalité déchirante, il cherche dans l'art une nouvelle voie face à l'impasse d'une esthétique de la figuration puissamment remise en cause par la guerre et la Shoah. Dans son atelier passent de nombreux artistes et amis : Maria Elena Vieira da Silva, Nicolas de Staël et Zao Wou-Ki. L'entrée en gravure de Zao Wou-Ki est un coup de maître. Arrivé à Paris en 1948, alors âgé de vingt-huit ans et après avoir passé six années à l'École des beaux-arts Hangzhou en Chine, Zao Wou-Ki est curieux de tout et désireux de s'essayer à de nouvelles techniques. Dans l'atelier d'Edmond Desjobert à Paris, il découvre la gravure et s'initie à la technique de la lithographie. Très vite, il s'affranchit de l'enseignement traditionnel de son premier maître, provoquant sa fureur puis son admiration, pour mieux le subvertir à son geste latent de peintre : il imbibe à l'extrême l'encre lithographique d'eau, contre toute convention technique, pour un résultat dilué étonnant. Auprès de Johnny Friedlaender, il apprend la gravure sur cuivre. Son nouveau maître a mis au point une technique de la gravure « traitée en palimpseste⁶⁷⁶ », où chaque estampe est réalisée à l'aide de trois plaques de cuivre différentes et plusieurs passages de couleurs, le dernier généralement réservé au noir, autorisant la création et la combinaison de nuances très étendues. Dans les deux cas, l'impression d'immédiateté de la couleur et de simplicité des formes cache un travail, une construction, une réflexion intense. Un travail lent, minutieux et difficile, qui accompagne la dimension profonde de leurs œuvres et sert la synthèse de leur vision fulgurante. La matrice de cuivre est entièrement utilisée, sans marge ni bordure, affichant sa parenté avec leurs tableaux. Chez Friedlaender, l'acide de l'eau-forte distribué au pinceau donne une texture matiérée à ses motifs et accentue les effets d'apparitions de ses formes. Chez Zao Wou-Ki, l'aquatinte au sucre, sa technique de prédilection, lui permet de se rapprocher au plus près de l'aquarelle. Le grain très fin de la plaque de cuivre obtenue après l'application de l'aquatinte (des grains de résine de pin saupoudrés sur la plaque chauffée et qui se soudent entre eux, laissant le cuivre reparaître en creux) permet de mieux retenir l'encre sur la plaque. Ce que recherchent les deux artistes, c'est un moyen de conserver et de traduire leur geste de peintre, d'en maintenir la lisibilité dans la gravure tout en atténuant son évidence. Leur

⁶⁷⁶ COUDRAIN, Brigitte, *Johnny Friedlaender. Le graveur dans son temps*, catalogue d'exposition, Paris, Institut national d'histoire de l'art (18 septembre-8 novembre 2008), dir. Isabelle Cahn et Fanny Lambert, Paris, INHA, 2008, p. 10.

pratique de la gravure n'a donc rien d'automatique. Elle s'inscrit à contre-courant de l'enseignement promulgué au même moment dans un autre grand atelier parisien par Stanley William Hayter qui vise à affranchir la gravure du dessin⁶⁷⁷.

De plus, les deux graveurs ont en partage un héritage commun, la peinture de Paul Klee, et puisent à son approche un enseignement fondamental : « L'art ne reproduit pas le visible, l'art rend visible. » Leurs peintures comme leurs gravures témoignent d'une méditation sur la réalité, une impression de lecture optique toute personnelle. Ils proposent une métamorphose, une transformation de la réalité. Le critique d'art Hans Ludwig C. Jaffé introduit le premier la comparaison de l'art de Johnny Friedlaender à celui de l'alchimiste : il veut atteindre l'essence des choses⁶⁷⁸. Par ses multiples passages, par l'effet de l'acide, de l'eau-forte précipite l'émergence d'une réalité évidente, mais invisible. Face à la réalité observée, « la gravure est une confession⁶⁷⁹. »

C'est Zao Wou-Ki le premier qui illustre Rimbaud. Il réalise des gravures à l'eau-forte à partir d'aquarelles : d'abord exposées à la Galerie de France à Paris au printemps 1967, elles servirent à la conception d'un livre dont le tirage fut réservé exclusivement aux membres du Club Français du Livre. En 1967, un véritable livre de luxe est réalisé. Johnny Friedlaender réalise quant à lui six aquatintes pour illustrer les *Illuminations* entre 1978 et 1979. Dans les deux livres, les gravures ne jouxtent pas le texte – elles sont isolées entre deux pages blanches et deux poèmes. Le rapport texte/image se fait presque *in absentia*. La pagination permet ainsi de différer le temps de la lecture et laisse au lecteur et à la lectrice la possibilité de faire infuser les mots dans leur esprit et d'imprégner d'images leur rétine.

Leurs deux entreprises se placent sous le signe de la transposition. Annonçant le déplacement d'un champ à l'autre des gravures, une citation de Verlaine, extraite de la préface à la première édition des *Illuminations* de 1886, est placée en exergue du livre de Friedlaender et rappelle l'origine fondamentale avec laquelle l'artiste entend renouer : « Le mot "Illuminations" est anglais et veut dire "gravures coloriées" (coloured plates). C'est même le sous-titre que Rimbaud avait donné à son manuscrit. » Dans le livre de Zao Wou-Ki, le déplacement a eu lieu et s'exhibe dès les pages de titre (**fig. 188**). Le réinvestissement du sous-titre verlainien de l'œuvre dans un cas et dans l'autre cas l'affirmation du nom de l'artiste qui

⁶⁷⁷ Voir *Zao Wou-Ki: estampes et livres illustrés*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France (3 juin-24 août), dir. Céline Chicha et Marie Minssieux-Chamonard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.

⁶⁷⁸ JAFFÉ, Hans Ludwig C., *Friedlaender in het Frans Halsmuseum/Friedlaender at the Frans Hals Museum*, Amsterdam, Leidseplein Presse, 1977.

⁶⁷⁹ LASSAIGNE, Jacques, « Friedlaender als Graveur », *Friedlaender : rétrospective de l'Œuvre gravé 1948-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, dir. Jacques Lassaigue, 1978, p. 65.

apparaît comme auteur sinon de l'œuvre, du moins d'une œuvre similaire, éponyme mais émancipée de l'œuvre première, sont deux microphénomènes suffisamment rares dans les livres illustrés pour être soulignés.

Les deux peintres-graveurs s'inscrivent dans la continuité directe, logique, du maître Rimbaud. Après lui, avec lui, en même temps que lui, ils refusent les lois de la représentation classique et cherchent une alternative, une autre voie possible.

Les gravures des deux artistes pour les *Illuminations* sont caractéristiques de leur conception de l'illustration. Ce sont des enluminures. Des éclaboussures de couleurs vives et nuancées chez Zao Wou-Ki, où la couleur guide, « en éclairieuse échiquetée⁶⁸⁰ ». De véritables épiphanies de couleurs chez Johnny Friedlaender, où, à travers un réseau précis de lignes, des formes géométriques trouent la surface de la plaque. Chez chacun, il s'agit d'une méditation sur le recueil de poèmes et sur la poésie – moins dans sa spécificité technique que dans son pouvoir d'évocation.

Ce que Friedlaender et Zao Wou-Ki figurent est invisible. Plus que d'art abstrait, il est question « d'art non représentatif. Il s'agit d'un art “défiguratif”, refusant la figuration, la représentation objective des éléments de la nature⁶⁸¹. » Zao Wou-Ki n'a-t-il pas déclaré qu'il souhaitait peindre « ce qui ne se voit pas, le souffle de la vie, le vent, le mouvement, la vie des formes, l'éclosion des couleurs et leur fusion⁶⁸². » Ils cherchent alors à figurer l'invisible, le mouvement, la lumière, le vent. L'observation de la nature demeure une expérience fondamentale : c'est en elle que se trouve l'essence d'une réalité dont ils vont chercher à faire advenir une existence magique. Simplement, les formes se sont dissoutes dans la couleur et le geste n'en retient que le mouvement. Envisagées en tant que programme, leurs gravures sont à considérer comme un ensemble, un « progrès vers la visibilité⁶⁸³ ». Dans les deux cas, une structure récurrente apparaît. La série d'aquatintes de Zao Wou-Ki culmine dans la dernière gravure, dont la disposition se retrouve dans plusieurs autres gravures et peintures de l'époque. Un motif répétitif s'est formé au fil des estampes, par accumulation et condensation de la matière, par resserrement et affinement de la vision (**fig. 189**). Une condensation de matières colorées saturées par un réseau de lignes noircies envahit le centre de l'image, épuisant progressivement la couleur qui s'estompe sur les bords laissés clairs, blancs. Chez Friedlander,

⁶⁸⁰ CHAR, René, « Le dos houleux du miroir », *Zao Wou-ki. 1971-1975*, Paris, Galerie de France/Arts et Métiers graphiques, 1975, np.

⁶⁸¹ JARON, Steven, *Johnny Friedlander. Le graveur dans son temps*, catalogue d'exposition, Paris, Institut national d'histoire de l'art (18 septembre-8 novembre 2008), dir. Isabelle Cahn et Fanny Lambert, Paris, INHA, 2008, p. 31.

⁶⁸² ZAO, Wou-Ki, MARQUET, Françoise, *Autoportrait*, Paris, Fayard, 1988, p. 117.

⁶⁸³ JAFFÉ, *Friedlaender in het Frans Halsmuseum/Friedlaender at the Frans Hals Museum*, op. cit., p. 23.

la matrice est verticale, déchirure nette et cinglante, trouée encore béante, ouverture à des perspectives de couleurs, où les passages minutieux de son burin viennent recoudre les extrémités (**fig. 190**).

Progressivement, la lumière-couleur matricielle monte en véritables « *élevations harmoniques*⁶⁸⁴ ». Elle se déploie et l'évidence colorée avec laquelle elle s'impose défie toute logique de déchiffrement de l'image comme du texte. La transposition n'est plus réductible à un mot, à une phrase, à un passage précis du poème. Fidèle à l'esprit, elle transporte un ressenti, une intuition, le bouleversement commun face à une réalité dont la représentation est à réinventer. Dans la droite lignée de la lecture qu'incite à en faire René Char, poète lui-même qui cultiva une image volcanique de l'autre poète dont le verbe est transmission d'énergie et d'électricité, « Arthur Rimbaud jaillit⁶⁸⁵ ».

Rimbaud est le seul peintre non contemporain, mais bien « hors-la-mort⁶⁸⁶ », que Zao Wou-Ki illustra. Est-ce la fréquentation de René Char qui le pousse à déroger à sa règle ? Le peintre et le poète se rencontrent par l'intermédiaire de l'éditeur Louis Broder qui, en 1957, demande à l'artiste quatre eaux-fortes pour accompagner un texte de Char, *Les Compagnons dans le jardin*. S'il fallut d'autres livres aux deux hommes pour que leur amitié se scelle durablement – notamment *Le Monde de l'art n'est pas le monde du pardon*, un ouvrage collectif publié chez Maeght en 1974, et l'extraordinaire *Effilage du sac de jute* qui paraît en 1980⁶⁸⁷ (**fig. 191**) –, une collaboration était née. René Char, qui promeut une lecture du texte rimbaldien au prisme d'une « esthétique de l'éclair poétique⁶⁸⁸ » et abonde dans le sens des visions fulgurantes du poète, n'est pas une entrée en matière anodine. Au moment de leur première collaboration, René Char vient de rédiger la préface aux *Œuvres* de Rimbaud qui paraît au Club Français du Livre en 1957. C'est ce même club qui passera commande à Zao Wou-Ki pour les illustrations des *Illuminations* dix ans plus tard. De la lecture de René Char et de sa fréquentation, Zao Wou-Ki retient peut-être la notion essentielle de l'*avènement* : apparition et sacre de la poésie de Rimbaud comme du poète. Johnny Friedlaender quant à lui réalise ses

⁶⁸⁴ OC, « Veillées », p. 304-305.

⁶⁸⁵ CHAR, René, « En 1871 » (1951), *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 726-727. (1^{re} édition : *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1971). Pour l'image du volcan : René Char, « Arthur Rimbaud », in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Le Club du livre français, 1957 : « Nous osons croire qu'il n'y eut pas de rupture, ni lutte violente, l'ultime crise traversée, mais interruption de rapport, arrêt d'aliment entre le feu général et la bouche du cratère [...] ».

⁶⁸⁶ DE VILLEPIN, Dominique, *Zao Wou-ki et les poètes*, catalogue d'exposition « Zao Wou-Ki, la lumière et le souffle », Pully, Musée d'art (1^{er}-27 septembre 2015), dir. Françoise Marquet et Yann Hendgen, Paris, Albin Michel, 2015, p. 32.

⁶⁸⁷ En l'honneur de son ami poète, Zao Wou-Ki réalise aussi deux tableaux hommage dont il avait l'habitude, en 1964 et 1973.

⁶⁸⁸ CAVALLARO, Adrien, « *Illuminations* [Herméneutique et poétique] », *Dictionnaire Rimbaud*, dir. Adrien Cavallaro, Yann Frémy, Alain Vaillant, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », n° 19, 2021, p. 365.

gravures dix ans après son élève, sur invitation des Bibliophiles de Provence. Simple coïncidence ou heureuse filiation ? L'un des artisans du livre illustré par Friedlaender est Robert Blanchet, imprimeur et typographe qui a lui-même réalisé un livre en typographie sur des poèmes de Rimbaud en 1952. Pour ce livre de bibliophiles, Robert Blanchet compose à la main la typographie, exécute l'impression du texte et tire le signe de la page de titre, tout droit sorti des gravures de Friedlaender. Il dessine également, gravé au bois de fil, le titre imprimé en couverture (**fig. 192**). Nul doute que les conversations autour de Rimbaud, de l'atelier de gravure à l'atelier d'imprimerie, furent fécondes, et que le livre, aux mains d'artisans et de lecteurs chevronnés du poète, fut réalisé dans le plus grand souci de l'avènement et du sacre des *Illuminations*.

La concentration sur le seul recueil des *Illuminations*, voire sur une sélection de poèmes, va de pair avec un travail illustratif resserré sur la poésie. En investissant les éléments textuels du livre, les artistes s'intéressent progressivement à la spécificité du texte qu'ils illustrent ; qu'ils choisissent d'en tenir compte ou de s'en affranchir, ils réfléchissent au sens de la composition du poème. Leurs expérimentations, timides au début, concernent d'abord la lettrine et la légende des illustrations. En périphérie encore du poème, les premiers essais de Roger Vieillard et de Robert Blanchet annoncent l'exploration graphique de la poésie à venir incarnée par les figurations de Fernand Léger. Alors que dans les images de Léger la visibilité du texte l'emporte sur sa lisibilité, Jean Lissarague propose de déployer le poème en prose au service d'un projet éditorial sommé de prendre en compte les conditions de lecture dynamique appelée par cette prose. L'intérêt porté au texte par l'illustration va de pair avec son esthétisation : une attention de plus en plus importante va être accordée à la typographie et à son agencement. Dans le même temps, l'illustration se fait abstraite. Elle cherche moins à traduire l'illisible du texte qu'à restituer le bouleversement, commun aux artistes et au poète, ressenti face à une réalité dont la représentation est à réinventer.

Les livres d'artistes que nous allons considérer à présent vont poursuivre ces propositions en y ajoutant un degré supplémentaire : l'investissement total de la forme du livre au service du projet artistique. Ils proposent alors de nouveaux modes de lecture de la poésie à mesure que le texte... disparaît.

CHAPITRE 3. LA MISE EN SCÈNE DU LIVRE

Le dernier chapitre de cette troisième partie entend interroger la proximité formelle et idéologique de la poésie de Rimbaud et des livres d'artiste. Si un parallèle peut s'établir entre leur désir commun de nouveauté, exprimé par la radicalité de leur forme et leur caractère hors norme – d'où la difficulté de définir la prose et le livre d'artiste, à moins justement que prose et livre d'artiste ne se caractérisent par leur situation en dehors de la norme – le rapprochement de leur visée, poétique et artistique, est plus convaincante encore.

Formidable écrin pour les *Illuminations* d'abord, puis, nous le verrons pour le projet poétique rimbaldien dans son ensemble, le livre d'artiste propose un réinvestissement poético-esthétique sans précédent de la pensée poétique de Rimbaud. Comme Bernard Vouilloux qui souligne, à propos du poème en prose, que « c'est en allant jusqu'au bout des possibilités que lui offre son médium que le poème peut rejoindre la peinture ou la musique, et inversement ; bref, c'est en tant que poème qu'il est comme le tableau⁶⁸⁹ », ne peut-on envisager comme réciproque que, dans le livre d'artiste, c'est en tant qu'image que l'image est comme la prose ? Et en allant plus loin, que c'est en tant que livre d'artiste que le livre d'artiste est comme la prose ?

Après un bref rappel des contours du phénomène du livre d'artiste, nous nous concentrerons d'abord sur l'exemple, pour nous fondateur, du magnifique livre *H* de François Righi (1997), inspiré du poème des *Illuminations*, où la performativité du langage en jeu dans le poème-charade en prose est en acte dans le livre dont le principe esthétique se réalise dans la manipulation et le double-sens de lecture. Cet exemple nous conduira à nous intéresser à l'esthétique du livre d'artiste en général, une esthétique qui s'élabore en se jouant de la structure du livre, par les variations et les dérivations imposées à ses invariants traditionnels. En se concentrant sur les caractéristiques formelles (opacité et transparence de la page ; maniabilité du livre ; sens de lecture), cette esthétique cristallise des principes à l'œuvre dans la prose de Rimbaud (superposition d'images ; multiplicité des effets de lecture de l'indéterminé ; structure interchangeable du poème et de ses images). Le livre d'artiste se présente comme le plus haut degré de l'opération transformative posée par Genette, où, à partir « d'un modèle de

⁶⁸⁹ VOUILLOUX, Bernard, *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 11.

compétence générique », il est « capable d’engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques⁶⁹⁰ ». La transformation, du texte au livre, compris comme œuvre, se situe dans le registre de ce qu’il qualifie de mimologique : le livre d’artiste procède à l’imitation non d’un mot, d’une image, mais de l’objet dont il parle, c’est-à-dire du poème tout entier et de son fonctionnement interne. Cette concentration sur la forme du livre amène le livre d’artiste à opérer en miroir une condensation du texte. Bien souvent, le livre d’artiste ne se concentre que sur un seul poème ou propose une forme différente pour chaque texte.

Puis, à travers l’étude de l’exemple significatif de l’œuvre d’Albert DuPont, *La Chasse spirituelle*, nous verrons comment le livre d’artiste, dans l’exacerbation de ses caractéristiques formelles, exalte de manière inédite le principe même de la poésie de Rimbaud. En s’attachant à un texte inexistant, pourtant chargé d’une longue histoire et emblématique de bien des aspects de la réception de Rimbaud, ce livre-objet atypique nous semble être la « manière continuée⁶⁹¹ » de la poésie de Rimbaud la plus originale et la plus novatrice qu’il nous ait été donné d’observer. S’il dépasse le simple cadre de notre corpus attaché aux *Illuminations*, c’est pour mieux envisager une saisie du projet rimbaldien redéployée dans le livre de manière tout à fait originale et convaincante, nous permettant par là d’envisager enfin, avec les œuvres de Roland Sabatier, la transposition totale et sans reste des *Illuminations*, du champ littéraire au champ plastique. Nous chercherons donc à comprendre comment le livre d’artiste, pour se maintenir dans le sillage de la poésie de Rimbaud, dépasse ses propres capacités, jusqu’à l’effacement progressif du texte de poésie, jusqu’à la dissolution irrémédiable du livre.

Les livres considérés ici sont des dispositifs, entendu comme une « matrice d’interactions potentielles » ou « matrice interactionnelle⁶⁹² ». Philippe Ortel poursuit sa définition ainsi :

« L’œuvre n’est pas seulement “ouverte” par la pluralité des signifiés qu’elle véhicule ; elle l’est aussi, plus concrètement, par les potentialités issues des dispositifs qui structurent son univers fictionnel. Pour l’artiste comme pour le lecteur, la création commence quand on sent la *variable* derrière la *donnée*, autrement dit, la possibilité d’un autre monde derrière celui que l’œuvre actualise finalement⁶⁹³. »

⁶⁹⁰ GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 108.

⁶⁹¹ DESSONS, Gérard, *L’Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 266.

⁶⁹² ORTEL, Philippe, *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, op. cit., p. 6.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 7.

Il s'agit de voir comment ce dispositif, mis en place dans les choix formels des artistes, participe de la poétique du texte et la prolonge, ou plus exactement, participe de sa poétique parce qu'elle la prolonge, en créant une nouvelle œuvre à partir d'un même cadre.

1. Le phénomène « livre d'artiste »

Issu de réflexions artistiques amorcées dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, le livre d'artiste naît dans les années 1960 et se développe dans les années 1970. Une conjoncture historique relative à plusieurs domaines facilite son avènement. En effet, un changement de paradigme favorise en France des expérimentations en art (Fluxus, accordant au langage dans l'art visuel une place de plus en plus importante), dans la littérature (Nouveau Roman), le cinéma (Nouvelle Vague) et l'avènement de la sémiologie (à l'origine science des signes non linguistiques)⁶⁹⁴. Le livre d'artiste s'envisage donc davantage comme un phénomène artistique, esthétique, politique, social que comme un genre impossible à définir – ou dont la définition serait précisément d'échapper à toute définition. Il s'est d'abord développé en dehors de toute considération théorique et, situation sans précédent dans l'histoire du livre illustré, l'absence d'instance littéraire de légitimation a favorisé un espace de liberté propice à la création⁶⁹⁵.

À l'inverse du livre de bibliophilie qui répondait à une norme, le livre d'artiste a fait du « hors norme » son principe. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est né : en marge, à l'écart⁶⁹⁶. L'exclusion dans les marges autorise paradoxalement plus de liberté et de créativité. Chaque artiste qui s'est emparé du livre semble lui avoir assigné une nouvelle forme : sa définition est donc extrêmement fluctuante, à l'image de ses caractéristiques formelles. Cherchant à repousser les limites du livre et à en imaginer le devenir, le livre d'artiste en exploite toutes les possibilités⁶⁹⁷. Mais les premiers à mettre un terme à la question terminologique sont souvent les artistes eux-mêmes qui ne considèrent pas tous qu'ils font des livres d'artistes. Ils sont des

⁶⁹⁴ MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille/Paris, Le Mot et le Reste/Bibliothèque nationale de France, 2011 (1^{re} édition : 1997), p. 106.

⁶⁹⁵ MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, « Formes », 2006, p. 106.

⁶⁹⁶ MATHIEU, Didier, *Livres d'artistes. Les nouveaux objets de lecture*, Paris, BBF, 2000, t. 45, n° 6, p. 57 : « Peut-être réside là leur qualité majeure (et leur défaut pour certains). Peu ou prou, ils échappent à tout système, ils nous résistent. Disons que ces livres se situent en marge, à la périphérie de la grande production de livres à laquelle tout lecteur, tout regardeur est habitué. Livres laboratoires, novateurs, subversifs – dans les meilleurs des cas. Livres en porte-à-faux. En tout cas, ces publications doivent être considérées comme des œuvres à part entière (uniques/multiples). [...] Malgré le remarquable travail de définition accompli par quelques personnes, ces livres restent peu repérables, hors normes, et c'est tant mieux. Toujours pas assez montrés, divulgués (ou trop et trop mal divulgués), toujours trop de trop et de pas assez. »

⁶⁹⁷ KOSTELANETZ, Richard, « Book Art », *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, dir. Joan Lyons, New York, Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 27.

artistes, pas nécessairement des artistes du livre, et touchent à différents domaines : « *Finally you consider yourself as a book designer ? – Ça m'enferme dans quelque chose. Non je suis un peintre qui fait des livres*⁶⁹⁸. » Julius Baltazar, qui a pourtant employé une partie de sa trajectoire artistique à la réalisation de livres en tous genres et au dialogue avec les poètes, refuse le terme de livre d'artiste. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les artistes qui font des livres ne font pas de différence entre ceux qui font appel à un auteur, contemporain ou non, et les autres livres qu'ils réalisent. Un artiste, rompu à la pratique du livre, créant un livre sur Rimbaud, fait-il un livre d'artiste ? Dans une perspective inversée, peut-on parler de « livre d'auteur » pour ces livres qui auraient pour point de départ une référence littéraire ? Question de point de vue.

Si la définition du livre d'artiste est mouvante, chacune de ses expressions est vectrice d'une même direction artistique : la configuration d'un nouveau rapport texte/image. Les mots et les images ne répondent plus à la logique « d'éclaircissement réciproque de la légende ou de l'illustration, pas même à celle de la confrontation entre littérature et art, mais l'ensemble s'éprouve comme un poème. [...] Comme un poème, c'est-à-dire comme une entité indécomposable de forme et de sens⁶⁹⁹. » Cette dernière image, due à la spécialiste Anne Moeglin-Delcroix, nous semble particulièrement intéressante car elle suppose le fonctionnement d'un tout, une adéquation entre fond et forme qui abolit toute hiérarchie entre le texte et l'image, entre le régime visuel et le régime verbal, en valorisant la dualité, la spécificité de chacune des parties, non plus leur existence complémentaire mais leur co-existence pleine et entière. Danielle Blouin, artiste, imprimeuse et historienne de l'art canadienne, va dans le sens de son homologue française quand elle déclare : « L'étroite solidarité des mots et des images, dans toutes les œuvres évoquées, n'exige nullement d'être pensée en termes d'accord ou de complémentarité harmonieuse, lexique qui prévaut dès qu'il s'agit d'illustration. Il s'agit plutôt de cette sorte de réciprocité étrange qui lie malgré eux les partenaires d'un duel. Duel sans vainqueur, conflit sans issue, où chacun tient l'autre en respect⁷⁰⁰. » Il ressort de ces deux remarques que la co-présence du texte et de l'image, leur réciprocité équilibrée, suppose la sortie du régime de l'illustration.

⁶⁹⁸ Entretien avec Julius Baltazar réalisé le 30 juin 2017 par Hélène Campagnolle-Catel, *Livres / Typographie. Une histoire en pratique(s)*, dir. Hélène Campagnolle-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval, Paris, Éditions des Cendres/Université Paris 3-Sorbonne nouvelle/Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 2020.

⁶⁹⁹ MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, op. cit., p. 112. Anne Moeglin-Delcroix reformule la proposition de Joachen Gerz, énoncée lors de son entretien avec Patrick Le Nouëne. Voir Anne Moeglin-Delcroix, *Gerz. Œuvres sur papier photographique 1983-1986*, catalogue d'exposition, Calais, Musée des Beaux-Arts, 1986.

⁷⁰⁰ BLOUIN, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, op. cit., p. 121.

Le livre d'artiste s'est d'abord pensé comme un espace de radicalité et un lieu de transgression, en opposition au monde et au marché de l'art réservés à une élite – intellectuelle et financière. La baisse considérable des coûts de production et de reproduction a par ailleurs favorisé la démocratisation des livres et leur assimilation à la vie quotidienne, dans laquelle le livre d'artiste a vu une opportunité d'y introduire de l'art. L'esthétique de la rupture est un marqueur fort de modernité ; or qui mieux que Rimbaud n'a incarné ce tropisme de la rupture ? La contestation, et surtout le désir de changement en faveur d'idées et de formes nouvelles en ont fait un médium très prisé des artistes de la fin du XX^e siècle et demeure aujourd'hui un terrain fertile. L'indépendance des artistes et des éditeurs est un corollaire indissociable de leur activisme social et politique. Le militantisme des artistes et le caractère subversif de leurs œuvres participent de l'utopie de ce phénomène artistique, mais aussi de son mysticisme⁷⁰¹. Danielle Blouin parle de « livre délinquant⁷⁰² ». Leszek Brogowski et Anne Moeglin-Delcroix, poussant à son paroxysme la transgression, envisagent le livre d'artiste comme « l'espace alternatif absolu⁷⁰³ ». Le livre étant conçu comme un moyen d'agir et de réagir à un système artistique défaillant, c'est un art politique. Les artistes évoluent en dehors de la galerie, privilégiant le contact direct du public, reprenant les codes de la culture de masse pour mieux s'y insérer : l'ouvrage tient davantage du livre de poche que du livre de luxe. Il y a un désir de confusion des genres, une volonté de se mêler au banal et d'exalter l'objet du quotidien⁷⁰⁴. Les artistes ne veulent plus avoir à faire à des intermédiaires, des médiateurs (galeries, collectionneurs) ; ils veulent reprendre le contrôle de leurs œuvres. Ils conçoivent eux-mêmes leur livre, ils assurent toutes les phases de leur conception : mise en page, assemblage, reliure, emboîtement, tirage du texte et des images. Ils assurent toutes les étapes de leur circulation : ils sont aussi diffuseurs et éditeurs⁷⁰⁵.

Les artistes ont ainsi créé leur propre maison d'édition. On en trouve certaines dans le corpus rimbaldien, dont les noms sont généralement investis d'un sens bien particulier : « Les livres sont muets » de François Rigbi, dont le nom est à lui seul suffisamment éloquent ; « L'Inéditeur » d'Albert Dupont, maison située à « Pari(s) », nie complètement la figure de

⁷⁰¹ DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, op. cit., p. 8.

⁷⁰² BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, op. cit.

⁷⁰³ BROGOWSKI, MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, op. cit., p. 13 : « L'art du livre a été un instrument politique ou un moyen de réagir contre une série de défauts du système de l'art en place ».

⁷⁰⁴ LIPPARD, Lucy, « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, 1977, n° 1, p. 41 : « J'aimerais un jour voir des livres d'artistes bien en vue sur les rayons des supermarchés, des drugstores et des boutiques d'aéroports et, comme ce serait normal, voir les artistes tirer financièrement profit d'une diffusion large, plutôt que d'une absence de diffusion. »

⁷⁰⁵ Les différents théoriciens du livre d'artistes ne sont pas forcément tous d'accord avec cette idée qu'un livre d'artiste = un artiste seulement et uniquement.

l'éditeur ; les « Éditions du Pertemps » créées par l'artiste suisse Claire Nydegger qui, dans un monde de surproduction ultra rapide, réalise des livres désignés comme des *slowbooks*, des livres lents. Sa lenteur de fabrication la situe en dehors de toute logique productive et échappe au marché de l'art comme au marché du livre. Ces maisons s'inscrivent dans le sillage de la première maison d'édition de livres d'artistes, *Something Else Press*, créée par Dick Higgins à New York en 1963. Il s'agissait déjà de proposer quelque chose d'autre, de manière indépendante, à l'instar de *Small Press* de Guy Schraenen : « le mot "small" n'étant pas péjoratif, comme le mot "petit" en français ; il s'agit, dans les pays anglo-saxons, d'un mot noble qui désigne les éditeurs indépendants⁷⁰⁶. »

Très vite cependant, l'ambition du livre d'artiste est compromise. Les artistes ne parviennent pas à imposer leurs œuvres et à vendre les stocks de livres, même à des prix abordables par tous⁷⁰⁷. Rapidement, ils sont contraints de reconsidérer le système de tirages limités, fonctionnement leur assurant un minimum de revenus. « Le livre a échoué à affranchir les œuvres du fonctionnement habituel du système de l'art. On ne peut le nier⁷⁰⁸. » Anne Moeglin-Delcroix dresse finalement un constat nuancé de la situation du livre d'artiste. Ce dernier ne parvient pas à s'extraire du marché de l'art et à trouver un système économique capable de résister à la spéculation de l'art et à l'hégémonie des galeries.

Par un échauffement des principes mécaniques des deux œuvres – le poème et le livre – le livre d'artiste exacerbe les dimensions expérimentales et visuelles de la poésie de Rimbaud, non pas en cherchant à les imiter ou à les incarner, mais en proposant des œuvres qui découlent du même principe. Il s'agit désormais d'analyser les mécanismes d'appropriation, de détournement et de dépassement à l'œuvre dans ces livres. Dans une très grande liberté prise par rapport au texte de Rimbaud, ils conduisent à l'effacement du texte, jusqu'à la dissolution du livre lui-même.

Le livre d'artiste actualise des possibilités inscrites dans le poème et s'empare de la lecture comme d'une expérience à part entière dans laquelle le spectateur-lecteur est totalement impliqué. L'artiste, lecteur fondamental du texte de Rimbaud, considère au pied de la lettre le

⁷⁰⁶ SCHRAENEN, *Guy Schraenen collectionneur (fragment)*, op. cit., np.

⁷⁰⁷ Pour Martha Wilson, l'art du livre est un « artisanat qui a survécu dans une société technologique ». Une autre difficulté est la diffusion et « l'incapacité de développer une infrastructure adaptée aux visées de l'art du livre. Paradoxalement, le livre a trop bien réussi en tant qu'espace alternatif et nécessite l'équivalent des galeries pour sa diffusion. », Voir BROGOWSKI, MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, op. cit., p. 16.

⁷⁰⁸ MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, op. cit., p. 140 : « L'échec est celui de l'idéalisme d'artistes qui ont cru qu'il suffisait, pour changer le monde, de diffuser leurs idées par le moyen de leurs livres. » C'est la désillusion d'une génération d'artiste qui pensait pouvoir transformer l'homme par l'art.

texte comme une « une règle du jeu », celui de l'imagination et met « nos aptitudes à l'épreuve⁷⁰⁹ ». Cette lecture affecte l'expérience du texte de Rimbaud que nous avons jusqu'ici en même temps qu'elle remet en question l'expérience du livre que nous possédons. Le livre d'artiste donne à vivre une expérience de lecture qui rend compte de la complétude de l'expérience sensorielle du texte et valorise « l'interaction dynamique entre le texte et le lecteur. » Il est un événement et se fait l'élément déclencheur qui exacerbent les « actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception⁷¹⁰. » En cela le livre d'artiste propose véritablement une expérience totale.

Quels nouveaux modes de lecture ces livres d'artistes proposent-ils ? Comment s'emparent-ils des défis de lecture posés par le texte à ses lecteurs ?

« Je destine ce livre, aux joueurs qui, après avoir reçu d'un professeur quelques leçons de principe, veulent progressivement appliquer la théorie à la pratique⁷¹¹. » Cette dédicace d'Edmond Graveleuse, introduite dans son livre par François Righi, pourrait résumer notre propos dans cette dernière partie : montrer en quoi les livres d'artistes ressortissent du même principe esthétique que le principe poétique à l'œuvre dans les textes Rimbaud, principes qu'ils réinvestissent par le biais du jeu.

1.1. *H*

C'est le cas magistral du livre *H* de François Righi : dix-huit gravures, textes et images, réalisées en taille d'épargne sur zinc, tirées en or et argent sur papier serpente noire, dont sept rehaussées à la pointe noire. La préciosité du livre n'a d'égal que son raffinement esthétique. Il tient au caractère énigmatique du poème-charade en prose dont François Righi a repris le mystère. « Énigmatique, le texte n'aurait d'autre fonction que de dire son énigme même⁷¹² », avance Pierre Brunel, reprenant l'idée d'André Jolles qui définit la devinette comme « la forme

⁷⁰⁹ ISER, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 198. À propos du jeu, voir également l'ouvrage de Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1986.

⁷¹⁰ *Ibidem*.

⁷¹¹ Edmond Graveleuse, « Aux Amateurs », document d'époque accompagnant le livre *H*.

⁷¹² BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 701.

qui montre la question⁷¹³ ». À quoi d'autre s'attacher dès lors qu'à la forme du texte pour en faire fructifier l'essence poétique ?⁷¹⁴

François Righi prend le contre-pied de l'attitude analogique de l'image par rapport au texte, attitude qui régit les livres illustrés évoqués dans la première partie de ce chapitre. Righi propose une lecture du poème « H » empreinte de liberté et de passion imaginaire. Il recourt pour cela à une figure de style : l'antimétabole. Selon le Gradus, célèbre manuel de rhétorique portant le nom de son auteur et auquel se réfère Righi, la métabole se définit comme le fait de « dire la même chose en d'autres mots » et l'anti-métabole, « autre chose avec les mêmes mots ».

« H ». La lettre « insémine » le texte tout entier⁷¹⁵. Différentes solutions ont été proposées pour tenter de répondre à l'énigme soulevée dès le titre. H comme Hortense : il pourrait s'agir d'Hortense de Beauharnais, mère de Napoléon III, souvent désigné comme le « fils d'Hortense » dans la presse de l'époque. H comme Haschisch : Yves Bonnefoy⁷¹⁶ se demande si la devinette ne serait pas à mettre en rapport avec le club des haschischins dont parle Théophile Gautier. H comme Homosexualité : bien que le mot n'existe pas encore à l'époque, Albert Py⁷¹⁷ associe l'amour du poème à la pédérasie, à l'instar d'Antoine Adam⁷¹⁸. H comme Habitude : André Guyaux s'amuse à reprendre l'hypothèse de la masturbation formulée par Étienne et Yassu Gaucière⁷¹⁹, en rapprochant du poème un autre texte de Rimbaud⁷²⁰ qui associe clairement habitude, masturbation et Napoléon III⁷²¹. H comme Hygiène : le mot figure dans le poème et renvoie à la perception de la drogue et la masturbation comme des pratiques hygiénistes. H comme Hydrogène : Jean Richier affirme que le titre fait référence à un symbole chimique⁷²², etc. Si bien des gloses ont tenté de savoir qui était Hortense – et que de femmes en H dans les *Illuminations* – Jean-Luc Steinmetz rappelle la vanité d'une telle entreprise : « quel que soit le sens qu'on lui attribue, le prénom si spécifique d'Hortense reste inexplicé. En fait, Rimbaud nous donne dans son poème une leçon de dynamique

⁷¹³ JOLLES, André, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 103-119, cité par Pierre Brunel, 2004, *op. cit.*, p. 701.

⁷¹⁴ Le développement qui suit a été publié dans notre article « Les *Illuminations* illustrées d'Arthur Rimbaud », *Textimage* [en ligne], n° 12 (Illustrer), 2020 : https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/monti5.html.

⁷¹⁵ STEINMETZ, Jean-Luc, « Ici, maintenant, les *Illuminations* », *Littérature*, n° 11, octobre 1973, p. 40.

⁷¹⁶ BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, *op. cit.*, p. 157.

⁷¹⁷ PY, Antoine : « Il pourrait donc bien s'agir de la pratique du haschisch, étroitement associée à celle de l'homosexualité. », Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. Antoine Py, Genève, Droz, 1967, p. 215.

⁷¹⁸ « L'amour prend (dans la pédérasie) la double forme d'action et de passion. », Antoine Adam, « L'énigme des *Illuminations* », *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1950, p. 242.

⁷¹⁹ ÉTIEMBLE, GAUCIÈRE Yassu, *Rimbaud*, *op. cit.*, p. 119-121.

⁷²⁰ « L'enfant qui ramassa les balles », *Album zutique*, in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 217.

⁷²¹ GUYAUX, André, « H comme Habitude », *Duplicités de Rimbaud*, Champion-Slatkine, 1991, p. 143-164.

⁷²² RICHIER, Jean, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud*, Paris, Didier, 1972, p. 233.

textuelle où s'affiche, puis se retire le possible référent que génèrent les signes⁷²³. »

Peu préoccupé de donner des contours charnels à Hortense, François Righi préfère relever le défi d'une « devinette scabreuse à plusieurs solutions⁷²⁴ ». À l'instar de Jean-Jacques Rosbach (**fig. 193**), conscient que le poème laisse peut-être à deviner, au-delà de l'acte sexuel, le pénis lui-même, François Righi s'engouffre dans la suggestion érotique induite par l'étymologie du nom Hortense (*orior* en latin signifiant se lever, se dresser) et fait du caractère insoluble de l'énigme un point de départ incroyablement fécond.

À l'instar de Pierre Brunel, il se défie de toute interprétation allégorique, méfiant envers la réduction conceptuelle, et privilégie la « poétique de l'énigme⁷²⁵ ». La dimension érotique, indéniable, est inhérente au texte. François Righi s'en empare pleinement, joyeusement, vigoureusement, amoureuxment peut-être. Face au texte, devant le jeu de l'énigme, il joue, désireux de nous communiquer son plaisir ; son jeu de prédilection est le billard.

Et nous retrouvons « H » comme le Hasard du jour où François Righi tombe sur l'avis d'une taxe imposée aux billards publics et privés en 1879 – l'année du départ pour le Harar de Rimbaud se souvient l'artiste. La lecture simultanée du manuel de rhétorique *Gradus* et d'un livre d'Edmond Graveleuse sur le billard daté de 1881 sont le déclencheur irrationnel du livre. Dans *Théorie pratique du billard. Études des trois coups principaux : coulés, effets, massés*, Graveleuse propose une alternative à la technique dite du billard américain, selon lui monotone et lassant, afin de rendre au jeu son lustre d'antan, son sérieux et sa beauté, son côté ludique enfin. Le livre contient des lithographies illustrant les « Coups de série » et les « Coups divers et de fantaisie » décrits par Graveleuse, autant de stratégies et de dispositifs techniques propres au billard que François Righi met rapidement en lien avec le poème « H ». La référence au texte de Graveleuse, dont il n'est qu'à s'arrêter sur le nom pour se laisser aller au caractère érotico-comique de la démarche artistique, est l'exutoire jubilant et fantaisiste de l'artiste qui lui permet de se tenir à distance des exégèses du poème. « Il suffisait alors de construire deux systèmes antagonistes à inscrire dans le cours du feuilletage du livre, pour que son architecture devienne le reflet indubitable de l'intuition de départ⁷²⁶. » Quel est alors le mécanisme de lecture mis en place dans le livre ?

François Righi représente sept des coups énoncés par Graveleuse à mesure que s'écrit

⁷²³ STEINMETZ, « Ici, maintenant, les *Illuminations* », article cité, p. 40-41.

⁷²⁴ BRUNEL, *Éclats de la violence*, op. cit., p. 701-702.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 696.

⁷²⁶ François Righi, « Dispersion & recomposition de l'*H*. de Rimbaud », *H*, Ivoy-le-Pré, François Righi, 1997.

le poème de Rimbaud (**fig. 194**). Les planches lithographiées qui ornent la méthode de billard lui servent de modèle pour composer son livre : il en reprend les dimensions et la disposition. Au centre de chaque page s'inscrit donc un rectangle, la table de billard, dans lequel s'écrit d'un côté le texte et, de l'autre, se dessinent les trajectoires des boules de billards. Leur apparition intervient page après page, mais dans deux sens opposés de feuillettement et donc de lecture. Les boules de billard sont réhaussées sur la gravure à la main, à la pierre noire. Le texte est composé en *scriptura continua*, une écriture employée dans les manuscrits médiévaux, à la rigueur géométrique. L'espacement entre chaque lettre est identique et ne tient pas compte des découpes des mots ou des phrases. Le texte apparaît justifié en un bloc de texte rectangulaire et uniforme, où toute ponctuation a disparu. Une planche préparatoire fait affleurer à la surface du texte la recherche de nouveaux mots mis en évidence par la disposition des lettres : oie, trique, l'os, mou... (**fig. 195**). Inconsciemment, le texte se surcharge d'une nouvelle puissance érotique. L'artiste l'a complètement subverti au service de son idée artistique. Nous assistons à un renversement : de l'illustration subordonnée au texte, nous arrivons à la subversion du texte au service de l'artefact artistique.

À chaque nouveau « coup » correspond l'ajout d'une nouvelle « sentence » du poème. La seconde « Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse⁷²⁷. » incarne, par antimétabole, la tension instaurée entre texte et image par l'artiste. La dynamique amoureuse est celle que doit rechercher le joueur au billard et que s'évertue à mettre en pratique Rimbaud dans la poésie, lui pour qui l'amour est à réinventer. La lassitude d'Hortense renvoie à celle de Graveleuse qui s'ennuie en jouant au billard américain mais s'applique à exposer les « dynamiques » et « mécaniques » d'une nouvelle théorie en des termes dans lesquels nous lisons clairement la recherche du plaisir et de la beauté dans le jeu. Ainsi les « combinaisons savantes [des] coups », orchestrées par d'« excellentes queues », l'étude appliquée du billard pour mieux le « posséder » traduisent, à la relecture, l'ambiguïté érotique que l'artiste instaure en rapprochant les deux œuvres. Cette ambiguïté se double à la lumière de la dynamique textuelle relevée par Jean-Luc Steinmetz. Une dynamique textuelle qui rejoue la dynamique amoureuse. La mécanique érotique consiste en ce va-et-vient de la queue du billard qui prépare son coup, du référent qui s'approche puis se retire, du lecteur qui brûle de savoir mais n'y parvient pas, du poète et de l'artiste qui jouent avec nos sens.

François Rigbi établit un système très rigoureux afin de mettre en œuvre une double dynamique de lecture, qui part de la fin du livre et revient vers le début, permettant de le lire

⁷²⁷ OC, « H », p. 313.

dans un sens puis dans l'autre : le texte se compose, se décompose, se recompose à mesure que les coups s'enchaînent et s'accumulent jusqu'à se confondre dans la noirceur de la page. Processus inversé, la page vierge de ce livre n'est pas blanche, mais noire. L'éclat argenté du début du livre, sur lequel s'écrit d'abord le poème, est une blancheur gravée. À mesure que le texte apparaît, à l'instar de la trajectoire des coups, ils se confondent avec la réserve noire retrouvée de la feuille de serpente. Ils apparaissent-disparaissent dans un même geste. Le noir, accumulation-annulation des couleurs, les absorbe d'un coup. Le livre se referme sur lui-même et il est parfait d'une certaine façon. Il fonctionne en harmonie interne, il est son propre centre de gravité. Telle est son énigme. François Rigbi la reprend dans deux estampes qu'il réalise quelques années plus tard : la première estampe, monumentale (180x x120 cm), « La table du partage des coups », reprend l'ensemble des schémas illustrant le livre de Graveleuse ; la seconde sérigraphie, « Trouvez Hortense », concentre des condensations de noir dans le rectangle agrandi qui figure toujours la table de billard mais sur la surface de laquelle le dessin des trajectoires des boules se devine à peine. La gravure est légèrement creusée, finement sculptée et apparaît, comme un effet d'optique, dans les sillons de la lumière rase. Ces deux gravures prolongent le livre de manière ambivalente : la première semble en livrer la clé explicite, la seconde renforce son secret et nous pousse à retourner voir le livre, jusqu'à ce que nous apparaissent, dans la noirceur de quelques pages, les initiales cachées d'Arthur Rimbaud.

La nécessité interne du livre se perçoit dans ce qu'il a de plus propre : la succession des pages où le miroir de chaque page, magnifié par l'encadrement dans lequel vient s'inscrire le texte et la table de billard, exacerbe une « bi-dimensionnalité active de la page⁷²⁸ ». Le temps du feuilletage permet de révéler le mystère et l'intérêt du livre. Dans le passage à la page suivante, la précédente se recouvre et nous en gardons un certain type de mémoire, visuelle, inconsciente, telle une empreinte laissée par la persistance rétinienne. La façon dont le texte est gravé permet d'en différer la lecture à chaque image et de la reconstruire. Dans notre mémoire, le livre est un palimpseste, une accumulation de strates imprimées.

Proche de ce que Michael Nerlich appelle « l'iconotexte » : « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un "livre"⁷²⁹. », le livre abolit tout rapport de prépondérance ou de subordination d'un élément sur un autre et se constitue en un

728 CHOL, Isabelle, « Introduction », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, op. cit., p. 18.

729 NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », *Iconotextes*, dir. Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302.

« tout » indéfectible, enveloppant dans le même geste artistique, la gravure, le texte et l'image. Image dont le principe actif ne se fait plus seulement dans le livre : elle se fait par le livre. L'interprétation du principe du livre inscrit la temporalité du texte dans le double espace, non plus linéaire mais multidirectionnel, de la lecture. Le sens du livre se déploie alors à tous ses éléments spatiaux et à leur combinaison : « En ce cas seulement, le livre n'a pas un sens, il est son sens ; il n'a pas une forme, il est une forme⁷³⁰. »

2. « Si c'est informe, il donne de l'informe »

« Le "livre d'artiste", n'est pas un livre d'art.
Le "livre d'artiste" n'est pas un livre sur l'art.
Le "livre d'artiste" est une œuvre d'art.
Le "livre d'artiste" est un livre dans le sens le plus strict du mot.
Le "livre d'artiste" est le livre⁷³¹. »

Dans le livre d'artiste, le projet poétique et artistique est intimement lié à la finalité de l'objet livre. La nouvelle matérialité dans laquelle il se développe se doit alors de refléter le caractère révolutionnaire de ses idées. Le livre d'artiste et la poésie connaîtront une situation similaire à des époques différentes – une redéfinition « en marge » ou « à l'écart » de l'édition traditionnelle s'ils désirent garantir leur survie et conserver leur autonomie – à cela près que cette dernière la subit quand le premier croit pouvoir la choisir.

La voie de l'imprimé, pour Rimbaud, serait « intrinsèquement niée par le *délivrement* de cette même poésie : par son éloignement du livre et de ses codes et surtout par la manière dont la poésie de Rimbaud se livre, se donne à lire – ce recours aux sens inédit⁷³². » Si, selon l'hypothèse de Nicolas Valazza, il y a bien une volonté incontestable de Rimbaud de publier les *Illuminations*, ce livre présente un caractère « hétérogène, désordonné et incomplet⁷³³ ». Il est impossible à constituer, il n'a pas de sens, pas d'ordre et c'est bien le casse-tête auquel se confronte Félix Fénéon quand il doit le premier publier les proses, casse-tête auquel seront confrontés tous les autres éditeurs et éditrices après lui.

Les *Illuminations* sont par excellence une œuvre rimbaldienne au « caractère éclaté, voire chaotique » qui résiste jusqu'à aujourd'hui « aux tentatives répétées pour la faire tenir

⁷³⁰ MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, op. cit., p. 10.

⁷³¹ SCHRAENEN, Guy, *Guy Schraenen collectionneur (fragment)*, Uzerche, Pays-Paysage, « des collectionneurs », 1995, np.

⁷³² VALAZZA, *La poésie délivrée*, op. cit., p. 170.

⁷³³ *Ibid.*, p. 189.

dans un livre⁷³⁴ ». Chaque nouvelle édition est une polémique. Quelle que soit sa justification, les éditeurs cherchent un principe ordonnateur et structurant. Fénéon, en ouvrant la voie, met – inconsciemment – le doigt sur une faille essentielle. Et si le codex du livre dans lequel on essaie de ranger les *Illuminations* n'était pas le bon écrin – et la source de toutes ses difficultés d'édition ? La forme traditionnelle du livre ne retient-elle pas les poèmes à la surface limitante et superficielle de la page que le livre d'artiste, en adéquation avec l'intention poétique, se propose de revisiter afin d'atteindre à l'expérience limite des mots ? En organisant ses bois gravés dans des feuillets oblongs, pris dans un format dit à l'italienne, Daniel Harlé mime l'idée de défilé que donne à voir le poème « Parade » (fig. 196). Il cache ses « drôles », êtres anthropomorphes hybrides, aux contours indistincts bien que lourdement cernés de noir, dans les replis des pages. Le pliage et dépliage des feuilles devient un geste inhérent à la lecture qui ne permet plus seulement de suivre le fil d'une linéarité textuelle, déstructurée par ailleurs par la réécriture typographique qui réorganise complètement le poème, mais rend signifiant l'agencement spatial des éléments du livre, textes et images, pages et plis. Le défilé s'incarne d'abord dans le format du livre, étroit et resserré, puis dans l'agencement des feuillets qui exhibent, comme au théâtre, la succession de numéros. Le livre se mue en une scène de papier sur laquelle passent, apparaissent et disparaissent les êtres qui parodent, et se fait, à l'instar du poème, une véritable « mise en spectacle⁷³⁵ » de la réalité exhibée par le narrateur-montreur du texte.

L'éclatement du livre ne serait-il pas la meilleure manière possible de lire et de donner à lire ces fragments de prose, et plus généralement, la poésie de Rimbaud ? Il nous semble que le livre d'artiste est en effet « le livre » qui propose une approche et une compréhension de la poésie de Rimbaud la plus convaincante, la plus percutante, parce que la plus proche du projet de la poésie et la forme du livre la plus à même de traduire, en trois dimensions et dans son entièreté, l'expérience *de tous les sens* que cette poésie cherche à faire éprouver.

Les jeux du livre d'artiste sur les structures du livre rejoignent les jeux de Rimbaud sur les limites possibles du langage dans la poésie. L'image dans ces livres est une image-effet. Elle n'est plus diégétique dans le sens où elle n'a plus rien à voir avec une quelconque forme de narration ; elle n'est plus mimétique mais mimologique en ce qu'elle rejoue les effets du texte. Elle cherche à en capter le principe, à en reproduire la mécanique. Le poétique du livre

⁷³⁴ VALAZZA, *La poésie délivrée*, op. cit., p. 198.

⁷³⁵ BRUNEL, *Éclats de la violence*, op. cit., p. 125.

d'artiste qui lui est propre (travail sur la structure même du livre) devient une poétique propre au livre d'artiste sur Rimbaud (transparence des papiers qui favorise la simultanéité, effets de lecture en tous sens). Ces procédés se retrouvent ailleurs, dans d'autres livres d'artiste, mais fonctionnent particulièrement à l'égard de la poésie rimbaldienne.

Honorine Tepfer qui a réalisé près d'une dizaine de livres autour des poèmes de Rimbaud parle de mise en scène, à l'inverse de « mise en représentation » des livres évoqués en première partie. Les livres d'artistes qui se sont intéressés à Rimbaud obéissent à un principe d'essence rimbaldienne : « *Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue*⁷³⁶. » La langue rimbaldienne exige une adéquation, une adaptation à son sujet. C'est la réussite des livres d'artiste. Ils se sont formés à partir de ou autour de l'idée du texte, plutôt que de tenter de le glisser dans leur moule, de le fondre en eux. Anne Moeglin-Delcroix le formule ainsi : « Le livre d'artiste est d'abord un livre dont le contenu décide des moyens adéquats à sa mise en œuvre⁷³⁷. » C'est sans doute la meilleure définition du livre d'artiste à retenir : un livre à la forme versatile, en perpétuelle évolution, une forme éminemment liée au fond. D'où l'assimilation progressive du texte et sa disparition, qui trahit une absorption totale de son principe. La mise en œuvre rimbaldienne du livre nécessite une configuration spécifique et une adéquation de la forme du livre à cette spécificité de la forme du texte. La poésie de Rimbaud et le livre d'artiste comme formes caméléonesques, sujettes à une grande mutabilité, désireuses de réveiller le lecteur.

Un rapprochement de démarches d'apparence simpliste, mais néanmoins simple, si nous considérons avec Yvonne Johannot le livre rectangulaire comme un espace fini. Un espace limite – limité. L'explosion de cet espace va de pair avec l'explosion de cette limite. Rapprochant, dans une métaphore désormais courante, l'architecture et la structure formelle du livre, Johannot fait de ce dernier, à l'instar de l'architecture, « l'édification physique et idéologique des institutions de chaque époque⁷³⁸ ». La construction formelle du livre reflète l'environnement dans lequel il s'inscrit et qui le fait naître. Nous avons vu l'éditeur-architecte, les sociétés de bibliophiles exclusivement masculine et aristocratique. Finalement illustrer Rimbaud dans un livre de luxe, reviendrait à désirer le faire rentrer au Panthéon. Ce serait un contre sens formel autant qu'un contre sens idéologique. L'attitude militante, activiste, indépendante, engagé politiquement des nouveaux artistes du livre conviendrait mieux à la bohème du poète maudit.

⁷³⁶ OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 346.

⁷³⁷ MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, op. cit., p. 38.

⁷³⁸ JOHANNOT, Yvonne, *Turner la page. Livre, rites et symboles*, Montbonnot, Jérôme Million, 1988, p. 54, citée par BLOUIN, *Le livre délinquant*, op. cit., p. 26-27.

Mais « malgré son caractère rebelle, [le livre d'artiste] a choisi de demeurer un livre⁷³⁹. » Or c'est précisément parce qu'il est rebelle qu'il désire se maintenir livre, envers et contre tout, en exploitant à leur paroxysme ses caractéristiques formelles. Il exacerbe ses propres structures, particulièrement la structure de la page et interroge la conception du livre comme un tout. Il s'empare des conventions du livre : maniement, tournement des pages, modalité de lecture, support de l'écriture, organisation linéaire interne, formats, matériaux, et les détourne en événements artistiques. De manière générale, la sensorialité du livre devient un nouveau critère esthétique de sa définition : la visualité et la tactilité sont très stimulées. Johanna Drucker remarque que « les conventions mêmes du livre, du fait livre [*bookness* ou livrité⁷⁴⁰] deviennent des questions en soi – une page que l'on tourne devient un élément physique, sculptural plutôt qu'une activité sans incidence⁷⁴¹ ». Parce que le livre louche sur d'autres pratiques, Dick Higgins utilise pour la première fois le terme « *intermedia* » pour le définir : il insiste sur son caractère hybride et fonde une esthétique basée sur la rupture. Le livre d'artiste réfléchit d'abord à lui-même, dans une démarche autoréflexive et métacritique⁷⁴². La forme cristallise un double enjeu, matériel et conceptuel. Elle réfléchit et reflète une intention, elle a sa propre manière de se définir, de se produire. Le livre d'artiste réinvestit d'un sens et d'une nouvelle vigueur des configurations surannées, auxquelles le lecteur ne prêtait même plus attention : « Les livres d'artistes ont exploré ces *a priori* du livre traditionnel comme pour éveiller le lecteur à ce que l'on qualifie de sensation de lecture⁷⁴³. » La forme que va prendre le livre d'artiste rejoue la réflexion qu'il porte – d'où la pluralité de formes et la difficulté de la catégorisation de ces démarches qui, puisqu'elles réfléchissent à elles-mêmes, sont en perpétuelles évolutions.

Chaque élément et chaque action autour du livre sont investis d'un sens esthétique dans le livre d'artiste. C'est Dieter Roth (1930-1998) qui le premier apporte des problématiques formelles à son travail sur le livre : *Children's Book* (1954-57) se concentre sur les conventions du codex qui deviennent les bases de son investigation structurale, voire sculpturale. À partir de deux formes et de trois couleurs primaires, Roth compose un livre dans lequel, page après page, l'accumulation des formes varie jusqu'à composer des couches de couleurs variables

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ C'est par le substantif « livrité » que Danielle Blouin traduit le terme *bookness*, *Ibid.*, p. 113.

⁷⁴¹ DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, *op. cit.*, p. 74 : « Conventions of bookness become subject matter – a turning page becomes a physical, sculptural element rather than an incidental activity. »

⁷⁴² « Il y a toujours un aspect de pensée métacritique dans chaque travail qui attire l'attention sur lui-même et sa production. [...] Mais quand un livre attire l'attention sur les concepts et les conventions qui forment et en même temps effacent son identité, alors il accomplit une opération théorique. »

⁷⁴³ BLOUIN, *Le livre délinquant*, *op. cit.*, p. 99.

selon la superposition opaque ou transparent. Le principe exalté ironiquement par l'artiste est « l'ennui fantastique » du tournement des pages dans le livre en codex (**fig. 197**). La forme du codex est une structure sur laquelle le livre d'artiste a le plus joué. Adopté pour sa maniabilité, sa facilité à tourner les pages reliées entre elles, le codex apparu dans le monde romain au I^{er} siècle après Jésus-Christ s'impose durablement en Occident à partir du V^e siècle. C'est la forme la plus classique et normée : uniformité des pages, règles des cahiers de feuilles. Elle est garante du sens et de la logique intentionnelle du livre. En détournant la fixité de la séquence, le livre d'artiste introduit dans l'ordre supposé une apparence d'ordre et un chaos progressif. Le codex n'est plus le garant d'une logique de sens.

Le non-recueil des *Illuminations* est dans son essence un codex contrarié, forcé à la succession des pages dans une séquence logique et immuable, inlassablement répétée d'une édition à une autre. Or ces textes de prose poétique, dont les manuscrits n'autorisent pas toujours la certitude des éditeurs, dont les thématiques voudraient une structure plus souple, appellent à cette réorganisation du schéma des pages. Les artistes s'intéressant au recueil se sont concentrés sur un seul poème. *H* de François Rigbi proposent bien une lecture dans les deux sens : le texte apparaît puis disparaît, à mesure que le jeu de billard se forme. Il n'y a plus de sens de lecture privilégié, ni d'obligation à poursuivre jusqu'à la fin pour comprendre le principe de fonctionnement du livre. La réalité matérielle et temporelle du livre se confondent et se fondent en une même unité : la vision-page s'autonomise du codex-fragment.

Dans cette perspective, rien d'étonnant à ce qu'un poème comme *Voyelles*, ayant poussé à son paroxysme la communication des sens par la synesthésie, ait suscité tant d'expérimentations livresques : il fait l'objet, en plus de multiples illustrations dans les différentes éditions illustrées, de seize livres entièrement consacrés à lui. Empruntant à Raymond Queneau l'idée qu'il met en place dans *Cent mille milliard de poèmes* (1961) – éclatement de la page en la découpant, écartèlement du poème devant tant de possibilités combinatoires –, Pascal d'Ourcy en reprend le principe dans son livre *Sonnets des voyelles. Elles voient : naissons !*, paru aux Éditions Cymablum Pataphysicum en 1995 (**fig. 198**). L'ouvrage de pataphysique, dite science des solutions imaginaires inventée par Alfred Jarry, est composé de feuillets quincolorés, de cinq couleurs : noir, blanc, rouge, bleu, vert. Ils sont découpés en sept languettes, chacune d'une couleur, le noir et le rouge étant répétés deux fois. Les pages ont été « découpés par la Commission des Brouillons et Minutes et marqués des

vingt-six lettres de l'alphabet et des sept couleurs de l'arc-en-ciel⁷⁴⁴. » Le feuilletage de ces languettes permet la création potentielle de quinze mille six cent vingt-cinq sonnets des voyelles assortis aux couleurs rimbaldiennes, à partir de la combinaison du texte original et de six variations écrites par Pascal d'Ourcy. Exacerbant le principe ennuyeux du codex pour le rendre ludique et personnel, divisant la page en sept, le livre introduit la notion de hasard et d'arbitraire dans l'effet poétique.

De leur côté, Pierre Duplan et Jean Belin imaginent un livre-jeu pour *Voyelles* (1979). Il fonctionne tel un dépliant et propose une image simultanée, éclatée et multiple du poème. Le texte est réparti entre quatre pages rectangulaires qui se déploient en croix, selon une double symétrie, horizontale et verticale, de part et d'autre d'une page centrale, rectangulaire elle aussi, généralement réservée à l'image, jusqu'au renversement ultime du dernier vers (**fig. 199**). Le rectangle central est bordé de spirales blanches de tous côtés, permettant de plier et déplier les feuillets de part et d'autre. Le poème perd toute linéarité pour se réécrire selon l'ordre de dépliage des pages qui toutefois sont numérotées, afin de maintenir l'illusion d'un certain ordre. Mais l'observation de la suite logique des numéros n'empêche pas la saisie, à n'importe quel moment hasardeux où cinq pages sont déployées, d'une lecture insensée du poème, où l'apparition d'un fragment d'image, jamais saisi dans sa totalité, vient perturber l'œil et introduit un élément d'étrangeté.

Ces deux livres renvoient à un principe plus largement présent dans la poésie de Rimbaud : ils explorent les virtualités combinatoires, non seulement des sens promues par le sonnet, mais plus largement, les associations imaginantes et imaginaires qu'autorisent la poésie. Ils font aussi écho aux compositions en anaphores, présentes dans d'autres poèmes comme dans *Le Bateau ivre* (« J'ai vu ») ou « Enfance » (« Il y a ») et excitent la faculté aléatoire de la vision comme s'ils cherchaient à en provoquer l'apparition.

Ce que propose le livre d'artiste est une « expérience limite » vers la « quête d'intelligence du monde sensible⁷⁴⁵ ». Il se détache du contenu littéraire pour se concentrer sur l'interprétation sensorielle. Au cœur du projet du livre d'artiste, on trouve le cœur du projet rimbaldien : repousser les limites du langage et les possibilités de la poésie.

⁷⁴⁴ Pascal d'Ourcy, *Sonnets des voyelles. Elles voient : naissons !*, [s.l.], Cymbalum Pataphysicum, « Grabuge », 1979, colophon.

⁷⁴⁵ BLOUIN, *Le livre délinquant*, *op. cit.*, p. 152.

Dans *Sensation*, Honorine Tepfer cisèle le papier comme le poète ses vers (**fig. 200**). Sur toute la hauteur de la feuille, un frisson naissant parcourt le granulé d'une peau-papier : elle s'hérissé comme chatouillée par le « picotement des blés⁷⁴⁶ », elle est mue par le désir accroché au bout du fil qui retient la promesse de bonheur d'un corsage entr'ouvert et évoque le rapport intime, sensuel, que le poète entretient avec la femme-nature. Tepfer joue avec ce qu'elle appelle la « lumière-matière⁷⁴⁷ », devenue lacet sculpté par l'ombre de la pliure de la feuille. Elle invite à une manipulation toute érotique de la page qui se déploie dans l'espace avec la fragilité fugace de nos émotions⁷⁴⁸. Dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, Nicole Fournier donne à voir une réciprocité totale entre sens et sensible (**fig. 201**). Le motif floral bourgeonne dans le texte et la matière végétale poétiquement réemployée dans le texte devient littéralement une matière plastique première pour l'artiste. Le poème imprimé se déploie sur un long leporello de plus de deux mètres, dans un papier entièrement réalisé à la main avec inclusions de fleurs des jardins, de fougères des ruisseaux et de fines graminées des prés. Nicole Fournier rend intrinsèquement solidaire le fond et la forme du poème, condition *sine qua non* de la réalisation de ses livres. Elle « transforme ce support en un médium au sens fort du terme, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant⁷⁴⁹. »

Ces deux livres cherchent à rendre compte de la complétude de l'expérience sensorielle appelée de ses vœux par le poète et par laquelle il fait passer le lecteur. Une expérience totale, impliquant tous les sens, à laquelle Albert DuPont a donné une représentation magistrale.

2.1. *La Chasse spirituelle*

Poursuivant le travail sur l'amplification signifiante de la structure du livre, le livre-objet d'Albert DuPont est une étape doublement intéressante. Le recours au lettrisme propose une solution artistique innovante qui touche du doigt la formulation esthétique la plus adéquate au projet rimbaldien. En choisissant de s'intéresser à *La Chasse spirituelle*, un poème de Rimbaud dont nous ne sommes pas sûrs qu'il ait jamais existé, Albert DuPont efface radicalement le texte du livre pour préserver magistralement la lettre et l'esprit du projet poétique rimbaldien.

⁷⁴⁶ OC, *Sensation*, p. 35.

⁷⁴⁷ Propos recueillis lors d'un entretien avec Honorine Tepfer réalisé dans son atelier à Paris le 21 février 2022.

⁷⁴⁸ Voir la section consacrée à Honorine Tepfer, *Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres*, op. cit., p. 54.

⁷⁴⁹ MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 10.

Albert DuPont rencontre Isidore Isou en 1973 et adhère spontanément à son mouvement. DuPont dirige la revue *Lettrisme* de 1974 à 1975 ; il crée la revue *La novation* l'année suivante et celle de *L'Association internationale de la Lettre et du Signe*. Son travail artistique épouse l'amour du lettrisme pour les bruits, les onomatopées, la musicalité des lettres désorganisées et s'attache à développer la partie ludique du lettrisme : jeu de mots, homographies, homophonies. Sa « ligne d'or créatrice » est composée d'artistes et de poètes, à leur manière chacun préoccupé par une révolution-restauration poétique du langage : André Breton, Marcel Duchamp, Roberto Matta, Man Ray, Guy Debord, Raymond Hains, sans oublier Verlaine et ses poètes maudits (*Mots-dits* selon DuPont), une lignée dont l'ascendance remonte à Mallarmé, Baudelaire et Rimbaud – trois poètes qui enrichissent son travail sur le livre⁷⁵⁰.

Dans ses interprétations rimbaldiennes, Albert DuPont est fidèle à la définition de la poésie lettriste. Isidore Isou (1925-2007) fonde le lettrisme en 1945, un mouvement à la fois littéraire, artistique et philosophique. La lettre, élément d'essence graphique, devient la nouvelle valeur esthétique de l'art. Toute expression visuelle passe par elle. Le lettrisme ambitionne de révolutionner l'art en rénovant les branches de toutes les formes artistiques : c'est une kladologie – *klados* en grec signifiant branche, la kladologie est la science des branches. Le lettrisme divise l'évolution de l'histoire de l'art en deux phases : l'amplique, la phase de création d'une forme ou d'une expression artistique ; le ciselant, sa phase de destruction. Selon Isou, l'art au milieu du XX^e siècle est arrivé à un stade d'épuisement formel avancé. Il en est au point de bascule entre l'amplique et le ciselant.

Inventeur prolifique, Isidore Isou a été poète, romancier, artiste, théoricien. Il a écrit une multitude de manifestes pour définir son nouveau mouvement, dans une surenchère délibérée⁷⁵¹, notamment *Le Manifeste de la poésie lettriste*, publié en 1942, et *Le Manifeste de la peinture lettriste*, publié en 1946. Il veut enrichir l'art d'une réflexion sur les sons, les bruits, les onomatopées. Il fait appel tant à la phonétique, à la ponctuation, aux signes mathématiques qu'aux idéogrammes ou dessins idéographiques. Il a également recours aux caractères et signes d'autres langues.

Isidore Isou définit la poésie lettriste comme une « poésie inédite de lettres et de signe originaux, correspondant aux sons inhabituels du lyrisme alphabétique », un art « basé sur

⁷⁵⁰ En hommage à Stéphane Mallarmé, Albert DuPont compose un POEME/BLOC/POEME, une variation sur la préface de Mallarmé pour *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dans laquelle l'appétence de DuPont pour les jeux de mots et les pastiches parodiques pointent déjà. Avec Isidore Isou, DuPont réalise la *Suite Baudelairienne* (1985), huit poèmes illustrés par un frontispice d'Isou et huit gravures originales de DuPont, véritables tableaux hypergraphiques.

⁷⁵¹ Parmi ceux qui n'ont pas été cités : Manifeste de la peinture pulvériste ou poudriste ; Manifeste de l'œuvre plastique parlante ; Manifeste pour la plastique physiologique ; Manifeste de la téléscripto-peinture.

l'organisation des lettres ou des phonèmes, considérés dans leur pureté, non conceptuelle⁷⁵². » La force littéraire du poème ne réside plus dans la logique de son sens mais tient dans son organisation, son agencement formel qui définit un effet plastique et la puissance de son esthétique. DuPont, reprenant le poème *Sensation*, s'attache à promouvoir la sensation – sonore, en accentuant le rythme, la musique – au détriment du sens.

SENSATION (d'après Rimbaud)

Dar nes soirs dneus pépé, xirai pans nes senviens,
Dicové dar nes dlés, founer nerde kelue :
Rêteur, xen senvirai na fraîcheur a kes dieds.
Xe naisserais ne vent daigner la vève lue.

Xe nakour infini ke konvera pan nake
E xirai noin, dien noin, mokke un doékien,
Dar na lavure, heureux cokke atem une fake.

Albert Dupont 8 octobre 1974

Du poème original, DuPont reprend exactement la même composition, la même disposition, le même schéma syllabique et de rimes. Par-dessus tout, il en préserve l'organisation phonétique. Simplement, il inverse et remplace les lettres. Très peu de mots demeurent du poème : « soirs », « fraîcheur », « vent », « infini », « heureux ». « Femme » devient « fake », « rêveur » devient « rêteur », la « nature » devient la « lavure ». Le *Sensation* d'Albert DuPont est un chef d'œuvre de la prosonomasie : un jeu poussé à l'extrême sur la ressemblance des phonèmes. Il pervertit totalement le sens du poème au profit d'une nouvelle poétique, musicale et typographique. La lettre « x » et la lettre « k », peu présentes en français, marquent désormais le poème de leur charge graphique. Il joue entre l'anagramme et l'homophonie. Enfin le premier vers du deuxième quatrain, « *Je ne parlerai pas, je ne penserai rien* » – celui qui a le plus attiré à la parole et à la pensée, au concept dont la reprise de DuPont est l'incarnation – est complètement omis. Par souci d'éviter la redondance, le geste artistique supprime le texte même qui le fait naître.

En réponse à la phase ciselante irrémédiable dans laquelle l'art s'est engagé derrière Marcel Duchamp, Isidore Isou met au point l'art infinitésimal et l'art supertemporel qui servent

⁷⁵² *La poésie lettriste, aphonistique, infinitésimale et supertemporelle*, ouvrage collectif, L'Inéditeur-Stechak, Paris, 1992, p. 8.

de réservoir esthétique aux lettristes. Un réservoir inépuisable de formes et d'idées plastiques, continuellement enrichissable, où chaque geste se surcharge d'une nouvelle volonté créatrice.

Le manifeste de l'art infinitésimal, aussi appelé esthapéïrisme (« esth » abréviation d'esthétique et *apéïros*, innombrable en grec, c'est-à-dire l'esthétique de l'innombrable), est publié en 1956. Celui de l'art supertemporel date de 1960. L'art infinitésimal et l'art supertemporel s'opposent à l'achèvement figé et au caractère irrémédiable des œuvres. Ils mettent en place au contraire « des supports, des cadres, des instruments ouverts à jamais à toute intervention future⁷⁵³ ». L'art supertemporel ne produit pas des œuvres mais des anti-œuvres. Ces dernières ne sont pas créées par des artistes, entités trop résiduelles dans l'histoire des Hommes pour apporter une révolution dans l'histoire des formes⁷⁵⁴ ; elles sont produites par des cadres de production, que peuvent manipuler un nombre illimité de collaborateurs potentiels. Ils peuvent les enrichir, les détourner, se les approprier comme bon leur semble. L'anti-œuvre est illimitée. Elle est vivante et constamment amenée à se redéfinir. Elle est peinture, sculpture, installation, livre et/ou objet, rien de cela ou tout à la fois :

« Tout art étant une forme d'expression, l'art supertemporel offre des supports qui n'ont que la valeur des " châssis " ou des mécaniques d'une fabrication possible sur lesquels n'importe qui et n'importe quoi peuvent venir à tout moment pour exprimer tout ce qu'ils désirent⁷⁵⁵. »

Empreint de ces principes, Albert Dupont réalise *La Chasse spirituelle* en 1993.

Aux antipodes du livre traditionnel, *La Chasse spirituelle* est un clavier de format carré composé de cinquante touches. De couleurs vives, d'apparence impeccablement régulière et géométrique, l'artefact oscille entre l'instrument de musique incongru et le jeu enfantin en plastique (**fig. 202**). Il s'agit d'« un instrument artistique supertemporel, partition inachevée pour un poème, une peinture, une sculpture, une symphonie, un film, une photo, une architecture, une pièce de théâtre, un ballet imaginaires et/ou supertemporels ». Se retrouvent dans cette légende tous les éléments caractéristiques de l'art infinitésimal et supertemporel : la référence à la partition de musique, qui n'est qu'un cadre dont chaque interprète peut s'emparer

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁵⁴ « Le territoire super-temporel est donc par essence un *éjecteur d'artistes*, temporels trop temporels, mortels trop mortels. », p. 25

⁷⁵⁵ ISOU, Isidore, *L'art infinitésimal. L'art supertemporel* suivi de *Le polyautomatisme dans la méga-esthétique*, Paris, Aux escaliers de Lausanne, 1960, p. 9. Plus loin, il en donne une autre définition plus complète : « J'appelle ce nouveau système de support esthétique : l'art *illimité, supertemporel, hyperchroniste* (super temporel), *historiciste* (car il assimile l'histoire), *ouvert* (ouvert au temps et à l'infini des réalisateurs), *intégrationniste* (car il intègre sans cesse de nouveaux collaborateurs et d'inédites œuvres), *anti-artiste* (car il attaque sans cesse les artistes passés pour les artistes neufs), *pro-artiste* (car il fait appel à d'inédits artistes contre les anciens), *durable, possible*, etc. », p. 16. Il précise encore p. 24 : « Semblable à l'histoire entière, ainsi qu'à son éternité, l'art supertemporel est à la fois tout et rien, c'est-à-dire qu'il peut représenter et incarner les définitions les plus contradictoires, également vraies. »

à sa manière ; le caractère inachevé de l'œuvre, non par manque de temps, mais par ouverture à l'autre, dans un appel au prolongement ; la possibilité de la forme, qui va du poème au ballet, de la peinture à la symphonie, charriant tous les arts, tous les médiums et tous les sens ; enfin l'imagination, condition *sine qua non* du lettrisme, ludiquement stimulée ici.

Un feuillet de quatre pages imprimées dans une typographie impeccable sur du beau papier tient lieu de notice explicative et présente toutes les caractéristiques du livre de bibliophile. Elle renseigne sur le fonctionnement du cadre. Une page de faux-titre rappelle le nom de l'artiste-auteur et précise le titre et la nature de l'objet (**fig. 203**). La notice explicative se termine par un colophon, composé dans la plus pure tradition bibliophilique qu'Albert DuPont connaît bien puisqu'il a collaboré avec le graveur et éditeur d'art Georges Visat, son beau-père, de 1972 à 1979. DuPont est initié à la gravure et à l'édition bibliophilique dans son atelier qu'il reprend à son compte par la suite. Le colophon désigne *La Chasse spirituelle* comme un « livre-objet⁷⁵⁶ ». Ni livre, ni œuvre, *La Chasse spirituelle* est un cadre, une structure, un instrument au service d'une œuvre à activer, à venir, en devenir. Enfin, une gravure complète ce livret. Elle sert de légende, de manuel d'emploi au clavier qu'elle accompagne. Elle regroupe les cent cinquante cases composant les cinquante touches du clavier, chaque touche étant constituée de trois faces, une extérieure, et deux faces révélées quand la touche est enfoncée et son clapet relevé. Sur les faces extérieures se décline un alphabet de signes et de symboles : parties du corps humain (œil, main, nez, bouche) ; idéogrammes d'animaux, fantômes, cloches ; signes typographiques, graphiques et géométriques ; taches de couleur. La gravure ordonne les symboles en colonne de mêmes catégories : tous les signes de ponctuation dans une colonne, toutes les couleurs dans une colonne, etc.

Cette écriture relève de l'emploi de l'hypergraphie, un système d'écriture regroupant l'ensemble des signes alphabétiques, idéographiques et lexicaux, des signes déjà existants ou à inventer, dans tous les langages ou systèmes de communication passés, présents, futurs, réunis et utilisés pour former un nouveau langage, à la fois poétique et artistique, à la fois visuel et musical. L'hypergraphie est la consécration de la valeur plastique de la lettre et instaure une nouvelle configuration du rapport texte-image⁷⁵⁷.

En lisant le tableau ligne par ligne, l'impression est donnée de lire la structure d'une nouvelle phrase. De même qu'une phrase s'organise en sujet + verbe + complément, nous pouvons ainsi déchiffrer une nouvelle structure selon le schéma : idéogramme + lettre-couleur

⁷⁵⁶ L'expression est utilisée pour la première fois en 1934 par le poète surréaliste Georges Hugnet (1906-1974).

⁷⁵⁷ Viennent ensuite la métagraphie ou post-écriture puis l'hypertrophie ou super-écriture.

+ signe mathématique + idéogramme + signe de ponctuation + type de production + symbole + verbe + couleur + idéogramme + citation de Rimbaud + idéogramme + idéogramme + position du kamasutra + onomatopée.



Parmi les propositions, vous pouvez : itouchinez une sculpture ; ipaginez un roman ; ifilmez un film ; iphotinez une photo ; ibalinez un ballet ; iarchieez une architecture ; ioreillez un poème. Le principe rimbaldien du dérèglement des sens est appliqué à la lettre et de manière très raisonnée, voire rationalisée. Il donne l'impulsion et permet de faire fonctionner la mécanique. Des extraits de poèmes sont disséminés parmi les touches et peuvent apparaître de manière impromptue : Terrain de Je ; « Je est un autre » ; « plusieurs autres vies » ; « saluer la beauté » ; « je suis intact » ; « tous les paysages possibles ». Quelques onomatopées parachèvent enfin la phrase comme « arrgh laropi », « glups! Nikano », « kliik klank ! », « ovahh ziaou », etc.

L'intention de l'artiste est de perturber complètement les conventions de la lecture en bouleversant la composition supposée d'une phrase, de créer de l'inattendu, une perturbation. C'est bien en ce sens que le livre est détourné, selon la formule de Renée Riese Hubert qui parle du « livre déviant [*deviant book*] [qui] produit un affrontement quasi systématique entre le livre en tant qu'objet et ses dimensions intellectuelles, esthétiques et culturelles. Il joue l'art contre le fonctionnalisme et "lire contre regarder"⁷⁵⁸. »

« Les Lettres, les Mots, les Couleurs, les Signes en tous Sens et dans tous les Sens se répondent...⁷⁵⁹ ». Telle est la devise de l'artiste, le mot d'ordre qu'il se plaît à répéter et dont il ponctue ses interventions. C'est l'application du principe hypergraphique même qui consiste à dire que toute écriture devient un élément plastique et qu'à l'inverse, tout élément plastique se hisse au niveau de l'écriture et en acquiert les significations.

Dans un cartel au-dessus du clavier figure une dédicace au poète :

A Arthur Rainbow : Arthur Rime beau, tu rimes Art beau, Rime Art turbo, Beau tu rimes Art...

⁷⁵⁸ HUBERT, Renée Riese, « Readable-Visible: Reflections on the Illustrated Book », *Visible Language* 19, n° 4, automne 1985, p. 521 : « *deviant book that produces an almost systematic clash between the book as object and its intellectual, aesthetic and cultural dimensions. It plays art against fonctionnalism and "reading against looking"*. »

⁷⁵⁹ Entretien avec Albert DuPont réalisé dans son atelier en région parisienne le 14 juin 2021.

« J’inventai la couleur des voyelles, j’écrivais des silences, je fixais des vertiges, je notais l’inexprimable, je me flattai d’inventer, un jour ou l’autre, un verbe accessible à tous les sens »
(*Une Saison en Enfer, l’Alchimie du verbe*)

DuPont place son entreprise sous l’égide d’une formule précise et d’une figure de Rimbaud bien connue : l’explorateur du langage, l’inventeur d’une autre langue. Et pour exacerber l’aspect visuel qui l’intéresse – il appelle Rimbaud « *Rainbow* », l’arc-en-ciel – l’artiste s’autorise une torsion de la citation. Il opère une inversion de la proposition, faisant passer l’invention de la couleur des voyelles avant l’écriture des silences. Dans le texte de Rimbaud nous devons lire « *j’écrivais des silences, j’inventai la couleur des voyelles, ...* » Pourtant, le titre ne fait pas référence à *Une saison en enfer*.

La Chasse spirituelle est un texte qu’aurait écrit Rimbaud. Dans *Les Poètes maudits*, Verlaine en parle comme un texte extraordinaire : « Un manuscrit dont le titre nous échappe et qui contenait d’étranges mysticités et les plus aigus aperçus psychologiques tomba dans des mains qui l’égarèrent sans bien savoir ce qu’elles faisaient⁷⁶⁰. » Aucun manuscrit n’a jamais été retrouvé et la critique littéraire diverge sur la probabilité d’existence de ce texte⁷⁶¹. En 1949, les comédiens Nicolas Bataille et Akakia Viala prétendent avoir enfin mis la main sur *La Chasse spirituelle* ; ils en publient des extraits dans le journal *Combat* puis au *Mercure de France*, avec une préface de Pascal Pia, un homme pour le moins facétieux, connu pour ses faux et son amour des pseudonymes, reconnu également pour la publication de trois textes de Rimbaud jusqu’alors inédits. Le texte est immédiatement dénoncé comme un pastiche éhonté par André Breton, d’abord dans une lettre adressée au journal *Combat*⁷⁶² puis dans un célèbre texte, *Flagrant délit* quelques temps après.

Albert DuPont choisit précisément ce texte, ou cette absence de texte, pour des raisons évidentes. En composant une structure totalement nouvelle de la phrase, il donne une version infiniment potentielle du texte et lui confère la possibilité d’exister sans exister, d’énoncer quelque chose et son contraire : le poème devient une possibilité, une probabilité parmi d’autres, un mystère irrésolu qui continue de hanter l’imaginaire rimbaldien. Il est enfin, comme il nous apparaît, un poème toujours jamais retrouvé mais potentiellement existant. *La Chasse*

⁷⁶⁰ VERLAINE., *Les Poètes maudits*, op. cit.

⁷⁶¹ Jean-Jacques Lefrère a republié en 2012 aux Éditions Léo Scheer le texte accompagné d’une postface de 400 pages. Jacques Bienvu y voit une tentative de Verlaine de cacher à sa femme les échanges tendancieux qu’il entretenait avec Rimbaud en les faisant passer pour un manuscrit en cours.

⁷⁶² BRETON, André, Lettre au journal *Combat*, Paris, 19 mai 1949 : « Il n’est pas un “rimbaldien” véritable dont l’émotion, à découvrir ce matin la page littéraire de *Combat*, n’ait dû faire place presque aussitôt à l’inquiétude, pour se muer peu après en indignation. Je déplore, une fois de plus, pour ma part, que le responsable de cette page puisse tomber dans des pièges aussi grossiers. Il faut, en effet n’avoir jamais rien entendu à Rimbaud pour oser soutenir que les “quelques phrases” citées sont de lui. La médiocrité extrême de l’expression, que ne parvient pas à masquer un travail laborieux de pastiche, entraîne d’emblée le préjugé le plus défavorable en ce qui regarde l’authenticité d’un tel document. »

spirituelle de DuPont incarne par excellence le poème idéal, « comparable à la partition d'une œuvre musicale, [qui] doit être interprété par des lecteurs pourvus d'aptitudes différentes⁷⁶³. »

Aussi réglée que l'utilisation du livre-objet semble paraître, l'œuvre n'est pas figée. L'intérêt du clavier réside en ce que le texte, *La Chasse spirituelle*, est composé à mesure que le clavier est joué. Dans l'art supertemporel le spectateur, ou « spect-acteur », a une place primordiale. Il est le maillon décisif qui permet d'engendrer des œuvres sans cesse renouvelées car sans cesse réactivées, en perpétuelle mutation, et donc sans fin. Sa participation est activement sollicitée, sa réaction aux œuvres est attendue – sauf s'il n'a rien à dire⁷⁶⁴. Chaque activation engendre une musique-texte-image unique. À chaque spectateur-lecteur sa *Chasse spirituelle*. Le texte, inexistant, jamais retrouvé, a complètement disparu, emportant avec lui la forme du livre. Rimbaud a-t-il écrit ce texte ? Verlaine a-t-il menti ? Un faux texte existe pourtant vraiment : il a été écrit, a été publié et il est toujours possible de le lire. Un livre existe bel et bien. Des personnes espèrent-elles toujours retrouver un manuscrit ? Quelle hypothèse est la plus séduisante : celle du manuscrit que l'on finira par retrouver ? Ou l'affaire de la falsification qui a fait naître d'un prétendu titre un livre ? Toutes ses probabilités, contenues en puissance dans le titre *La Chasse spirituelle*, se réalisent en acte dans le clavier supertemporel qui en rend possible l'écriture, l'invention et la falsification. L'absence du texte, son effacement, opère comme une disjonction créative et laisse la place à toutes les représentations du lecteur.

L'infinitésimal des lettristes suppose le débordement de l'œuvre et de son cadre : ce n'est pas le cadre qui fait l'œuvre, c'est son utilisation, son emploi et son détournement qui déterminent sa valeur artistique. Le livre explose et avec lui l'illustration de Rimbaud qui ne résiste pas à la norme qu'est le livre – qu'il soit de poche, de luxe, illustré ou non. La poésie de Rimbaud contient en elle cette impossibilité du livre. Même son idée – nous ne connaissons pas

⁷⁶³ ISER, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 199.

⁷⁶⁴ Dans un autre manifeste, le Manifeste de la peinture et de la sculpture d'optiques ou rhétoriques, Isidore Isou se positionne clairement pour que la création artistique s'imisce dans les manques ou les vides de l'art et concède un rôle important aux spectateurs. Il n'hésite pas à qualifier d'« attardés » ceux qui tiendraient des propos stupides ou considéreraient extravagantes ces nouvelles propositions de l'art : « Une certaine partie de l'art plastique étant détruite, elle doit être remplacée par les discussions des spectateurs sur une œuvre inexistante, imaginaire ou inimaginable, souhaitée ou refusée. [...] Les débats sur une peinture ou une sculpture invisible, acceptée ou rejetée, représentent un nouveau territoire du domaine formel auquel ils se substituent. [...] Durant la première étape [amplique], les visiteurs sont priés d'organiser des discussions construites autour de l'œuvre a-optique ou invisible, tandis que dans la seconde période [ciselante] ils sont invités à s'adonner à des conversations contradictoires incohérentes et anéantissantes. Mais n'importe comment, il faudrait qu'aucun spectateur n'ose ouvrir la bouche devant l'œuvre a-optique s'il n'a pas à dire quelque chose de réellement neuf et original. [...] Il faudrait interdire les exclamations stupides des visiteurs d'expositions et liquider même les spectateurs crétins des œuvres picturales et sculpturales en général et des accomplissements a-optiques en particulier. »

de texte signé par Rimbaud intitulé *La Chasse spirituelle* – ne demeure vraie que si son expression contient toutes ses possibilités.

La mise en image des poèmes de Rimbaud ne serait-elle alors possible qu'à travers la destruction du livre ? Ou la création d'un livre agissant qui projette le texte et l'auteur hors du livre ? L'outrepenser pour mieux l'outrepasser.

3. Le paradoxe du livre

En cherchant à abolir l'écart entre l'art et le réel, les livres d'artistes se posent en véritables « moyens d'intervenir dans le débat social, des instruments du combat idéologique et politique⁷⁶⁵ ». Rimbaud, dans sa quête acharnée d'intégrer le réel au langage, n'en demandait pas moins à la poésie : c'est donc presque inévitable que la sienne « finisse » dans un livre d'artiste. Les livres d'artistes et sa poésie ont en commun l'utopie, le désir de ne pas se soumettre au déterminisme du réel et la volonté, en l'énonçant ou en le représentant, de le transformer. Mais paradoxalement, la poésie révolutionnaire de Rimbaud n'a finalement créé que peu de formes révolutionnaires dans le livre d'artiste.

Force est de constater en effet que peu d'artistes rimbaldiens se sont emparés de la forme du livre d'artiste. Le modèle du livre de luxe et la tradition bibliophile bourgeoise, mis au point à la fin du XIX^e siècle, représentent la majorité de la production du corpus rimbaldien et perdue jusqu'à très récemment – Robert Cara, *Une saison en enfer*, 2019. Si l'on considère le corpus dans son ensemble, vingt et un livres seulement relèvent à nos yeux du livre d'artiste, dont neuf se rapportent aux *Illuminations*. On remarque une propension plus importante de livres d'artiste consacrés à un seul poème, *Voyelles* ou *Le Bateau ivre*, qu'aux *Œuvres complètes*, ou à un seul poème des *Illuminations*, et davantage de réalisations qui ne mettent pas directement en jeu le texte de Rimbaud : hommage, évocation du voyage à Harar.

Plus étonnant encore, quelques artistes, capables d'expérimentations formelles incroyables dans certains de leurs livres, s'en sont tenus ou sont revenus à des principes plus classiques dans leur entreprise rimbaldienne. C'est le cas de Youl Criner, artiste du livre prolifique qui a travaillé avec de très nombreux poètes. Sa collaboration avec Michel Butor notamment a été fructueuse. Elle a donné lieu à des usages inédits du papier fabriqué par l'artiste lui-même, à base de différentes matières végétales, jouant sur la transparence, jusqu'à obtenir

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 135.

un effet translucide – *Plis et replis*, Pierrerie, La Maison verte, 2007 – ou sur la teinture du papier, réalisée à partir de racines de garance afin de créer une résonance entre la couleur, la matière et le titre – *Hémorragie*, 2011. Mais sa réalisation rimbaldienne est autrement plus classique. Parmi les poèmes des *Illuminations*, Youl Criner sélectionne « Veillées », un poème rarement choisi (fig. 204). En couverture il reproduit une carte postale retrouvée dans les archives familiales, élément déclencheur du livre, sur laquelle on reconnaît le moulin de Charleville, qui abrite aujourd’hui le musée Arthur-Rimbaud. Si chaque exemplaire est unique – les pages laissées blanches étant peintes à la main – la réalisation d’ensemble demeure très classique : une impression typographique du poème, sans originalité dans la composition qui court de part et d’autre d’une page pliée en trois, laissant de manière systématique, entre deux strophes de poème, une place à l’illustration. Capable de travailler la matière et la forme du livre dans nombre d’autres réalisations, il semble qu’ici le texte n’ait pas stimulé outre mesure une inventivité créatrice par ailleurs féconde. La résurrection d’un souvenir n’aura été que le prétexte à un hommage, plus filial que rimbaldien.

Saisie par la puissance du poème *Les Mains de Jeanne-Marie*, véritable hymne à la femme libre, Rafaële Ide fait sienne la célébration à l’œuvre dans le poème⁷⁶⁶. Elle met en place un processus de création des images en trois temps, radicalement en dissonance avec le texte : collage de papiers et matériaux composites, gravure en monotypie, encre de Chine. Ces trois phases sont autant d’étapes nécessaires à l’artiste pour se mettre à distance du poème afin d’en extraire une forme plus allusive, plus radicale aussi – une image plane, géométrique, abstraite. L’élaboration visuelle demande un temps long de décantation des mots, pour en faire ressortir toute l’ambivalence, entre poison et nectar. La construction du poème est tout en opposition, traduite dans les images par le choix des matériaux : la préciosité du papier vitrail, l’irrégularité des barbes du papier déchiré, la délicatesse de la transparence, la rugosité opaque et apparente des matériaux assemblés. Les monotypes, estampes uniques, permettent de ressaisir en une synthèse condensée ces effets de matière et de lumière. Enfin, tous ces contrastes et leurs contraires s’incarnent dans les encres de Chine, noires comme le « sang noir des belladones⁷⁶⁷ ». Par l’ombre des formes qu’elles figurent, elles disent le soleil, omniprésent dans le texte, à la fois ivre et grand. D’une grande qualité d’exécution, présentant des formats et une riche diversité de matières, les œuvres offrent une version plastique du poème totalement originale.

⁷⁶⁶ Voir la section présentant le travail de Rafaële Ide, *Je rêve d’être quelque chose entre les poètes et les peintres*, op. cit., p. 44-45.

⁷⁶⁷ OC, *Les Mains de Jeanne-Marie*, p. 188.

Leur reproduction en réduction dans un format livre, avec l'adjonction du texte, donne à l'objet une allure réduite, diminue grandement l'impact des couleurs et des formes, de l'œuvre dans son ensemble (**fig. 205**). La mise en image du poème, convaincante et réussie dans les estampes, contraste avec la mise en livre décevante qui assèche le propos artistique. Le recours au texte, par voie de l'imprimé, l'ordonnement des images dans le foliotage des pages d'un côté, ne permet pas bien la saisie du processus artistique, de l'autre, bloque le processus d'abstraction développé dans l'œuvre en ramenant l'image auprès du texte, le texte auprès de l'image, en réintroduisant un rapport illustratif. Il semble que le paradoxe réside et résiste, encore et toujours, dans la mise en livre. La série des *Illuminations* de Roland Sabatier n'est-elle pas l'aboutissement inévitable de l'illustration, en dehors du livre, en dehors même de l'œuvre, non plus traduction du texte, mais transposition totale et sans reste du champ littéraire au champ plastique, simplement et purement, sa version plastique ?

Roland Sabatier s'inscrit lui aussi dans le courant du lettrisme : il en fut l'un des derniers représentants, considéré comme une figure majeure de la création contemporaine. En s'intéressant particulièrement à l'hypergraphie, l'emploi de l'intégralité des signes graphiques existants ou inventés, exaltés pour leur beauté plastique au détriment de tout sens, Roland Sabatier développe un système de signes graphiques singuliers. Son travail plastique, poétique, de sculpture et d'installation explore la phase ciselante du lettrisme : la phase de destruction. Il approfondit la démarche lettriste en opérant la phase ciselante de l'hypergraphie, elle-même déjà une phase ciselante : il déconstruit le signe, le décompose, le fragmente, le découpe. Il corrompt le cadre générateur en travaillant à la mise à mort de l'hypergraphie.

Roland Sabatier poursuit cette ligne méta-ciselante dans la série d'œuvres réalisées en lien avec les *Illuminations* de Rimbaud en 1987-1988. Quarante œuvres – des toiles, des installations, des accrochages de fortune apparente, des « (presque) meubles⁷⁶⁸ » pour chacun des poèmes – à l'exception des trois poèmes « Ville », « Villes [I] » et « Villes [II] » condensés en une seule œuvre. Les œuvres ont fait l'objet d'une exposition à la galerie de Paris en 1989.

Il n'est pas anodin que les innovations formelles qui ont façonné l'histoire de la poésie moderne, dont Rimbaud est un jalon important, aient marqué les lettristes. Rimbaud, destructeur de la syntaxe, en extrayant de la voyelle la couleur, s'intéresse à l'essence pure du langage et à son minimum réducteur – la lettre, plus précisément, la voyelle. Vectrice d'un renouveau, elle concentre déjà toute son attention. Isidore Isou, chef de file des lettristes, accorde une place

⁷⁶⁸ SCHLATTER, Christian, « L'énigme du sans pourquoi », *Roland Sabatier. Illuminations. Version Plastique*, Paris, Galerie de Paris, 1989, p. 11.

toute particulière à Rimbaud, qui pratique selon lui la « brisure compréhensive⁷⁶⁹ » : sa destruction est lucide, raisonnée. Elle n'en est pas moins radicale, ce qui lui fait dire par la suite que Rimbaud « porte furieusement la poésie vers sa destruction. En fouillant les tripes de la poésie, le poète la tuera. La musicalité impalpable des mots le mènera à la répulsion. Le voyant s'est cherché dans la poésie en troussant les vers. Il a destitué le sens entre les mots pour les voir mieux un à un⁷⁷⁰. » Rimbaud, précurseur du lettrisme ? Isidore Isou l'a entraperçu.

À l'instar de Rimbaud qui s'attaque à la métrique et renonce au poème, Roland Sabatier s'attaque à la syntaxe hypergraphique et renonce au tableau. Et tout comme Rimbaud « tord la poésie en l'envisageant extérieurement⁷⁷¹ », Roland Sabatier détruit la surface lisse et calme de la toile peinte en la hérissant d'objets aux mécaniques diverses. Sabatier explose l'hypergraphie en défigurant ses signes, en les désignant. Il les libère de toute signification ou de lien de cause à effet, les employant pour leur beauté pure, explosive, sans co-notation. Il s'inscrit dans le courant de la méca-esthétique qui regroupe l'ensemble des outils, instruments, processus, substances et supports utilisés ou utilisables dans la conception d'une œuvre d'art⁷⁷².

La majorité des œuvres sont des collages et craies à l'huile et acrylique, plus rarement gouache sur toile, parfois papier, ou coussin, terre, fourrure et grillage (**fig. 206, 207, 208, 209 et 210**). L'ordre illisible du fond, surchargé de couches de matières et de matériaux, est désorganisé par l'irruption d'objets collés, introduits, mis en scène. Ils sont choisis pour la beauté de leur mécanique, comme le téléviseur, la balance, le radiateur infra-rouge, le néon, les câbles électriques, la guirlande lumineuse. À l'acmé de l'action, les feux d'artifices introduits pour « Mouvement » et les pétards associés à « Bottom », dans une œuvre légendée « Mots explosifs », parachèvent la destruction de tout sens-signe. La version plastique est un vaste assemblage, « des morceaux de toiles, des phrases-puzzle, des mots polychromes isolés, des ampoules clignotantes, des figurations idéographiques stupides – stupeur ! – modifiées, sur le plan sonore, comme des rébus, par l'adjonction ou la soustraction de lettres latines⁷⁷³ ». Gabriele-Aldo Bertozzi parle de « poly-notations⁷⁷⁴ » : c'est la recomposition plastique de la destruction formelle des poèmes. Le signe prend des allures labyrinthiques et nous perd dans ses dédales de non-signification. Ils sont, ils font, ils tempêtent, explosent le jeu poétique. Ce ne sont plus des œuvres d'art mais de « taxinomie plastique ». Elles énumèrent, listent, épuisent

⁷⁶⁹ ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, cité par SCHLATTER, 1989, p. 10.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

⁷⁷¹ *Ibidem*.

⁷⁷² Isidore Isou définit la méca-esthétique en 1952 dans *Esthétique du Cinéma* parue dans la revue *Ion*.

⁷⁷³ FABRE Éric, « Préface », *Roland Sabatier. Illuminations. Version Plastique*, Paris, Galerie de Paris, 1989, p. 5.

⁷⁷⁴ BERTOZZI Gabriele-Aldo, « Rimbaud autrement », *Roland Sabatier. Illuminations. Version Plastique, op. cit.*, p. 6.

les possibilités de l'art, anticipent, éprouvent, concentrent les lois du genre et de la classification des œuvres qu'elle représente.

Considérant par ailleurs que le souvenir ou l'évocation d'une œuvre disparue est en soi une œuvre d'art, il théorise la « mémorisation esthétique » au milieu des années 1970. Une approche qui le conduit à mettre au point un art infinitésimal – ce qu'Isou appelait art imaginaire – où l'imagination règne et où le spectateur est sans cesse amené à réactualiser l'œuvre. Alors le texte absent est roi.

Par ailleurs, les livres d'artistes s'emparent de la lecture comme d'une expérience à part entière dans laquelle le spectateur-lecteur est totalement impliqué. L'interprétation du principe du livre inscrit la temporalité du texte dans l'espace multidirectionnel de la lecture. H de François Righi propose une lecture dans les deux sens du poème-image : le texte apparaît puis disparaît, à mesure que le jeu de billard se forme.

Les livres d'artistes relèvent du même principe esthétique que le principe poétique à l'œuvre dans les textes de Rimbaud, principes qu'ils réinvestissent par le biais du jeu et de l'expérience sensible dans une amplification signifiante des caractéristiques formelles du livre. S'ils se détachent du contenu littéraire, c'est pour mieux se concentrer sur l'interprétation sensorielle qui advient non plus seulement dans le livre mais qui se fait par le livre. L'éclatement du livre ne serait-il pas la meilleure manière possible de lire et de donner à lire ces fragments de prose, et plus généralement, la poésie de Rimbaud ?

En mettant au point un cadre artistique permettant d'imaginer et de réécrire à l'infini un texte supposé écrit par Rimbaud, qui n'existe que par fantasme de ses falsificateurs ou de ses inventeurs, Albert DuPont en réinvente la phrase infinie et exacerbe l'ouverture de ses possibilités en même temps qu'il implique activement le lecteur-spectateur dans l'avènement de la poésie. Il pose les bases d'un modèle d'anti-livre rimbaldien.

L'exemple de la sortie finale du livre par Roland Sabatier permet-elle d'envisager la sculpture, l'installation, la performance comme des aboutissements possibles de l'expérience *de tous les sens* que cette poésie cherche à faire éprouver ?

Conclusion

Face aux poèmes de Rimbaud, ces « objets verbaux mal identifiés⁷⁷⁵ », sont apparus en miroir des objets livresques, mal identifiés eux aussi⁷⁷⁶.

Un miroir sans tain

En miroir, parce que le livre illustré est le reflet de la manière dont le texte est lu et compris au moment de sa production. Le choix des textes, leur organisation, la façon dont ils sont édités, ainsi que les paratextes qui les accompagnent rendent compte de la lecture critique qui fait autorité et du courant du rimbaldisme auquel le livre prête allégeance. Les illustrations et le style dans lequel elles s'épanouissent font écho à cette lecture – ou à une prise de distance avec elle : elles amalgament l'œuvre et la vie, fleurissent en symbolisme ésotérique ou mythologique, surlignent de couleurs l'importance de textes déjà consacrés, embourgeoise le poète et ses auteurs, consacre la célébration de ses anniversaires. La mise-en-image du texte de Rimbaud participe pleinement de sa réception et de sa sanctification en tant qu'écrivain moderne⁷⁷⁷.

Parce que la poésie rimbaldienne a pris une part active à la constitution de leur langage artistique, force est aussi de constater l'infléchissement inverse : les premiers poèmes illustrés apparaissent dans des projets artistiques personnels et des entreprises éditoriales portées ou encouragées par des artistes. Ces derniers s'emparent d'abord de la poésie de Rimbaud pour lui rendre hommage et célébrer l'influence et l'importance de sa pensée sur leur propre pratique : leurs illustrations accompagnent l'entrée dans le domaine du livre des poèmes de Rimbaud et donnent couleurs et formes à la reconnaissance livresque du poète. Si Rimbaud a manqué deux moments clés de l'édition illustrée – l'absence du poète puis l'absence du texte n'ont pas désignée avec évidence sa poésie comme un texte-prétexte –, le rôle joué par les artistes est décisif dans l'histoire de son illustration. Si des effets de lectures anachroniques sont venus

⁷⁷⁵ GLEIZE, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 109.

⁷⁷⁶ Nous empruntons à Sophie Lesiewicz l'idée de cette désignation, en nous référant au titre de son article, « Le livre (typo)graphique, un OLN (Objet Livresque Non Identifié) », *Arts & Métiers du Livre*, janvier/février 2020, p. 35-41.

⁷⁷⁷ « Mise-en-énigme de l'œuvre, mise-en-légende de la vie, mise-en-scandale du sort fait à la personne, mise-en-vente et mise-en-exposition de ses tableaux, mise-en-relique des lieux où il passa et des objets qu'il toucha : ainsi procède la sanctification d'un artiste moderne. » HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, p. 207. Il nous apparaît que la « mise-en-image » n'est qu'un autre procédé – plus adapté à l'écrivain – de ce processus de sanctification.

plaquer sur sa poésie une multitude de tendances et des filiations polymorphes, du symbolisme à l'impressionnisme, du cubisme aux mouvances les plus actuelles, l'investissement des mouvements artistiques au service de la diffusion de sa poésie est un apport sans précédent, mais ne va pas nécessairement de pair avec la création d'édition illustrée. La présence des poèmes de Rimbaud dans le champ de l'édition illustrée ne reflète pas son inscription dans le champ artistique au moment de la production de ces livres, accusant soit une anticipation anachronique – la persistance d'une assimilation au symboliste – soit un retard conséquent par rapport à la première formulation d'un projet poético-artistique – ce sont les cas d'André Masson et de Sonia Delaunay, Masson ayant vu son projet d'illustrer les *Illuminations* s'annuler, Delaunay, qui avait contracté une réflexion-admiration traversante pour le poète, dut attendre presque une vie pour lui rendre hommage.

En miroir encore, parce que l'illustration dans le livre et par le livre prend pleinement en compte une conception de la prose informée par l'image. Fortement inscrite dans le régime de la picturalité, l'image dans les *Illuminations* contamine la prose poétique et conditionne l'illustration en retour. De l'*ut pictura poesis*, Rimbaud retient l'équivalence pure : la poésie est peinture. La nouvelle langue appelée de ses vœux emprunte sa logique sémiotique à l'image, au tableau mais également à sa description et à la manière dont elle se donne à lire. Dotées de la capacité à provoquer une sensation esthétique qui explore l'exacerbation sensorielle et la synesthésie, par le biais de l'hypotypose, de l'*ekphrasis*, du recours à la phrase nominale et par le biais de la dénomination brute – l'importance haptique et optique de donner à voir les choses en les touchant – les images-effets configurent pour les illustrateurs un texte comme prêt à l'emploi : les indications spatiales, les figures de styles et les descriptions saturant les poèmes servent d'abord de guides précis aux artistes. Suivant les mouvements du texte, cherchant à en reproduire les effets de sens, la transposition sémiotique n'est pas qu'une donnée ajoutée par la critique : elle s'élabore comme une véritable méthode de travail.

La disponibilité de l'image dans ces poèmes vient alors de ce qu'ils lui empruntent ses modes opératoires ; ces derniers se configurent en retour comme des poèmes qui parlent aux artistes. Cette disponibilité de l'image confère donc à la poésie une ouverture incroyable à l'illustration qui à son tour, cherche à saisir le visuel dont elle irradie.

Une stratégie du déploiement et de la dissonance

Le travail des éditeurs et des artistes sur la structure-architecture du livre et son maniement a élevé le « fait livre », sa « livrité », au statut de médium à part entière. La survivance anachronique du modèle bibliophile construit un palais doré idéal pour le lecteur, avantageux pour la lettre mais peu regardant, en ce qui concerne le poème de Rimbaud, de son organisation, de sa spécificité, et étouffant l'image. Les premiers livres illustrés témoignent d'un rapport forcé ou d'un rapport indifférent du texte à l'image. L'illustration fantôme est conditionnée par un discours critique, invisibilisée par les paratextes, fermée dans le livre. Même l'illustration exaltée par le livre de bibliophilie est contrainte formellement dans un écrin banalisé par ses propres normes.

L'attention accrue de l'illustration portée sur le texte va alors accélérer le délivrement de la poésie. Le poème en prose appelle ce bouleversement car il porte en lui sa spatialisation, une matérialité exacerbée et un déploiement pour mieux prendre en compte sa densité dynamique dans la lecture.

Face à la persistance de ce modèle, les artistes poussent plus loin leur réflexion sur le livre en investissant l'hypothèse de l'inadéquation du livre traditionnel à la poésie de Rimbaud. L'illustration ayant progressivement pris en charge le travail sur le texte, un nouveau champ d'expérimentation artistique se dessine. Le feuillettement du livre en codex, sa restriction à l'espace de la page unie et lisse ne permettent pas de prendre en compte une lecture dynamique appelée par le poème, le livre s'intéresse de plus en plus à ces effets de lecture impliquant autant le corps du livre que le corps du lecteur. Si le livre est l'écrin capital, les artistes se sont attachés à délivrer sa poésie de sa matérialité. Dès lors, la présence du poème n'est plus requise : le texte peut-être présent, ou absent, illisible, caviardé ou, nous l'avons vu, toujours jamais écrit.

Parce que la lecture suppose un rapport très intime avec le texte, elle est complexe à exposer et à transcrire. Il s'agit alors moins pour le dispositif de rendre compte d'un ressenti de lecture que de retrouver le processus par lequel donner en partage cette émotion. Afin de proposer au lecteur-spectateur une expérience de lecture totale, les expérimentations artistiques se sont accompagnées d'une véritable réflexion sur la lecture et ses effets. Une hypothèse dynamique appelée par la poésie, libre dans ses associations et ouverte à l'arbitraire. Les artistes ont vu dans l'illustration cette possibilité de la langue universelle dont Rimbaud avait caressé le projet et ont fait de la lecture un élément sensible, poétique en soi.

Les artistes posent ainsi les bases d'un modèle d'anti-livre rimbaldien, mis au service du jaillissement de sa poésie et de sa polysensorialité. La forme de ce nouveau livre, son caractère informe, non conforme, réformé à l'approche de chaque nouveau poème définit un cadre, pour une poésie érigée en règle d'un jeu dont les limites n'ont jamais été précisées. De cette esthétique du recul, du pas de côté, naît la poétique de l'écart. Ce cadre configure au passage un nouveau rapport texte/image dont le paradigme qui va s'affirmer est celui de la dissonance esthétique.

En réinventant le livre, c'est la figure tout entière de Rimbaud et de sa poésie qui est renouvelée, inscrite dans une histoire des formes et des usages au présent. La désacralisation de l'auteur Rimbaud au profit du livre comme dispositif aux mains des artistes accompagne avec le passage au livre d'artiste la désacralisation de l'œuvre d'art et du livre comme un objet fétiche. Dans un nouveau jeu de miroir avec une poésie attachée à faire voir en faisant lire, il s'agit désormais de faire lire autrement, en faisant voir, en faisant sentir, en faisant toucher, en faisant ressentir.

Ces objets livresques ont été mal identifiés, car mal perçus, mal reçus, écartés par le domaine de la raison, délaissés par la critique impuissante à le ciseler dans un concept, déformés par des effets de loupe grossissant des pratiques amateurs au détriment de l'ensemble, rejetés avec le désintérêt répugnant à considérer l'objet hybride et étrange.

Comment alors de tels artefacts, à qui le statut de livre est dénié, celui d'œuvre refusé, peuvent-ils nous aider à mieux cerner ces « objets verbaux mal identifiés » que seraient les poèmes de Rimbaud ? Pourquoi dès lors s'y intéresser ?

Les poèmes de Rimbaud, comme les livres illustrés sont des objets bien trop fugaces, complexes et subtils. Pouvons-nous un instant imaginer ces objets-livres comme une condensation de la poésie, en suspension au-dessus d'elle, se chargeant progressivement des cristaux, sublimant son principe à mesure qu'elle s'évapore. En effet, qu'en donnent à voir leurs images, sinon « quelque chose comme une expansion liquide ou aérienne – un nuage sans contours qui passe au-dessus de [nous] en changeant constamment de forme. Or, que peut-on connaître d'un nuage, sinon en le *devinant*, et sans jamais le saisir tout à fait⁷⁷⁸ ? »

Merveilleuses images pour merveilleux nuages.

⁷⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1990, p. 11.

Il convient selon nous d'envisager ces livres comme de véritables actes de lecture et de les replacer au cœur de la réception de la poésie de Rimbaud comme autant d'actualisations et d'activations qui jalonnent une histoire des sensibilités. Deux pistes s'offrent alors à nous, deux sentes au carrefour de la poésie et de l'art : le parcours entre l'ici et l'ailleurs et l'exploration multisensorielle.

Le parcours entre l'ici et l'ailleurs⁷⁷⁹

Des livres ont fait le choix de laisser de côté les poèmes pour mieux s'embarquer dans le deuxième grand mystère Rimbaud : l'ailleurs.

La deuxième section du catalogue raisonné des éditions illustrées que nous avons établi s'intitule « Œuvres autour de Rimbaud ». Elle regroupe des livres qui ne font pas directement référence aux poèmes de Rimbaud mais réécrivent, inventent, s'inspirent de son œuvre et de sa vie, comme pour la prolonger.

En effet, nous avons constaté au cours de nos recherches qu'un ensemble important de livres écrits « sur » Rimbaud et/ou présentant des réflexions autour de sa poésie, étaient illustrés. La nature de ces livres est très variable : ce sont des biographies, des essais critiques, des romans, des récits de voyage, des rêveries en prose qui font appel à un artiste qui réalise une intervention originale dans le livre. L'image accompagne le texte : elle est tour à tour documentaire et ornementale. Mais on trouve également des livres d'artiste dont Rimbaud est le point de départ sans qu'un lien soit établi avec ses poèmes. Un phénomène se produit que l'on n'avait pas eu l'occasion d'observer alors : les photographies artistiques sont généralement le point de départ du texte : elles sont les documents qui motivent l'écriture. Parmi ces livres, la thématique du voyage est omniprésente et particulièrement propice à l'imaginaire. L'ailleurs, fantasmé, se prête volontiers à la représentation : une dizaine de livres abordent plus ou moins directement les séjours de Rimbaud à Aden et au Harar.

Face au manque essentiel de la poésie, l'illustration poursuit Rimbaud : l'œuvre inachevée, brutalement interrompue, survit. Elle continue d'exister, elle se prolonge dans la vraie vie absente. L'aventure de Rimbaud en Afrique, au Harar, à Aden pose une énigme que l'illustration, provoquée par l'absence, ne cherche pas à résoudre en fournissant une

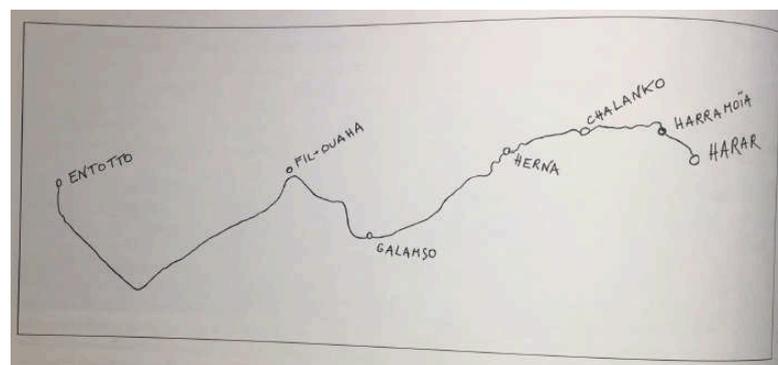
⁷⁷⁹ Nous empruntons à Anne Reverseau l'un de ses intitulés de section « La photographie entre l'ici et l'ailleurs », étant redevable des propositions qu'elle formule ici, et ailleurs dans son livre. Voir Anne Reverseau, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, op. cit., p. 237-244.

interprétation mais va s'amuser – par jeu ou par nécessité existentielle – à prolonger, à inventer, à deviner, à faire revivre à travers l'image. L'imaginaire du voyage, selon un usage historique de la photographie, est investi pour donner à voir Rimbaud autrement, tel qu'il était vraiment.

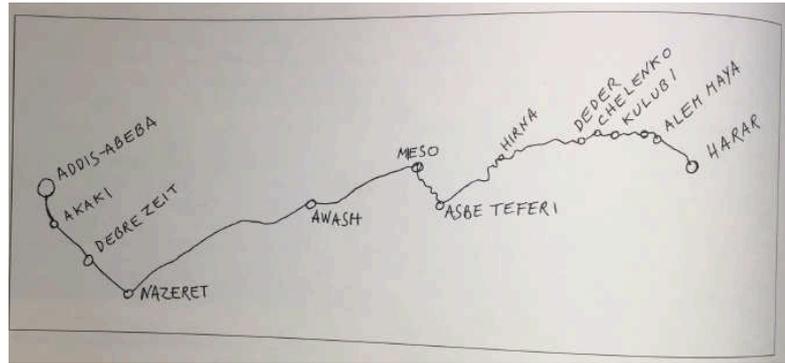
C'est le cas notamment du livre de Michel et Marie-Jo Butor, *Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar* (2002). Le texte est très renseigné, érudit, typique de la « manière de Butor » : sa plume et celle de Rimbaud, de ses lettres ou de celles qu'il reçoit, s'entremêlent. L'italique et le roman s'entrelacent, sans note de bas de page qui viendraient rompre cette fluidité recherchée. Les photos sont un contrepoint poétique qui « ambientent » le lecteur, lui donnent à voir la couleur locale.

Butor livre un véritable récit de voyage, dans la tradition de Goethe qui parcourt l'Italie. Il raconte l'histoire d'un itinéraire double : celui de Rimbaud retracé par Butor, plongé dans la fin d'un dix-neuvième siècle aux contours difficiles à reconnaître ; et celui de Butor sur les traces de Rimbaud, vivant au présent les réalités d'un pays qu'il découvre mais reconstitué dans l'écriture quatre mois après le voyage, à l'aide des photos prises par Marie-Jo. Butor revient sur le trajet parcouru chaque jour par Rimbaud en suivant l'itinéraire d'Entotto à Harar que Rimbaud a consigné dans la lettre du 26 août 1887 envoyé à Alfred Bardey, son ancien directeur. C'est à bord d'une « land-cruiser Toyota fort usagée » qu'ils effectuent « à peu de choses près l'itinéraire de Rimbaud », à un moment de trêve dans la guerre avec l'Érythrée.

Il s'agit de retrouver les lieux foulés par Rimbaud et de les « actualiser » en quelque sorte. En donnant à voir ce qu'ils entendent, mangent, sentent, en laissant filtrer la sensation rugueuse des tissus des vêtements et les vrombissements de la vie locale, Michel Butor cherche à percevoir l'éclat des évocations de Rimbaud, moins de ce qu'a pu être sa vie là-bas que ce qu'il en reste aujourd'hui, les reflets d'un air rimbaldien sur un visage inconnu... ou dans le bruissement d'aile d'un oiseau.



Parcours de Rimbaud



Parcours de Michel Butor

Durant tout son récit, Butor prête une attention particulière aux oiseaux, aux vautours, pigeons, huppés, perroquets, francolin de Harwood, vanneau d'Abyssinie, mésange à dos blanc, touraco de Ruspoli, pic d'Abyssinie, loriot à tête noire et encore « d'autres oiseaux » qui les accompagnent comme des « Vautours. Nombreux oiseaux que je suis incapable d'identifier, de toutes couleurs, des voyelles volantes⁷⁸⁰. » Cette fascination pour les oiseaux, contaminée de réminiscences rimbaldiennes, Butor la porte dans son nom : le butor est un oiseau, un échassier « au plumage brun tacheté et aux formes ramassées ». Si, au sens figuré, c'est « une personne lourde, stupide, grossière », on parle aussi de « butor étoilé » et la découverte des planches de *L'Histoire naturelle* de Buffon l'a réconcilié avec son patronyme. De là son attention aux oiseaux ? On trouvait déjà dans *Mobile* une grande place accordée aux oiseaux et des descriptions des planches ornithologiques du naturaliste Audubon. François est aussi son troisième prénom, inusité dans ses papiers, le préféré de sa mère : François, comme le saint qui savait parler aux oiseaux.

C'est encore, toujours, irrémédiablement, par un détour des plus personnels et des plus intimes que l'écrivain, l'artiste, cherche à s'approcher au plus près de Rimbaud. C'est par le biais de ce qui existe de plus immuable, ce qui probablement n'a pas changé entre le temps de Rimbaud et le temps de Butor – la ville d'Addis-Abeba n'existait pas encore à l'époque de Rimbaud –, ce que Rimbaud a peut-être vu et dont il « ignorait sûrement tous les noms savants » : « J'imagine Rimbaud observant dans sa cour les inséparables d'Abyssinie, le barbican barré, l'hirondelle à queue blanche, le corbin de Stresemann⁷⁸¹. » Archiver l'ailleurs, garder trace du visible. Et plus que jamais poursuivre à sa suite la tâche que Rimbaud assignait à la poésie : « inspecter l'invisible et entendre l'inouï⁷⁸² ».

⁷⁸⁰ BUTOR, Michel et Marie-Jo, *Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar*, Coaraze, L'Amourier, « Carnets », 2002, p. 29.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸² OC, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, p. 346.

L'exploration multisensorielle

Après la quête de l'ailleurs, pour conjurer l'oubli et l'ennui, vient la quête des sens, de tous les sens.

Bénéficiant de l'accès privilégié à une collection muséale riche et peu exploitée conservée au musée Arthur-Rimbaud à Charleville-Mézières, il nous a paru aller de soi d'organiser une exposition, servant à présenter au public une part importante des recherches entreprises pour ce travail, tout en investissant un autre champ et des problématiques du corpus non traitées dans le cours direct de cette thèse.

De la rencontre avec Camille Barjou, dont le terrain de recherches de thèse, qui portait sur l'étude de la production de livres illustrés dans l'entre-deux-guerres, venait heureusement croiser des enjeux et des artistes communes à notre corpus rimbaldien, est née l'exposition « Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres ». Présentée à la Maison des ailleurs de Charleville-Mézières de juin à octobre 2022, l'exposition revenait sur le travail de seize artistes, seize illustratrices, interprètes ou faiseuses d'images qui, tout au long du XX^e et en ce début de XXI^e siècles, élaborent des œuvres dans le sillage de Rimbaud. Œuvres fascinantes, ténébreuses ou colorées ; célèbres, méconnues ou inédites, elles traduisent la lecture que chacune fait de poèmes qui marquèrent durablement la littérature et l'histoire de l'art. Une histoire de l'art parfois oubliée de ces illustratrices, créatrices aux trajectoires pourtant singulières. En retraçant leur parcours, l'exposition éclairait leur appréhension de l'œuvre rimbaldienne de manière nouvelle, et replaçait leurs œuvres dans le flux en perpétuelle évolution de l'illustration.

Au cœur de cette exposition, il nous tenait à cœur de présenter une œuvre originale, créée spécialement à cette occasion, inscrivant nos recherches dans une double démarche : (dé)montrer l'actualité de la poésie de Rimbaud et l'amplitude du phénomène d'« illustration ».

De longues discussions avec l'artiste Juliette Delecour, qui a fait de l'expérience de l'odorat le cœur de sa pratique artistique, nous ont ensemble conduites à réfléchir à la notion d'illustration olfactive, en proposant d'un poème une lecture perceptive. L'odorat, le toucher, le mouvement, le trouble de la vision sont au cœur de la pratique artistique de Juliette Delecour. Soucieuse de proposer une expérience sensorielle du monde en faisant appel à tous nos sens, facétieuse au point de se jouer du pouvoir hypnotique et de réminiscence de matières telles que la lumière ou les odeurs, l'artiste aime influencer sur notre perception des choses et du monde.

En choisissant l'un des poèmes les plus visuels de la poésie rimbaldienne, l'artiste a souhaité dévoiler une autre dimension du texte, moins immédiatement perceptible et à laquelle notre appréhension hyper-optique du monde n'est pas habituée à recourir. L'œuvre de Juliette Delecour invite à vivre une autre expérience de lecture en proposant de rendre totale l'appréhension synesthésique du poème, la capacité haptique du langage autant que la faculté olfactive excitée par des descriptions précises d'odeurs. Elle donne la priorité à deux sens : l'odorat, recréant à partir des impressions odorantes du texte une odeur à base de diverses huiles essentielles, de vin et de la page même du poème, prélevée dans un exemplaire à l'odeur forte récupérée dans l'étalage d'un bouquiniste des quais de Seine parisiens ; le toucher, nos mains s'imprégnant lentement de la crème concentrant le *nec plus ultra* du poème, et l'odorat.

Si *Le Bateau ivre* ne fait pas littéralement appel à l'odorat ni ne sollicite explicitement le nez du lecteur, le poème regorge de matières olfactives puissantes. En effet, *Le Bateau ivre* est le poème des « noirs parfums » et s'en dégagent d'intenses effluves : des odeurs fortes (la mer tourmentée par la tempête, le sapin de la coque du bateau, l'alcool), des odeurs irritantes (vomissements, fientes d'oiseaux, punaises, joncs pourris), des odeurs entêtantes d'eaux croupissantes. Même l'amour est âcre, amer, fermenté, et l'odeur de la mort rôde partout. Mais le poème est aussi « infusé d'astres » : il a l'odeur de la nuit et le goût de l'infini. Odeurs et saveurs se mêlent et font rêver à d'incroyables festins (sèves inouïes, confiture exquise). S'exhalent de ses vers des senteurs oxymoriques insaisissables (fleurs d'ombre, morve d'azur). On se surprend à songer à l'odeur des « vents ineffables » ...

Afin de conjurer le sort de la torpeur qui fait stagner les eaux, Juliette Delecour propose au spectateur une crème enivrante à s'appliquer sur les mains, pour lui insuffler un peu de la vigueur appelée par le texte. À lui d'être infusé par le poème, embaumé par son haleine, hydraté de ses vers, comblé, enfin, par tous les pores. Déambulant dans l'exposition en se frottant les mains au souvenir du poète, le spectateur l'emporte avec lui dans une caresse, comme une part désormais de lui-même. Les senteurs, entêtantes d'abord dans la salle quand tout le monde se presse autour de cet inquiétant distributeur, s'évaporent lentement, se dissipent bien après que la foule est partie, dispersant à leur tour fragrances de menthe et odeurs de lait dans les rues de la ville.

Juliette Delecour s'inscrit dans la lignée des recherches de l'artiste Julie C. Fortier et de son œuvre *Ce que j'ai volé au soleil*. Au cours de cette performance réalisée en 2019 à l'Abbaye de Maubuisson, Julie C. Fortier enduisait de poudre d'or les mains des spectateurs, proposant une réinterprétation du mythe de Midas qui transformant en or tout ce qu'il touchait, ne pouvait

se nourrir, incitait le spectateur à prendre conscience de ses mains à mesure que celles-ci se voilaient derrière l'écran de la poudre d'or. Juliette Delecour développe l'idée d'une œuvre d'art comme un principe actif, que le spectateur, non seulement active, mais emporte avec lui, en l'intégrant, en l'incorporant. L'œuvre, éphémère dans son assimilation, s'inscrit pourtant dans la durée par les senteurs qui perdurent et se transforment en exhalaisons du corps. Comme le remarque Sandra Barré dans son récent essai *L'odeur de l'art* :

« Les senteurs peuvent alors se concevoir comme un morceau lyrique, comme un discours sur lequel les règles n'ont plus de prise. Car si le cerveau ne peut traiter qu'une odeur à la fois, il permet néanmoins la possibilité aux émanations de développer une pluralité de nuances. [...] Elles laissent ainsi courir plusieurs tonalités qui s'effacent quand apparaissent les suivantes et qui révèlent toute la richesse des compositions. Une odeur en chasse une autre et cette danse peut offrir une véritable narration, une quête olfactive. Comme les mots qui s'enchaînent pour former une histoire, la trame olfactive, souvent, fait récit⁷⁸³. »

La quête olfactive à travers la poésie se mue en une véritable poésie de l'olfaction. Dans *Le Bateau ivre* de Juliette Delecour, l'algue marine entêtante des débuts cède bientôt la place aux notes boisées et résineuses du cèdre. N'est-ce pas l'image du bateau ivre qui perdure jusqu'au bout du poème ?

L'approche artistique enseigne d'être attentif à l'ouverture du poème, à en laisser fructifier en chacun les interstices et à engager avec elle tous les sens pour la recueillir, comme une offrande préservée intacte sur une paume ouverte car « ouvrir le texte, le tenir au creux de sa main, ce sera pouvoir reconnaître le plus de voies ou de voix possibles entre le mot, la chose, le texte, les sons, les lettres, etc., dans tous les sens⁷⁸⁴. »

Ce que nous posions comme un postulat en introduction s'affirme avec clarté désormais :

La poésie d'Arthur Rimbaud peut se définir comme une poésie résolument ouverte.

Une poésie ouverte à l'illustration.

⁷⁸³ BARRÉ, Sandra, *L'Odeur de l'art. Un panorama de l'art olfactif*, Paris, La Lettre volée, 2021, p. 95.

⁷⁸⁴ GLEIZE, *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 109.



Juliette Delecour, 2022

Index

- AICARD, Jean, 49, 51, 52
ALECHINSKY, Pierre, 21
ALTMAN, Natan, 65, 135, 197, 206
ALTMANN, Roberto, 20
AMET, Oliver, 109
ANDRIEUX, Jules, 52
APOLLINAIRE, Guillaume, 76, 87, 134, 273, 274, 278, 279
ARAGON, Louis, 92, 261
ARC, Anne, 107, 114
ARCHÉ, Denis, 74, 75, 104, 106
ARMAN, 102
ARP, Jean, 102
ASHBERY, John, 173, 175, 176, 354
BAHAYM, André, 17
BALLIVET, Suzanne, 102, 105, 106, 202, 204, 225, 226, 227, 236, 237
BALTAZAR, Julius, 107, 114, 290
BANVILLE, Théodore de, 12, 49, 161, 166, 172, 174, 226
BARCELÓ, Miquel, 102
BARSACQ, Stéphane, 95, 100, 101
BARTHES, Roland, 13
BARTOLINI, Luigi, 5, 140, 143
BATAILLE, Georges, 155
BAUDELAIRE, Charles, 9, 12, 56, 61, 83, 96, 132, 134, 139, 141, 145, 146, 156, 162, 164, 165, 206, 207, 210, 215, 242, 243, 251, 253, 305, 342, 346, 353, 355
BEAUREPAIRE, André, 41
BELTRAND, Jacques, 203, 257
BENEDETTI, Michel, 112
BÉRARD, Christian, 135, 197
BERGER, Anne, 110
BERNARD, Jacques, 66, 131
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques Henri, 128
BERNHARDT, Sarah, 55
BERRICHON, Paternne, 64, 67, 68, 115, 116, 131, 136, 137, 150, 187
BERROU, Jean-Hugues, 107, 114
BEUREPAIRE, André, 105, 106, 115, 116, 186, 187, 202, 209, 239
BEWICK, Thomas, 18, 127
BLAKE, William, 17
BLANCHET, Robert, 257, 258, 285, 286
BLÉMONT, Émile, 51, 52
BONARGENT, René, 106, 112, 199
BONNARD, Pierre, 146
BONNEFOY, Yves, 13, 15, 79, 120, 121, 171, 252, 294
BORER, Alain, 121
BOUCHER, Lucien, 106
BOURGEOIS, Julien, 108
BRACQUEMOND, Félix, 145
BRANK, Lucy, 199, 266
BRAQUE, Georges, 20, 102
BRETON, André, 92, 151, 273, 305, 310
BRIZEUX, Auguste, 174
BUCKLAND-WRIGHT, John, 65, 134
BURNE-JONES, Edward, 168
BUTOR, Michel, 48, 52, 164, 194, 312
BUTOR, Michel et Marie-Jo, 322
BUTRÉ, Anick, 106, 114, 116
CARA, Robert, 108, 114, 116, 312
CARJAT, Étienne, 67, 69, 74, 81, 110, 233
CARRÀ, Carlo, 140
CARRIÈRE, Eugène, 146, 170
CARRIÓN, Ulises, 4, 25, 47, 254
CARTIER-BRESSON, Henri, 73, 102, 103, 104, 251, 252, 253
CARTON, Claude, 95, 108
CARZOU, 102, 106, 118
CAUSÉ, Emil, 142, 242
CAZALS, Frédéric-Auguste, 146
CENDRARS, Blaise, 17, 267, 270, 274, 275, 276

CÉZANNE, Paul, 87, 88, 90, 91, 92, 94

CHAMCHINOV, Serge, 25, 107, 114, 226

CHAR, René, 78, 120, 234, 285

CHAVANNE, Puvis de, 74, 96

CHINI, Galileo, 99

CHOPIN, Henri, 22

CINTI, Decio, 138, 139

CLAUDEL, Paul, 48, 52, 64, 117, 121, 131, 136, 137, 187, 202

CLAYETTE, Pierre, 93, 106, 110, 113, 204, 211, 213, 240, 354

COCHET, Gustavo, 137, 200

COCTEAU, Jean, 91, 102

COCU, Simon, 108

COLUCCI, Guido, 143, 255

COPPÉE, François, 55, 80, 172

CORBIÈRE, Tristan, 132

CORRÉA, José, 108

COURBET, Gustave, 99

COUTURE, CharlÉlie, 29

CRINER, Youl, 114, 312, 313

CROMBIE, John, 102, 104, 106

CROS, Antoine, 79

CROS, Charles, 19, 54

CUCCHI, Enzo, 102

CURMER, Léon, 128

D'OURCY, Pascal, 107, 302, 303

DALÍ, Salvador, 155

DAMASE, Jacques, 268, 269, 270, 271, 279, 280, 281, 354, 358

DANTE, 98

DARAGNÈS, Jean-Gabriel, 77, 102, 203

DATESSEN, Yann, 29

DAUDET, Alphonse, 89

DAUMIER, Honoré, 76, 172

DAVID, Hermine, 102, 106

DAVID, Jacques Louis, 168

DE CHIRICO, Giorgio, 74, 269

DE TAEYE, Camille, 102, 112

DEBORD, GUY, 305

DELACROIX, Eugène, 19, 87, 128, 168, 203, 227

DELAHAYE, Ernest, 50, 58, 59, 61, 64, 67, 79, 167

DELAUNAY, Robert, 84, 85, 270, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 353

DELAUNAY, Sonia, 4, 17, 43, 102, 105, 106, 118, 150, 156, 235, 248, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 318, 354

DELECOUR, Juliette, 324, 325, 326, 327

DELVILLE, Jean, 96

DEMENY, Paul, 31, 50, 51, 86, 87, 90, 91, 131, 162, 164, 165, 231, 300, 323

DENIS, Maurice, 19, 21, 130, 147, 247, 349

DESAUTELS, Denise, 108

DESJOBERT, Edmond, 282

DESPONT, Thierry W., 107

DINE, Jim, 102

DORÉ, Gustave, 53, 128, 129, 166, 196, 203

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, 134, 207

DUCHAMP, Marcel, 75, 305, 306

DUFOUR, Émilien, 106, 202, 211

DUNAN, Renée, 56

DUPONT, Albert, 104, 105, 114, 288, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 316

DÜRER, Albrecht, 17

Éditions A. A. M. Stols, 65, 142

Éditions Cymablum Pataphysicum, 302

Éditions de Cluny, 65, 135

Éditions de La Banderole, 65, 77, 102, 103, 133

Éditions De Luigi, 140

Éditions della Conchiglia, 140

Éditions Diane de Selliers, 95, 98, 99, 100, 101, 159

Éditions du Capricorne, 106

Éditions du Mercure de France, 48, 58, 122, 131, 136, 187, 188, 310

Éditions du Pertemps, 292

Éditions Ebeling, 96

Éditions G. Crès & Cie, 65

Éditions Jean de Bonnot, 81

Éditions L'Inéditeur, 291, 358

Éditions La Centaine, 143

Éditions Les livres sont muets, 291

Éditions Modernissima, 138

Éditions Noir d'ivoire, 106

Éditions Odé, 134

Éditions Pichon, 142

Éditions René Kieffer, 133, 187

Éditions *Small Press*, 292

Éditions *Something Else Press*, 292
 Éditions Spartaco Giovane, 139
 Éditions Totem, 75
 Éditions Viau, 137
 Éditions W.W. Norton & Company, 175
 EINSTEIN, 113
 ÉLUARD, Paul, 132, 211
 ENSOR, James, 96
 ERNOTTE, Jacques, 71
 ERNST, Max, 74, 92, 93, 99, 100, 102, 151, 152
 ESMEIN, Jeanne, 114, 120, 183, 184, 185, 258
 EXTER, Alexandra, 105, 143, 144, 156, 255
 FANTIN-Latour, Henri, 67, 69, 70, 96, 166, 170, 235
 FÉDER, Adolphe, 133, 187
 FÉNÉON, Félix, 57, 59, 60, 62, 85, 207, 209, 298, 299
 FERRÉ, Léo, 15
 FIÈRE, Louis, 57
 FIEULLIEN, Bonaventure, 107
 FLAUBERT, Gustave, 88, 215
 FLOCON, Albert, 281
 FORAIN, Jean-Louis, 67
 FORTIER, Julie C., 325, 326
 FOURNIER, Nicole, 304
 FRIEDLAENDER, Johnny, 105, 202, 273, 281, 282, 283, 284, 285
 FRIEDRICH, Caspar David, 113
 FÜSSLI, Johann Heinrich, 168
 GALANIS, Demetrios, 37, 48, 81, 102, 106, 117, 135, 136, 202, 204, 211
 GALLIMARD, Gaston, 64, 65, 66, 131
 GAUDEL, Jacques, 157
 GAUGUIN, Paul, 168
 GAUTIER, Théophile, 62, 129, 164, 226, 294
 GAVARNI, Paul, 76
 GEETERE, Frans de, 56, 106
 GIACOMETTI, Alberto, 99, 102
 GIDE, André, 19, 21, 64, 73, 242, 247
 GILL, André, 172
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 19, 128, 322
 GOEZU, André, 102
 GONTCHAROVA, Natalia, 100, 275
 GOURMELIN, Jean, 70, 106, 204, 211, 224, 225
 GOYA, Francisco de, 19, 74, 97, 140, 142, 169, 170
 GRANDVILLE, Jean-Jacques, 128, 129, 166, 174, 203
 GRAVELEUSE, Edmond, 293, 295
 GREKOFF, Elie, 135, 211
 GRÉVIN, Alfred, 172
 GROSCLAUDE, Louis, 115, 121, 259
 GROSZ, Georg, 100
 GROUX, Henri de, 96
 GUYS, Constantin, 74
 HACHETT, Cecil A., 93, 110
 HAINS, Raymond, 305
 HALLEZ, Jacque, 106
 HARLÉ, Daniel, 109, 199, 299
 HAYTER, Stanley William, 282
 HODLER, Ferdinand, 100
 HORACE, 172
 HOUIN, Charles, 67, 68
 HUGO, Valentine, 69, 72, 102, 155, 211
 HUGO, Victor, 51, 76, 87, 94, 96, 97, 129, 172, 174
 HULTÉN, C. O., 157
 HUMBERT, Paulette, 106, 204, 210, 213, 215, 216, 217, 218
 IDE, Rafaële, 114, 313
 IPOUSTÉGUY, Jean, 102
 ISOU, Isidore, 22, 305, 306, 311, 314, 315, 316
 IZAMBARD, Georges, 49, 50, 51, 165, 166
 JACOB, Max, 132
 JACOBY, Émile, 51
 JAMAR, Michel, 105, 106
 JOHANNOT, Tony, 18, 128
 JOUBERT, Pierre, 102
 JOUHANDEAU, Marcel, 134
 JOUVE, Pierre Jean, 121, 262
 KAHN, Gustave, 54, 57
 KAHNWEILER, Daniel-Henry, 20, 153, 154, 155, 203
 KANDINSKY, Vassily, 27, 99, 277
 KANIA, Serge, 109, 112, 113, 272
 KIRCHNER, Ernst, 100
 KLEE, Paul, 99, 102, 282
 KOLLWITZ, Käthe, 113
 KY YUT, Chan, 120
 LA FRESNAYE, Roger de, 102, 115, 116, 132, 149, 150, 250
 LANG, Jack, 112

LASZLO, Jean-Noël, 106, 114, 123
 LAURENCIN, Marie, 73
 LAUTRÉAMONT, 132, 151, 155, 168
 LE CARDONNEL, Louis, 57
 LE GAC, Jean, 102
 LE PETIT, Alfred, 51, 170, 172
 LEBLANC, Georges, 105
 LECUIRE, Pierre, 254
 LÉGER, Fernand, 9, 39, 71, 99, 102, 106, 115, 118, 120, 121, 132, 148, 248, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 286
 LEICK, Joël, 106, 114
 LEMAIRE, Agathe, 114
 LEMAÎTRE, Maurice, 22
 LEMERRE, Alphonse, 55, 56, 174, 200
 LESSING, Gotthold Ephraim, 172, 193, 218
 LÉVIS MANO, Guy, 20, 155, 156
 LÉVY, Agnès, 114, 118
 LHOTÉ, André, 252
 LIDÒN, Concha, 109
 Limited Editions Club (The), 110, 252, 253
 LISSARAGUE, Jean, 5, 118, 267, 268, 286
 LOFFREDO, Silvio, 108
 LONGUS, 18
 LOSSEAU, Léon, 52
 LOTI, Pierre, 77
 Luque, 67, 172, 224
 LUXEMBOURG, Rosa, 113
 LYDIS, Mariette, 38, 102, 105, 106, 204, 215, 216, 217, 218, 219, 227, 233, 237, 238
 MAC ORLAN, Pierre, 77
 MAEGHT, Aimé, 20, 21, 203, 285
 MAGRITTE, René, 75
 MAILLART, Denis, 106
 MALEXIS, Charles, 77
 MALLARMÉ, Stéphane, 17, 19, 54, 67, 85, 104, 132, 139, 141, 142, 145, 165, 173, 179, 242, 253, 254, 267, 274, 277, 305
 MAN RAY, 305
 MANET, Édouard, 19, 145, 167
 MANGÙ, Roberto, 102
 MAPPLETHORPE, Robert, 102, 110
 MARC, Franz, 100
 MARCOUSSIS, Louis, 69, 106, 134, 144, 156
 MARINETTI, Filippo Tommaso, 138, 139, 141
 MARQUET, Albert, 71
 MASSON, André, 99, 102, 105, 106, 132, 153, 154, 155, 318
 MATARASSO, Henri, 115, 150, 153, 242, 243
 MATISSE, Henri, 73, 148, 252, 259
 MATTA, Roberto, 102, 103, 305
 MEISSONIER, Ernest, 128
 MELANDRI, Luigi, 36, 138, 139, 230
 MÉRAT, Albert, 56
 MERCIER, Mario, 112, 204
 MICHAU, Raoul, 100
 MILLER, Henry, 120, 121, 260, 261, 262, 263
 MIRÓ, Joan, 90, 102, 252
 MONET, Claude, 71, 94, 99
 MOREAU, Gustave, 72, 96, 97, 98, 110, 168
 MOREL, Claire, 114
 MORETTI, Raymond, 102, 105, 120, 272
 MOURLOT, Fernand, 105
 MOZART, Wolfgang Amadeus, 113
 MUNCH, Edvard, 100
 MURILLO, Bartolomé Esteban, 169, 170
 MURPHY, Steve, 172, 177, 178, 182, 231
 musée Arthur-Rimbaud, 14, 27, 29, 82, 108, 242, 243, 313, 324
 MUYBRIDGE, Edward, 75
 NANCY, Jean-Luc, 249, 250
 NERVAL, Gérard de, 19, 134, 251
 NIETZSCHE, Friedrich, 75, 122
 NODIER, Charles, 128
 NOGUEZ, Dominique, 73, 74
 NOUVEAU, Germain, 52, 57, 59, 79, 167
 NYDEGGER, Claire, 106, 114, 115, 292
 OVIDE, 154
 PALIBOR, T., 108
 PANOFSKY, Erwin, 130
 PARANT, Jean-Luc, 102
 PASOLINI, Pier Paolo, 111
 PELLETAN, Édouard, 135, 201
 PETIT, Léonce, 172
 PHILLPOT, Clive, 22, 25
 PIA, Pascal, 56, 65, 77, 242, 310
 PICABIA, Francis, 74

PICASSO, Pablo, 99, 102, 155

PIGNON-ERNEST, Ernest, 102, 110, 111, 112, 113

POE, Edgar Allan, 19

POINT, Armand, 96

PORTER, Bern, 22

POUSSIN, Nicolas, 168, 192

PRASSINOS, Mario, 71, 102, 203

PRATT, Hugo, 102, 107

PREVIATI, Gaetano, 100

PROUST, Marcel, 266

QUENEAU, Raymond, 107, 302

QUINART, François, 108

RASSENSFOSSE, Armand, 146

REDON, Odilon, 72, 96, 100, 129, 145

RÉGAMEY, Félix, 68, 167

RENAUD, Jean-Claude, 112

RENOIR, Auguste, 94

RICHIER, Germaine, 40, 72, 102, 103, 106, 204, 208, 211, 231, 232, 235

RIGHI, François, 45, 104, 106, 114, 123, 124, 199, 287, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 316

RIMBAUD, Isabelle, 68, 69, 137, 159

RIVIÈRE, Jacques, 137, 160, 189

ROCHEGROSSE, Georges-Antoine, 166

RODIN, Auguste, 145

RODORE, 118, 189

ROMI, 134

ROPS, Félicien, 145, 146, 168

ROSENSTIEHL, Agnès, 114, 173, 174, 176

ROSSBACH, Jean-Jacques, 108, 114, 198, 239, 272, 295

ROTH, Dieter, 22, 301

ROUAULT, Georges, 71, 96

ROUX, Gaston-Louis, 105, 153

RUBENS, 111, 192

RUSCHA, Ed, 22

SABATIER, Roland, 114, 288, 314, 315, 316, 354, 355

SALA, Grau, 102, 106, 134

SALMON, André, 77

SARTHOU, Maurice, 71, 102, 105, 106, 202

SAVARY, Michèle, 133

SCHÖNBERG, Arnold, 100

SCHWABE, Carlos, 96, 145, 146

SEGALEN, Victor, 48, 52, 160

SENEFELDER, Aloys, 128

SHAKESPEARE, William, 134, 226

SHINOHARA, Keiji, 252

SIVRY, Charles de, 57, 159, 160, 343

SKIRA, Albert, 7, 20, 132, 153, 154, 155, 203, 269

SLACIK, Anne, 106, 114

SOFFICI, Ardengo, 139

SOLLERS, Philippe, 120

SOSOLIC, Dominique, 44, 105, 110, 114, 202, 204, 213, 235, 238

STAËL, Nicolas de, 282

STEINLEIN, Théophile Alexandre, 100

STERN, Louis E., 24

STERNE, Laurence, 254

SURVAGE, Léopold, 65, 102, 103, 135, 204, 206

SVANBERD, Max Walter, 105, 157

TANGUY, Yves, 99, 102, 151

TÀPIÈS, Antonio, 21

TEPFER, Honorine, 104, 106, 107, 112, 114, 199, 300, 304

TÉRIADE, 20, 21, 148, 203, 252, 259, 260

THOMAS, Pierre, 143

TORENT, Evelio, 142, 242

TZARA, Tristan, 132, 134, 269, 273

VACQUERIE, Auguste, 51

VALETTE, Alfred, 66

VALLOTTON, Félix, 67, 68

VANNUCCINI, Enrico, 139, 143

VAUTIER, Benjamin, 69

VELÁSQUEZ, Diego, 74

VÉLASQUEZ, Diego, 142

VELTER, André, 111

VERLAINE, Paul, 9, 31, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 67, 68, 74, 75, 78, 79, 95, 96, 101, 132, 134, 139, 142, 145, 146, 147, 150, 156, 159, 160, 167, 169, 170, 174, 177, 206, 207, 215, 224, 242, 243, 266, 283, 305, 310, 311, 343

VIEILLARD, Roger, 102, 181, 182, 255, 256, 257, 286

VIEIRA DA SILVA, Maria Elena, 282

VILLON, François, 251

VILLON, Jacques, 102

VIRGILE, 98, 155, 261

VOLLARD, Ambroise, 20,
24, 146, 147, 203

VUILLARD, Édouard, 100

WOJNAROWICZ, David,
29

WOU-KI, Zao, 42, 102, 105,
106, 120, 273, 282, 283,
284, 285

ZACK, Léon, 69, 142, 221,
242, 243, 244

Bibliographie

Éditions des œuvres de Rimbaud consultées et utilisées

RIMBAUD, Arthur, « Les Illuminations », Paris, Publications de La Vogue, 1886.

—, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par André Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1946.

—, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par Suzanne Bernard, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1960.

—, *Illuminations*, éd. Albert Py, Genève, Droz, 1969.

—, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

—, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, texte présenté, établi et annoté par Louis Forestier, préface de René Char (1956), Paris, Gallimard, « Poésie », 1973 ; éd. revues 1984 et 1999.

—, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985.

—, *Opere*, a cura di Oliver Bivort, traduction d'Ornella Tajani, Venezia, Marsilio, « Letteratura universale Marsilio », 2019.

RIMBAUD, Arthur et VERLAINE, Paul, *Un concert d'enfer*, éd. Solenn Dupas, Yann Frémy, Henri Scepi, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017.

1. Études sur Rimbaud

1.1. Ouvrages collectifs et actes de colloques

Dictionnaire Rimbaud, dir. Jean-Baptiste Baronian, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2014.

Dictionnaire Rimbaud, dir. Adrien Cavallaro, Yann Frémy, Alain Vaillant, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », n° 19, 2021.

Les Illuminations de Rimbaud « à tous les airs », dir. Adrien Cavallaro, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 122^e année, n° 1, mars 2022.

Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (15-22 juillet 1989), *Lez Valenciennes*, n° 13, 1990.

Minute d'éveil : Rimbaud maintenant, actes du colloque, Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur (CDU-SEDES), 1984.

Les Saisons de Rimbaud, dir. Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat, Yoshikazu Nakaji, Paris, Hermann, 2021.

Rimbaud, Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Élise Boudou, Paris, Adpf ministère des Affaires étrangères, 1991.

Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, « Études littéraires françaises », n° 40, 1988.

Rimbaud multiple, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (26 août-5 septembre 1982), [Gourdon]/Paris, D. Bedou/J. Touzot, 1986.

Rimbaud ou la liberté libre, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Arthur-Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n° 1], 1987.

1.2. Catalogues d'exposition

Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991.

Arthur Rimbaud (1854-1891), Portraits, dessins, manuscrits, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Orsay (22 octobre 1991-12 janvier 1992), dir. Hélène Dufour et André Guyaux, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991.

Arthur Rimbaud. Passant immobile, catalogue d'exposition, Hyères, Villa de Noailles (15 juillet-15 août 1991), Hyères, L'or des îles, 1991.

Arthur Rimbaud et les livres d'artistes, catalogue d'exposition, Charleville-Mézières, musée Arthur-Rimbaud (2004), Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 2005.

Je rêve d'être quelque chose entre les poètes et les peintres. Les illustratrices de Rimbaud, catalogue d'exposition, Charleville-Mézières, musée Arthur-Rimbaud (24 juin-23 octobre 2022), dir. Camille Barjou et Zoé Monti, Paris, Lelivredart, 2022.

1.3. Ouvrages et articles

ADAM, Antoine, « L'énigme des *Illuminations* », *Revue des Sciences humaines*, [Lille], fasc. 60, oct.-déc. 1950, p. 221-245.

—, « Introduction », in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 68, 1972, p. IX-XXXVIII.

ALEXANDRE, Didier, « Rimbaud dans la base de données Data.bnf », *Les Saisons de Rimbaud*, dir. Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat, Yoshikazu Nakaji, Paris, Hermann, 2021, p. 303-311.

BERNARD, Jacques, Lettre à Gaston Gallimard de mars 1941, « L'affaire Rimbaud. Débats autour de la Pléiade », *La lettre de la Pléiade* [en ligne], n° 29, septembre-octobre 2007 : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/L-affaire-Rimbaud#>.

BERNARD, Suzanne, « Rimbaud, Proust et les Impressionnistes », *Revue des sciences humaines*, [Lille], n° 78, avril-juin 1955, p. 257-263.

—, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

—, « La palette de Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, juin 1960, p. 105-109.

BLANCHOT, Maurice, « Le sommeil de Rimbaud » [1947], *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 157-165.

BIVORT, Olivier, « Note sur le dérèglement d'un sens : la vue », *Parade Sauvage, Revue d'études rimbaldiennes*, n° 5, juillet 1988, p. 9-19.

—, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (15-22 juillet 1989), *Lez Valenciennes*, n° 13, 1990, p. 147-166.

—, GUYAUX, André, *Bibliographie des Illuminations (1878-1990)*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1991.

—, MURPHY, Steve, *Rimbaud. Publications autour d'un centenaire*, Rosenberg & Sellier, supplément au n° 113 de *Studi francesi*, mai-août 1994.

—, « Représenter l'irreprésentable », *Les Illuminations de Rimbaud « à tous les airs »*, dir. Adrien Cavallaro, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 122^e année, n° 1, mars 2022, p. 13-18.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Rimbaud, Thiers, Pétain et les autres », *Europe*, n° 966, 2009, p. 73-78, version définitive dans J.-P. Bobillot, *Rimbaud, Thiers, Pétain & après*, Paris, Les Presses du rééd., 2021.

BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1961 ; rééd. *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Le Seuil, « Librairie du XX^e et du XXI^e siècles », 2009, p. 67-127.

BOUDOU, Paule-Élise, « Les merveilleuses images », *Rimbaud*, dir. Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Élise Boudou, Paris, Adpf ministère des Affaires étrangères, 1991, p. 118.

BOUILLANE DE LACOSTE, Henry de, *Rimbaud et le problème des « Illuminations »*, Paris, Mercure de France, 1949.

BOURGEOIS, Bertrand, *Petits poèmes à voir : de la bambochade textuelle aux pochades en prose*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2020.

BOURIN, André, « Chroniques du mois. Les rééditions », *La Revue des deux mondes*, 1986, p. 445-449.

BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Rimbaud*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2005, p. 24.

CASTEX Pierre-Georges, « Rimbaud en 1986 : une année capitale », *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1986, p. 148-157, et novembre-décembre 1986, p. 214-224.

CAVALLARO, Adrien, « Pour une poétique de la formule rimbaldienne au XX^e siècle », *Rimbaud poéticien*, dir. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 189-233.

—, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2019.

CHAR, René, *La Fontaine narrative* (1947), repris dans *Fureur et mystère* (1948), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 275.

—, « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! », *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 275. (1^e édition : *Cahiers d'Art*, 1948, p. 146-147.)

—, « En 1871 » [1951], *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 726-727. (1^e édition : *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1971.)

—, « Le dos houleux du miroir », *Zao Wou-ki. 1971-1975*, Paris, Galerie de France/Arts et Métiers graphiques, 1975, np.

CIGADA, Sergio, « Trouver une langue. Sur les caractères de la nouvelle langue prophétisée par Rimbaud », *La littérature symboliste et la Langue*, études réunies par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », n° 38, 2012, p. 63-73.

CLAUDEL, Paul, « Arthur Rimbaud, préface » (1912), *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 514-521. (1^e édition : *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 7-21.)

DEGUY, Michel, « Notes sur la méthode d'Arthur Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 4, septembre 1986, p. 2-7.

ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud*, t. II : *Structure du mythe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1961. (1^e édition : 1952).

—, *Le Mythe de Rimbaud*, t. I : *Genèse du mythe. 1869-1949*, bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968. (1^e édition : 1954).

—, *Le Mythe de Rimbaud*, t. V : *L'année du centenaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968. (1^e édition : 1954).

—, GAUCLÈRE Yassu, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1950. (1^e édition : 1936.)

FONGARO, Antoine, « “Les cerfs tettent Diane” (Un problème de méthode) », *Parade sauvage*, n° 15, novembre 1998, p. 33-39.

FÉNÉON Félix, « *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Le Symboliste*, n° 1, du 7 au 14 octobre 1886.

FORESTIER, Louis, « Le regard pictural dans les premiers poèmes de Rimbaud », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque organisé à Paris par la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur, 1984, p. 199-208.

—, « “Bateau ivre” au théâtre en 1892 », *Rimbaud vivant*, n° 46, juin 2007, p. 29-40.

GIUSTO, Jean-Pierre, « L'image et sa dynamique dans l'écriture de Rimbaud », *Berenice*, 2^e année, n° 2, mars 1981, p. 77-88.

GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, 1985.

GROJNOWSKI, Daniel, « *Les Illuminations* et la Représentation », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque, Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur (CDU-SEDES), 1984, p. 103-114.

GUYAUX, André, « Illustrations et fac-similés des *Illuminations* », *Rimbaud vivant*, n° 18-19, 1980, p. 25-40.

—, « Où en est Rimbaud ? », *Romantisme*, n° 12/36, 1982, p. 65-77.

—, « Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations* », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque, Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur (CDU-SEDES), 1984, p. 199-208.

—, « Aspects de la réception des *Illuminations* (1886-1936) », *Rimbaud : « Illuminations »*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1987, p. 221-230.

—, *Duplicités de Rimbaud*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1991.

HOUIN, Charles, « Iconographie d'Arthur Rimbaud », *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, n° 11, t. VIII, 1901, p. 185-191.

HUBERT, Étienne-Alain, « Rimbaud et les surréalistes », *Rimbaud*, dir. André Guyaux, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », n° 64, 1993, p. 180-190.

JENCOLAS, Claude, *Le Regard bleu d'Arthur Rimbaud*, Paris, Frank Van Wilder Des, 2007.

—, *Rimbaudmania. L'éternité d'une icône*, Paris, Textuel, 2010.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, « Rimbaud dans une Pléiade sans étoiles », *La Quinzaine littéraire*, [en ligne], n° 988, 16-31 mars 2009 : www.larevuedesressources.org/rimbaud-dans-une-pleiadesans-etoiles,1310.html

LÉON, Paul, « Images idiotes de Rimbaud », *Loxias* [en ligne], n° 27, 6 décembre 2009 : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3106>

MARANINI, Lorenza, « Lo spazio di Rimbaud », *Micromégas*, n° 23-24, janvier-août 1982, p. 127-153.

MEITINGER, Serge, « Texte et dérèglement. Approche ontologique de la « voyance » rimbaldivienne », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, actes du colloque, Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (13-15 janvier 1984), Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur (CDU-SEDES), 1984, p. 51-60.

MURAT, Michel, « L'enfant et les images », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n° 1], 1987, p. 158-168.

—, *L'art de Rimbaud. Étude sur le vers et le poème en prose*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2013. (1^e édition : 2002.)

MURPHY, Steve, « Le regard de Rimbaud », *Revue des sciences humaines*, n° 193 (Rimbaud à neuf), janvier-mars 1984, p. 57-61.

—, « Illuminations obscures – singularités sémantiques », *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, éd. Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, « Études littéraires françaises », n° 40, 1988, p. 39-51.

—, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Paris/Lyon, Éditions du CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1990.

—, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Paris/Lyon, Éditions du CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1991.

—, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2004.

MUSSO, Frédéric, *Rimbaud*, Paris, Pierre Charron, « Les Géants », 1972.

NOGUEZ, Dominique, *Les Trois Rimbaud*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

PERRIN, Nathalie, *Rimbaud. Rambo. Ramuz. L'étrange destin de quelques maisons d'écrivains*, Lausanne/Genève, Art&Fiction, 2022.

PIRET, Pierre, « Quelques enluminures pour *Barbare* », *Parade sauvage*, n° 11, décembre 1994, p. 107-112.

PLESSEN, Jacques, « La métaphore chez Rimbaud », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 2, Paris, Klincksieck, 1983, p. 199-214.

—, « “Trouver une langue” : le bricolage comme aventure », *Arthur Rimbaud : poesia e avventura, atti del colloquio di Grosseto (11-14 settembre 1985)*, a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, « Università degli Studi di Pisa », Istituto di lingua e letteratura francese, 1987, p. 69-79.

—, « Ut pictura poesis : voix et vue dans les Illuminations », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n° 1], 1987, p. 85-96.

PETITFILS, Pierre, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud. Essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949.

—, MATARASSO, Henri, *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

REBOUL, Yves, « André Guyaux, Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud, 1985. », *Littératures*, n°16, printemps 1987, p. 181.

- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976. (1^e édition : 1955.)
- RICHIER, Jean, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud*, Paris, Didier, 1972.
- ROLLAND DE RENÉVILLE, André, *Rimbaud le Voyant*, Vanves, Thot, 1985. (1^e édition : 1929.)
- ROUGÉ, J.-M. ., *Le jardin de la France*, Paris, 1929.
- RUCHON, François, *Rimbaud. Documents iconographiques*, Vésenaz/Genève, Pierre Cailler, « Visages d'hommes célèbres », 1946.
- SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, textes recueillis par Olivier Bivort, André Guyaux et Mario Matucci, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002.
- SEGALEN, Victor, « Les Hors-la-loi : le double Rimbaud », *Rimbaud*, dir. André Guyaux, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », n° 64, 1993, p. 129-142. (1^e édition : *Le Mercure de France*, n° 212, 1906, p. 481-501.)
- SCEPI, Henri, « Discontinuité et fantaisie dans *Les Illuminations* », *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2012, p. 85-100.
- , « Rimbaud, poésie objective », *Rimbaud poéticien*, dir. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 29-46.
- , « “Après le Déluge” : retour sur quelques points de résistance », *Les Illuminations de Rimbaud « à tous les airs »*, dir. Adrien Cavallaro, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 122^e année, n° 1, mars 2022, p. 85-98.
- STAMELMAN, Richard, « Poésie et photographie : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Bonnefoy », *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 295-307.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « Ici, maintenant, les *Illuminations* », *Littérature*, n° 11, octobre 1973, p. 40.
- , « La lanterne magique de Rimbaud », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n° 1], 1987, p. 97-106.
- THOMAS, Frédéric, « “Je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment”. Découverte d'une lettre de Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 29, 2018, p. 321-345.
- TODOROV, Tzvetan, « Remarques sur l'obscurité », *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, dir. Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, « Études littéraires françaises », n° 40, 1988, p. 11-17.

VALAZZA, Nicolas, *La Poésie délivrée. Le livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2018.

VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

—, Lettre à Charles de Sivry, août 1878, *Correspondance générale de Verlaine. t. I. 1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005, p. 617-618.

—, « Les Poètes maudits. II. Arthur Rimbaud », *Lutèce*, n° 88-93, 1883.

—, *Les Poètes Maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884. (Réédition : *Les Poètes maudits de Paul Verlaine*, introduction et notes par Michel Décaudin, Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur (CDU-SEDES), 1982, p. 25-37.)

—, *Les Illuminations*, notice de Paul Verlaine, Paris, Publications de *La Vogue*, 1886, p. 5-7.

—, « Arthur Rimbaud », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 318, 17 janvier 1888.

—, Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, avec une préface de Paul Verlaine, Paris, Léon Vanier, 1895, p. V-XVIII.

WATSON, Lawrence, « Rimbaud et le Parnasse », *Rimbaud ou la liberté libre*, actes du colloque de Charleville-Mézières (11-13 septembre 1986), Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, « Parade sauvage. Colloque », [n° 1], 1987, p. 18-29.

1.4. Rimbaud et les artistes

BERTOZZI, Gabriele-Aldo, *Rimbaud attraverso i movimenti d'avanguardia*, Roma, Lucarini, 1976.

DEGUY, Michel, « Notes sur la méthode d'Arthur Rimbaud », *Parade Sauvage*, n° 4, septembre 1986, pp. 2-7.

HACKETT, Cecil A., « Les surréalistes et Rimbaud », *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1967, p. 61-80.

HUBERT, Renée Riese, « La Technique de la peinture dans le poème en prose du dix-neuvième siècle », *Cahiers de l'association internationale des études françaises (CAIEF)*, mars 1966, p. 169-178.

LETOURNEL, Yves, « Recherche de facture chez Rimbaud et Cézanne », *Parade sauvage*, n° 14, mai 1997, p. 93-131.

RONCA, Felice C., « The Influence of Rimbaud on Max Ernst's Theory of Collage », *Comparative Literature Studies*, vol. 16, n° 1, mars 1979, p. 41-47.

TIELROOY, Johannes, « Rimbaud et les frères Van Eyck », *Neophilologus*, t. XX, 1935, p. 264-265.

VERLET, Agnès, « Du tableau au texte : Champ de Mars. La Tour rouge de Robert Delaunay », in Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2010, p. 133-137.

VOELLMY, Jean, « Dada, Zurich et Rimbaud », *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (26 août-5 septembre 1982), [Gourdon]/Paris, D. Bedou-J. Touzot, 1986, p. 70-75.

2. Critique et théorie littéraire

Discours, image, dispositif. Penser la représentation II, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1988.

ANGENOT, Marc, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Honoré Champion, Unichamp-Essentiel, 2013.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Essais », 1966.

BLANCHOT, Maurice, « L'œuvre finale », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 423-424. (1^e édition : *La Nouvelle Revue française*, n° 104, août 1961, p. 293-303.)

BOURDIEU, Pierre, « La lecture : une pratique culturelle », débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, dir. Roger Chartier, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 265-268.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

—, *Position politique du surréalisme*, discours au Congrès des écrivains, 1935.

—, Lettre au journal *Combat*, Paris, 19 mai 1949.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le Roman naturaliste* (1879), Paris, Calmann Lévy, 1892.

CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

DESSONS, Gérard, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

DUPAS, Solenn, « Poétique et politique de l'allégorie en vers : à propos du "Monstre" de Verlaine », *Romantisme*, n° 140, 2008/2, p. 85-98.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien, Paris, Seuil, « Essais », 1965. (1^e édition italienne : 1962).

FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1999. (1^e édition allemande : 1956.)

GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier, 1874.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2003.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2001.

—, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.

HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de minuit, « Critique », 1991.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1997. (1^e édition allemande : 1976.)

JAKOBSON, Roman, « Aspect linguistique de la traduction », *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit, 1963, p. 78-86.

JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

MALLARMÉ, Stéphane, « Le livre, instrument spirituel », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.

MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistiques. L'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, éd. revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1989, p. 204. (1^e édition allemande : 1882.)

MOLINO, J., SOUBLIN, F., TAMINE, J., « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages*, n° 54, 1979, p. 5-40.

ORTEL, Philippe, « Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville) », *L'Image génératrice du texte de fiction*, dir. Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, *La licorne*, n° 35, 1995, p. 63-76.

POUZET-DURER, Virginie, *L'Impressionnisme littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Cultures et sociétés », 2013.

PROUST, Marcel, *Sur la lecture* (1906), Paris, Sillage, 2011.

RAYNAL, Mireille, « “Ce sale œil de chair le ferme tout de bon” (Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*) : l'entrevision chez quelques écrivains de M(m)inuit », *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*, op. cit., p. 189-200.

REVERSEAU, Anne, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, Sorbonne Université Presses, « Lettres Françaises », 2018.

VOUILLOUX, Bernard, *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

—, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond », *Impressionnisme et littérature*, dir. Gérard Gengembre, Yvan Leclerc, Florence Naugrette, actes du colloque, Rouen, Centre d'études et de recherches éditer/interpréter (CÉRÉDI) (9-11 juin 2010), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 17-25.

—, « L'“impressionnisme littéraire” : une révision », *Poétique*, n° 121, 2000

3. Ouvrages littéraires

ARAGON, Louis, *Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989.

—, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, éd. Marc Dachy, Paris, Mercure de France, « Digraphe », 1994. (1^e édition : 1923.)

—, *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981.

BANVILLE, Théodore de, « À Auguste Brizeux », *Les Exilés*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p. 165-168.

BAUDELAIRE, Charles, « Le théâtre de Séraphin », *Petits poèmes en prose* (1868), *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 1, 1993.

—, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 5-6.

—, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 701.

—, "À Arsène Houssaye", *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 275.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, éd. Henri Scepi, Paris, Folio plus classiques, 2011.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

VALÉRY Paul, « Variété », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 626.

4. Études sur le livre et l'illustration

4.1. Ouvrages collectifs, actes de colloques et catalogue d'exposition

Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, dir. Joan Lyons, Rochester (N.Y.), The Visual Studies Workshop Press, 1985.

Éloge du parergon. L'art décoratif du livre fin-de-siècle, dir. Sophie Lesiewicz, Hélène Védrine, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2021.

Iconotextes, actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, (17-19 mars 1988), dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand/Gap/Paris, Centre de recherche en communication et didactique-Ophrys (CRCD), 1990.

Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles, dir. Hélène Védrine, Paris, Kimé, 2005.

Livres d'artistes. L'invention d'un genre, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France (29 mai-12 octobre 1997), dir. Anne-Moeglin Delcroix et Marie-Cécile Messiner, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016.

Livres / Typographie. Une histoire en pratique(s), dir. Hélène Campagnol-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval, Paris, Éditions des Cendres/Université Paris 3-Sorbonne nouvelle/Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 2020.

4.2. Ouvrages et articles généraux

ANGOULVENT, Paul, CALOT, Franz, MICHON, Louis-Marie, *L'Art du livre en France : des origines à nos jours*, préface de Pol Neveux, Paris, Delagrave, 1931.

BARJOU, Camille, *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*, thèse sous la direction de Laurent Baridon préparée au sein du Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes, 2017.

BALCAZAR Melina, « L'«obsession du visuel» dans les livres d'artistes de Bernard Noël », *Textimage*, n° 12 (Illustrer ?), automne 2020, en ligne : https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/balcazar1.html

BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Québec, Fides, 2001.

BOVIER, Lionel dir., *Booktrek. Selected essays on artist books*, Paris, Les Presses du Réel, 2013.

BONNEFOY, Yves, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, catalogue d'exposition, Tours, Château de Tours, (1er octobre-15 novembre 1993), Paris, Flammarion, 1993.

BRIGHT, Betty, *No longer innocent: Book Art in America*, New York City, Granary Books, 2005.

BROGOWSKI, Leszek, MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, Paris, Presses Universitaires de France, « Nouvelle revue d'esthétique », n° 2, 2008.

BROGOWSKI, Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Incertain Sens, collection grise, 2016.

CASTELMAN, Riva, *A Century of Artists*, New York, The Museum of Modern Art, 1994.

CHAPON, François, *Georges Braque, René Char : manuscrits, livres, documents, estampes, éditions illustrées* de Lettera amorosa, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Université de Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dir. François Chapon, 1963, p. 14.

—, *Le Peintre et le Livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Éditions des Cendres, 2018. (1^e édition : 1987.)

CARRIÓN, Ulises, *Quant aux livres – On books*, éd. bilingue, traduction de l'anglais par Thierry Dubois, textes rassemblés par Juan J. Agius, introduction d'Anne Moeglin-Delcroix et Clive Phillpot, Genève, Héros-Limite, 2008. (1^e édition en anglais : 1997.)

CHAMCHINOV, Serge, « Le Livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », *L'Esthétique du livre*, dir. Alain Milon, Marc Perelman, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 59-76.

CHRISTIN, Anne-Marie, « L'écrit et le visible », *L'Espace et la lettre*, 1977, p. 162-192.

—, « Un livre double : *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis (1893) », *Romantisme*, n° 43 (Le livre et ses images), 1984, p. 73-90.

—, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009.

CHOL, Isabelle, « Introduction », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 9-28.

CLÉMENT-JANIN, Noël, « Les éditions bibliophiliques », *Almanach du bibliophile*, 1900, p. 150-151.

—, *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*, Paris, René Kieffer, 1931.

CORON, Antoine, « Du "livre à gravures" au "livre d'artiste". Illustrations et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècles », *Livres d'art, Histoire et techniques*, dir. Armand Israël, Lausanne/Paris, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne/Éditions des Catalogues raisonnés, 1994.

DESSONS, Gérard, « La Page : espace du livre », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016, p. 29-48.

DESSY, Clément, « Ambroise Vollard et les rythmes du décoratif. Une conception de l'illustration à la naissance du livre d'artiste. », *Éloge du parergon. L'art décoratif du livre fin-de-siècle*, dir. Sophie Lesiewicz, Hélène Védrine, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2021, p. 89-108.

DRUCKER, Johanna, *The Century of Artist's Books* (1995), New York City, Granary Books, 2004.

GILLET, Fanny, « L'illustration ou le surgissement des intimités visuelles du texte poétique ? », *Textes et contextes* [en ligne], n° 6 (Discours autoritaires et résistances aux XX^e et XXI^e siècles), 2011 : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=330>.

GILMAN, Ernest. B., « Interart Studies and the “Imperialism” of Language », *Art and Literature, Poetics Today*, vol. 10, n° 1, printemps 1989, p. 5-30.

HESSE, Raymond, « Les tendances nouvelles de la bibliophilie », *Plaisir de bibliophile : gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, 1928, vol. 4, p. 93.

—, *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles : 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929.

—, *Le livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du Livre, 1927.

HIGGINS, Dick, « A Preface », *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, dir. Joan Lyons, New York, Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 11-12.

HUBERT, Renée Riese, « Readable-Visible: Reflections on the Illustrated Book », *Visible Language* 19, n° 4, automne 1985, p. 519-538.

—, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

JOHANNOT, Yvonne, *Tourner la page. Livre, rites et symboles*, Montbonnot, Jérôme Million, 1988.

KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.

KOSTELANETZ, Richard, « Book Art », *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, dir. Joan Lyons, New York, Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 27-29.

LESIEWICZ, Sophie, VÉDRINE, Hélène, « Préface », *Éloge du parergon. L'art décoratif du livre fin-de-siècle*, dir. Sophie Lesiewicz, Hélène Védrine, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2021, p. 5-22.

—, « Espaces de création, espaces de diffusion », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016, p. 255-278.

LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002.

—, et SCEPI, Henri dir., *Texte/image. Nouveaux problèmes*, actes du colloque international, Cerisy-la-Salle, Centre culturel international (23-30 août 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

LIPPARD, Lucy, « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, 1977, n° 1, p. 45-48.

LISSARAGUE, Jean, *Des livres à l'Écart. Chroniques 1974-2013*, Paris, Écart, 2016.

LARUE, Anne, LE MEN, Ségolène, « Le décor, ou l'art de tourner en rond. L'ornement dans l'illustration romantique », *Romantisme*, n° 78, 1992, p. 60-74.

LE MEN, Ségolène, « Quant au livre illustré... », *Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 85-111.

—, LE MEN, Ségolène, « Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré », *Poetics Today*, n°13, United States, Duke University Press, Spring, 1992, p. 17-39.

—, « Book illustration », *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-century France*, dir. Peter Collier and Robert Lethbridge, New Haven, Yale University Press, 1994.

—, « Iconographie et illustration », *L'illustration. Essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 9-13.

—, « Préliminaire : L'art du livre autour de 1900 », *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Hélène Védérine, Paris, Kimé, 2005, p. 13-18.

—, « L'illustration, pour ou contre ? », *Textimage* [en ligne], n° 12 (Illustrer ?), automne 2020, https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html,

LINARÈS, Serge, « La main calligraphe : manuscrit et poéticité », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honorés Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016, p. 540.

—, « Effets de manuscrit dans le livre fin-de-siècle », *Éloge du parergon. L'art décoratif du livre fin-de-siècle*, dir. Sophie Lesiewicz, Hélène Védérine, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2021.

MATHIEU, Didier, « Livres d'artistes. Les nouveaux objets de lecture », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne], t. 45, n° 6, 2000, p. 56-60 : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2000-06-0056-006>

MILON, Alain, PERELMAN, Marc dir., *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », *Iconotextes*, dir. Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302.

PERRÉE, Rob, *Cover to Cover. The Artist's Book in Perspective*, Rotterdam/Breda, NAI Publishers/De Beyerd, 2002.

PHILLPOT, Clive, « Some Contemporary Artists and Their Books », *Artists' Books: A Critical anthology and Source Book*, dir. Joan Lyons, New York, Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 97-132.

PIA, Pascal, *Les livres de l'Enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998,

PICHOT, Amédée, *Voyage littéraire et historique en Angleterre et en Écosse*, 1825.

MALLARMÉ, Stéphane, « Arthur Rimbaud », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, n° 497, 2003, p. 120-128. [1^e édition : Chicago, *The Chapbook*, 1896].

—, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898.

MILLER, J. Hillis, *Illustration*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992.

MELOT, Michel, *L'Illustration : histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

—, « Clôture : le livre illustré comme forme symbolique », *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Hélène Védrine, Paris, Kimé, 2005, p. 289-296.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille/Paris, Le Mot et le Reste/Bibliothèque nationale de France, 2011. (1^e édition : 1997.)

—, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, « Formes », 2006, p. 106.

PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

PHILLPOT, Clive, « Some Contemporary Artists and Their Books », *Artists' Books: A Critical anthology and Source Book*, dir. Joan Lyons, Utah, Gibbs M. Smith, Peregrine Smith Book, 1987, p. 97-132.

ROGER, Thierry, « La poésie dans l'espace depuis Mallarmé : un héritage en questions », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016, p. 49-70.

ROYÈRE, Anne-Christine, « L'espace du poème : du livre à l'exposition », *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Honoré Champion, « Poétiques et esthétiques XX-XXI^e siècles », 2016, p. 360-379.

SCHRAENEN, Guy, *Guy Schraenen collectionneur (fragment)*, Uzerche, Pays-Paysage, « de collectionneurs », 1995.

SITZIA, Émilie, « "Where is the Prince?": Unlocking Dorés illustration of Perrault's *Cinderella* », *Relief*, n° 4, 2010, p. 158-173.

—, *Art in literature. Literature in art in 19th century France*, Newcastle upon Tyne, Publishing Cambridge Scholars, 2012.

—, « Translating Colour: The Case of *Manette Salomon* », *Polysèmes* [en ligne], n° 14, 2015 : <http://journals.openedition.org/polysesemes/450>

—, « Picture Book Illustrations and Children's Identity Formation: The Case of Fiep Westendorp's Jip and Janneke », *Book Practices & Textual Itineraries: Illustrating Identity/ies*, dir. Sophie Aymes, Nathalie Collé, Brigitte Friant-Kessler et Maxime Leroy, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2020, p. 167–184.

STEAD, Évanghelia, « Gravures textuelles, un genre littéraire », *Romantisme*, n° 118 (Images en texte), 2002, p. 113-132.

VOUILLOUX, Bernard, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage* [en ligne], Varia 3, 2013 : http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux1.html

—, « Intermédialité et interartictité. Une révision critique », *Intermédialité*, dir. Caroline Fischer, Nîmes, Lucie, 2015, p. 55-69.

—, « Texte et image ou verbal et visuel ? », *Texte/image. Nouveaux problèmes*, dir. Liliane Louvel et Henri Scepi, actes du colloque international, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (23-30 août 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31.

VÉDRINE, Hélène, « Allégorismes fin-de-siècle : *Les Fleurs du Mal* illustrées par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe », *Baudelaire. Due secoli di creazione/Baudelaire. Deux siècles de créations*, dir. Ida Merello et Andrea Schellino, Gênes, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2021, p. 86-110.

VERLET, Agnès, « Du tableau au texte : *Champ de Mars. La Tour rouge* de Robert Delaunay », in Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2010.

WILHELM, Fabrice, « Les illustrations de Munch pour *Les Fleurs du Mal* (1886) et la première publication de la Société des Cent Bibliophiles », *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Hélène Védrine, Paris, Kimé, 2005, p. 121-144.

4.3. Ouvrages et articles sur les éditions illustrées de Rimbaud

Voir la bibliographie générale dans le tome deux des annexes page 367.

BERGER, Anne, « A. Rimbaud, Œuvres poétiques, éd. C.A. Hackett », *Romantisme*, 1986, n° 54 (Être artiste), p. 124.

BERTOZZI Gabriele-Aldo, « Rimbaud autrement », *Roland Sabatier. Illuminations. Version Plastique*, Paris, Galerie de Paris, 1989, np.

BLISTÈNE, Bernard, « Préface », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991, p. 7.

BRIET, Suzanne, « Rimbaud porté par notre temps », Préface, in Arthur Rimbaud, *Œuvres poétiques*, compositions originales en couleur de Daniel Tricart, Paris, Arcadie, 1975, np.

CLAUDEL, Paul, « Un dernier salut à Arthur Rimbaud » [1942], préface, in Arthur Rimbaud, *Vers et proses*, lettrines gravées sur bois par Démétrios Galanis, Paris, Les Cent Une, 1943, p. VII-XV.

DAMASE, Jacques, « Préface », in Arthur Rimbaud, Sonia Delaunay, *9 illuminations*, Paris, Jacques Damase, 1973, np.

DEMING, Richar, « John Ashbery. Tibor de Nagy Gallery », *Artforum* [en ligne], vol. 50, n° 5, janvier 2012 : <https://www.artforum.com/print/reviews/201201/john-ashbery-38899>

ÉLUARD, Paul, « Un droit de regard enfin sur le poème », in Arthur Rimbaud, Valentine Hugo, *Les Poètes de sept ans*, sept pointe-sèches, 1938, np.

FORESTIER, Louis, « Une lettre du peintre Roger de La Fresnaye sur les *Illuminations* », *Arthur Rimbaud 3. Problèmes de langue*, textes réunis par Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 445-449, 1976, p. 179-180.

GALANTARIS, Christian, *Verlaine. Rimbaud. Mallarmé. Catalogue raisonné d'une collection*, Paris/Genève, Éditions des Cendres, 2014.

GUYAUX, André, « Enluminer des enluminures ? », *Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Marseille, musée Cantini (9 novembre 1991-26 janvier 1992), dir. Nicolas Cendo, Véronique Serrano et André Guyaux, Marseille, Musées de Marseille, 1991, p. 24-32.

HACKETT, Cecil A., « Préface », in Arthur Rimbaud, *Œuvres poétiques*, illustrations Pierre Clayette, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1986, np.

HUBERT, Renée Riese, « Graphisme poétique et poésie graphique : les *Illuminations* de Fernand Léger », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, Paris, Centre de documentation universitaire – société d'édition d'enseignement supérieur, 1984, p.149-157.

LE DANTEC, Yves, « Appendice », in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, lettrines d'Élie Grekoff, Paris, Éditions de Cluny, 1945, p. 289-290.

LEYMARIE, Jean, « Préface », in Arthur Rimbaud, Henri Cartier Bresson, *Les illuminations*, Vérone, Gibralfaro & F.C.M, 2001, np.

LISSARAGUE, Jean, *Des livres à l'Écart. Chroniques 1974-2013*, Paris, Écart, 2016.

LUCAS, Denis, « Baudelaire, Verlaine, Rimbaud », *Le Monde illustré*, n° 4, samedi 19 juin 1937.

MILLER, Henry, « Préface », in Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, lithographies originales de Fernand Léger, Lausanne, Éditions des Gaules, 1949, p. 7-10.

MONTI, Zoé, « Simple comme une forêt vierge et beau comme un tigre », *Francophonie vivante*, n° 2 (Livres d'art, arts du livre), 2019, p. 88-95.

—, « Les *Illuminations* illustrées d'Arthur Rimbaud », *Textimage* [en ligne], n° 12 (Illustrer), 2020 : https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/monti5.html.

RIGHI, François, « Dispersion & recomposition de l'*H.* de Rimbaud », *H*, Ivoy-le-Pré, François Righi, 1997, np.

SCHLATTER, Christian, « L'énigme du sans pourquoi », *Roland Sabatier. Illuminations. Version Plastique*, Paris, Galerie de Paris, 1989, np.

TANIGUCHI, Madoka, « Projet inabouti d'illustration des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Le livre comme art. Matérialité et sens*, Nota bene, « Sciences humaines / littérature », 2013, p. 49-65.

—, « Les illustrations des *Illuminations* de Rimbaud par Roger de la Fresnaye », *Textimage* [en ligne], n° 8 (Poésie et image à la croisée des supports), 2017 : https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/taniguchi2.html.

—, « La métaphore et l'aspect visuel des *Illuminations*. Autour de "Promontoire" », *Revue de Langue et Littérature Françaises, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo*, 2009, p. 79-99.

—, *Le Pictural dans la poésie de Rimbaud*, thèse sous la direction d'André Guyaux, Paris, Sorbonne Université, 2012.

5. Théorie artistique et histoire de l'art

5.1. Ouvrages et articles généraux

Conversations avec Cézanne, édition critique présentée par P. Michael Doran, Paris, Macula, 1978.

Journal d'Eugène Delacroix, vol. III, 1855-63, Paris, Plon, 1895.

La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la *Gazette des Beaux-arts*, 30 janvier 1904.

Henri Cartier-Bresson photographe, introduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Delpire, 1992. (1^e édition : 1979.)

ARAGON, Louis, *La Peinture au défi*, Paris, José Corti, 1930.

—, *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 198.

BARRÉ, Sandra, *L'Odeur de l'art. Un panorama de l'art olfactif*, Paris, La Lettre volée, 2021.

CHÉRONNET, Louis, « Bibliophilie et publicité » (1928), *La Publicité, art du XX^e siècle*, Paris, Les Billets de la Bibliothèque, p. 90-92.

DENIS, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de L'Occident, 1912.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1990.

FLINT, Kate, *Impressionists in England. The Critical Reception*, Londres, Routledge & Kegan Paul plc, 1984.

GANDELMAN, Claude, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 10.

LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.

KRAUSS, Rosalind, *Notes on the index*, 1977.

MELLERIO, A, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, Paris, Henri Floury, 1923.

MOREAU, Gustave, *Écrits sur l'art*, vol. I, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, p. 78-79.

SERVIÈRE, Michel, *Le Sujet de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1997.

VOUILLOUX, Bernard, « À travers la culture visuelle du XIX^e siècle », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 2 (Les choses), 2012, p. 67-75.

5.2. Catalogues d'expositions sur les artistes du corpus

Jacques Damase. 30 ans d'éditions d'art et de manifestations diverses, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou (21 novembre 1979 - 14 janvier 1980), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1979.

Sonia Delaunay. Dessins, catalogue d'exposition, Tilburg, Nederlands Textielmuseum (18 mars-29 mai 1988), dir. Yvonne Brentjens, Tilburg, Nederlands Textielmuseum, 1988.

La Donation Sonia et Charles Delaunay : dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Galerie du Musée (1^{er} octobre 2003-5 janvier 2004), dir. Brigitte Leal, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003.

Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris (17 octobre 2014-22 février 2015), Londres, Tate Modern (15 avril-16 août 2015), dir. Fabrice Hergott, Anne Montfort et Cécile Godefroy, Paris, Paris Musées, 2014.

I Never Look Away. Jim Dine Self-Portraits = Selbstporträts, catalogue d'exposition, Vienne, musée Albertina (24 juin-2 octobre 2016), dir. Antonia Hoerschelmann et Klaus Albrecht Schröder, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2016.

Valentine Hugo, Le Carnaval des ombres, catalogue d'exposition, Boulogne-sur-Mer, Le Quadrant, réseau des Bibliothèques de Boulogne-sur-Mer (17 mars-9 juin 2018), dir. Nadine Ribault, Boulogne-sur-Mer, Invenit, 2018.

Germaine Richier, la magicienne, catalogue d'exposition Antibes, musée Picasso (6 octobre 2019-26 janvier 2020), La Haye, musée Beelden aan Zee (14 mars-7 juin 2020), dir. Jean-Louis Andral, Valérie Da Costa, Paris, Hazan, 2020.

Zao Wou-Ki : estampes et livres illustrés, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France (3 juin-24 août), dir. Céline Chicha et Marie Minssieux-Chamonard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.

5.3. Ouvrages et articles sur les artistes du corpus

Germaine Richier, Lyon, Fage éditions, « Paroles d'artistes », 2017.

La Poésie lettriste, aphonistique, infinitésimale et supertemporelle, ouvrage collectif, L'Inéditeur-Stechak, Paris, 1992.

BARON, Stanley, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre, 1885-1979*, Paris, Jacques Damase éditeur, 1995.

CHAUVEAU, Sophie, *Sonia Delaunay. La vie magnifique*, Paris, Tallandier, 2019.

CHAR, René, « Le dos houleux du miroir », *Zao Wou-ki. 1971-1975*, Paris, Galerie de France/Arts et Métiers graphiques, 1975, np.

COCTEAU, Jean, « Autour de la Fresnaye », *L'Esprit nouveau*, n° 3, décembre 1920, p. 322-323.

COUDRAIN, Brigitte, *Johnny Friedlander. Le graveur dans son temps*, catalogue d'exposition, Paris, Institut national d'histoire de l'art (18 septembre-8 novembre 2008), dir. Isabelle Cahn et Fanny Lambert, Paris, INHA, 2008.

DREVON, Marion, *Les Reliures de Sonia Delaunay*, mémoire de Master I, sous la direction de Judith Delfiner, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2014 [en ligne] : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01147594>

DA COSTA, Valérie, « Germaine Richier, une artiste d'aujourd'hui », *Germaine Richier, la magicienne*, catalogue d'exposition, Antibes, musée Picasso (6 octobre 2019-26 janvier 2020) ; La Haye, musée Beelden aan Zee (14 mars-7 juin 2020), dir. Jean-Louis Andral, Valérie Da Costa, Paris, Hazan, 2020, p. 15-39.

DAMASE, Jacques, *Sonia Delaunay. Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1971.

—, *Sonia Delaunay, Noirs et Blancs. Dessins*, Paris, Jacques Damase, Artcurial éditeurs, 1978.

DE VILLEPIN, Dominique, *Zao Wou-ki et les poètes*, catalogue d'exposition « Zao Wou-Ki, la lumière et le souffle », Pully, Musée d'art (1^{er}-27 septembre 2015), dir. Françoise Marquet et Yann Hendgen, Paris, Albin Michel, 2015.

DELAUNAY, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris, Robert Laffont, 1978.

DELAUNAY Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, Service d'édition et de vente des publications de l'Éducation nationale (SEVPEN), 1957.

- DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay, magique magicienne*, Paris, Ramsay, 1988.
- DORIVAL, Bernard, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre, 1885-1979*, Paris, Jacques Damase, 1980.
- HUGO, Jean, *Le Regard de la mémoire*, Arles, Actes Sud, 1983.
- HUGO, Valentine, entretien avec Georges Charbonnier, 20 décembre 1950, émission *Couleurs de ce temps*, réalisée par Georges Charbonnier et Alain Trutat, extraits diffusés dans le podcast « Les grandes dames de l'art », *AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*, 24 février 2022, [en ligne], : <https://awarewomenartists.com/podcasts/valentine-hugo/>
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- , *L'art infinitésimal. L'art supertemporel* suivi de *Le polyautomatisme dans la méga-esthétique*, Paris, Aux escaliers de Lausanne, 1960.
- JAFFÉ, Hans Ludwig C., *Friedlaender in het Frans Halsmuseum/Friedlaender at the Frans Hals Museum*, Amsterdam, Leidseplein Presse, 1977.
- JARON, Steven, *Johnny Friedlander. Le graveur dans son temps*, catalogue d'exposition, Paris, Institut national d'histoire de l'art (18 septembre-8 novembre 2008), dir. Isabelle Cahn et Fanny Lambert, Paris, INHA, 2008.
- LASSAIGNE, Jacques, « Friedlaender als Graveur », *Friedlaender : rétrospective de l'Œuvre gravé 1948-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, dir. Jacques Lassaigue, 1978, p. 65-70.
- LEMOINE, Colin, « Germaine Richier et la gravure, sculpter en deux dimensions », *Germaine Richier, la magicienne*, catalogue d'exposition Antibes, musée Picasso (6 octobre 2019-26 janvier 2020), La Haye, musée Beelden aan Zee (14 mars-7 juin 2020), dir. Jean-Louis Andral, Valérie Da Costa, Paris, Hazan, 2020, p. 41-67.
- MORNAND Pierre, « Valentine Hugo peintre de l'alchimie du verbe et de l'esprit », *Le Courrier graphique*, n° 16, juin 1938, np.
- , *Huit artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1939.
- , *Trente artistes du livre*, Paris, Marval, 1945.
- PATANT, Hélène, FLAHUTEZ, Fabrice et MORANDO, Camille dir., *La Bibliothèque d'André Masson, une archéologie*, Paris, Arvenir, 2011.

ROUSSEAU, Pascal, « “Voyelles”. Sonia Delaunay et le langage universel de l’audition colorée », *Sonia Delaunay. Les couleurs de l’abstraction*, catalogue d’exposition, Paris, musée d’Art moderne de la Ville de Paris (17 octobre 2014-22 février 2014), Londres, Tate Modern (15 avril-16 août 2015), dir. Fabrice Hergott, Anne Montfort et Cécile Godefroy, Paris, Paris Musées, 2014, p. 70-77.

SAPHIRE, Lawrence, *Fernand Léger. L’œuvre gravé*, New York, Blue Moon Press, 1978.

—, *André Masson. L’Œuvre gravé. Volume 1 : surréalisme. 1924-49*, préface Stanley William Hayter, New York, Blue Moon Press, 1990.

—, CRAMER, Patrick, *André Masson. Catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer éditeur, 1994.

SEGUIN, Béatrice dir., *Valentine Hugo, Écrits et entretiens suivi de Valentine Hugo et le surréalisme*, Arles/Boulogne-sur-Mer, Actes Sud/Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer, 2003.

VAUXCELLES, Louis, « Léon Zack, illustrateur », *Excelsior*, dimanche 20 juin 1937.

WOU-KI, Zao, MARQUET, Françoise, *Autoportrait*, Paris, Fayard, 1988.

Rimbaud, de l'image à l'illustration. Pour une autre lecture des *Illuminations*

Ce travail propose de retracer la voie par laquelle les artistes ont abordé, dans les livres, l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Cette étude établit le catalogue raisonné des livres illustrés et livres d'artiste, depuis le début du XX^e siècle, au moment de l'apparition des premières illustrations, jusqu'aujourd'hui. En choisissant dans l'analyse de se concentrer sur le recueil des *Illuminations*, elle examine la constitution progressive d'une culture visuelle autour de Rimbaud et interroge le rapport des illustrations à cette poésie du visuel.

La thèse s'attache autant à faire entrer la production de ces livres illustrés dans la réception rimboldienne qu'à mettre en lumière le rôle qu'ils jouent dans le parcours des artistes. Montrer l'évolution de la réflexion sur l'articulation des rapports entre texte et image, mise en œuvre dans et par le livre illustré, enclenche une réflexion sur la manière dont cette illustration est favorisée par les images ouvertes de la poésie de Rimbaud, particulièrement dans les *Illuminations*. Rimbaud, qui configure son image poétique un investissant une image plastique tenue en haute estime, ménage par là des potentialités multiples et des principes féconds pour les artistes. Informés des dispositifs textuels des poèmes, leurs illustrations se développent en miroir. Le passage du livre illustré au livre d'artiste accompagne le souci croissant de ces créateurs de s'intéresser à la spécificité de la poésie, et à l'originalité expressive offerte par la mise en tension des caractéristiques du livre au service des effets poétiques.

Mots clés : illustrations ; poésie ; livre illustré ; livre d'artiste ; Arthur Rimbaud

Rimbaud, from image to illustration. Another reading of the *Illuminations*

This work proposes to retrace the way by which the artists approached, in books, the work of Arthur Rimbaud. This study establishes the *catalogue raisonné* of illustrated books and artist's books, from the beginning of the 20th century, when the first illustrations appeared, until today. By choosing to focus on the *Illuminations*, it examines the progressive constitution of a visual culture around Rimbaud and questions the relationship of illustrations to this poetry of the visual.

The thesis tries to bring the production of these illustrated books into the Rimboldian reception as well as to highlight the role they play in the artists' path. To show the evolution of the reflection on the articulation of the relations between text and image, implemented in and by the illustrated book, starts a reflection on the way this illustration is favored by the open images of Rimbaud's poetry, particularly in the *Illuminations*. Rimbaud, who configures his poetic image by investing a plastic image held in high esteem, spares there multiple potentialities and fertile principles for the artists. Informed of the textual devices of the poems, their illustrations develop in mirror. The passage of the illustrated book to artist's book accompanies the growing concern of these creators to be interested in the specificity of the poetry, and in the expressive originality offered by the setting in tension of the characteristics of the book to the service of the poetic effects.

Key words: illustration; poetry; illustrated book; artist's book; Arthur Rimbaud

Université Sorbonne Nouvelle
École Doctorale 120
Maison de la Recherche
Bureau 1009
4, rue des Irlandais
75005 Paris
ed120@sorbonne-nouvelle.fr