

Le Rimbaud de Carjat

Une photofiction biographique

De tous les passants considérables qui auront traversé ces journées grenobloises, nul doute que Rimbaud n'ait été à la fois le plus inévitable et le plus intermittent. On l'a vu passer en maraude chez Guy Goffette¹ où il opposait à un Verlaine d'ardoise et de pluie son « visage d'enfant de chœur qui aurait trop dormi dans les foins », quand il ne posait pas à l'Époux Infernal. On a évoqué son ombre en Rimbaud voyou, « contre l'art », dans les *Vies écrites* de Javier Marias²; mais aussi, atteint de la « pulsion négative des agraphiques », c'était toujours lui qui emmenait la compagnie nombreuse des bartlebys dans le récit éponyme d'Enrique Vila-Matas³. On l'a même rêvé, rêveur hanté par Antonio Tabucchi⁴ dans une dernière anabase de l'Hôpital de la Conception de Marseille à l'Ardenne du grenier de Roche. Et je me borne ici aux croisements de la figure avec la programmation de ce colloque, auxquels on pourrait ajouter d'autres réincarnations plus récentes, comme cette variation sur le double que présente Philippe Claudel, dans une nouvelle, intitulée « L'Autre », tirée du recueil *Les Petites Mécaniques*⁵.

1. G. Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Gallimard, « L'Un et l'autre », 1996, p. 48.
2. J. Marias, *Vies écrites*, trad. fr. par Alain Kéruzoré, Rivages, [1992], 1996. « Arthur Rimbaud contre l'art », p. 99-104.
3. E. Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, trad. par Éric Beaumatin, [2000], Christian Bourgois, 2002, p. 18, 24-27, 121-122, 183 notamment...
4. A. Tabucchi, *Rêves de rêves*, trad. par Bernard Comment, [1992], Christian Bourgois, 1996, « Rêve d'Arthur Rimbaud, poète et vagabond », p. 97-99.
5. P. Claudel, *Les Petites Mécaniques*, Mercure de France, 2003, p. 81-107.

Fictions Rimbaud : faux procès d'un excès ?

De façon quasi archétypale, et ce carrefour des « fictions biographiques » visait à le rappeler, Rimbaud emblématise et internationalise un triple « *topos* littéraire » : celui de la figure romanesque du poète moderne, celui du mythe, et désormais, celui du mythe du mythe. Depuis Julien Gracq et *Un beau ténébreux*, Aragon et *Anicet ou le Panorama*, Kundera dans *La vie est ailleurs*, nous savons en effet que la puissance générative de la matrice fictionnelle Rimbaud s'alimente à la condensation d'une vie brève, d'une œuvre brève, d'une herméneutique du silence, d'une liquidation vécue/écrite (illustrée par le poème « Solde »), de traces bio-trafiquantes et bio-traficotées. En un mot, pour le meilleur et pour le pire, Rimbaud apparaît comme « le bon objet » de fiction d'auteur par excellence, une *œuvre-vie* exemplairement dense et trouée, le support imaginaire idéal pour tout biographe (on ne les compte plus), antibiographe (les mêmes parfois, et quelques autres...), tout mythographe (presque tous), autobiographe par figure d'auteur interposée (chacun sans doute à des degrés divers), tout romancier, plasticien, iconographe, cinéaste (variante *biopic* hollywoodienne dans *Total Eclipse*, avec Leonardo Di Caprio en Rimbaud) et même tout musicien, comme l'atteste une récente création à l'Opéra Bastille dédiée au poète (« L'Instant dernier », mars 2004).

Pour illustrer cette « passion Rimbaud » à la limite de la surchauffe ou de la « biurgie » (Daniel Madelénat), chacun se souvient de la tempête rimbal-dologique soulevée par les fictions d'Alain Borer⁶ (*Rimbaud en Abyssinie*, *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, *Rimbaud d'Arabie*). Mais ce sont sans doute les années 1990-1992, avec notamment la parution du *Rimbaud le fils* de Pierre Michon⁷ et un centenaire très médiatisé, qui furent les plus fécondes en variations biographiques aussi diverses formellement que qualitativement. Au plan de la nomenclature, on a recensé une « fable romanesque » de Bernard Guégan⁸, un « essai-fiction » de Dominique François, *Aséroé*⁹, un roman de science-fiction, *Par tous les temps* de Colette Fayard¹⁰. Quant à hasarder un terme pour désigner *Rainbow pour Rimbaud* de

6. A. Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Le Seuil, « Fiction et Compagnie », 1984 ; *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Lachenal et Ritter, 1983-84 ; *Rimbaud d'Arabie*, Le Seuil, « Fiction et Compagnie », 1990.

7. P. Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, « L'Un et l'autre », 1991, repris en Folio. C'est à la pagination de cette édition que je me réfère désormais.

8. Parue dans le n° 30 de la revue *L'Infini*, été 1990.

9. D. François, *Aséroé, figures de l'oubli*, POL, 1992.

10. C. Fayard, *Par tous les temps*, Denoël, 1991.

Jean Teulé¹¹ ou *Le Mariage de Rimbaud* de Noël Tuot¹², je ne m'y risquerai pas ici, sauf à dire que le premier représentait à la vulgate hagiographique ce que le second était à la vulgate de démolition. Une telle prolifération plus ou moins induite par l'effet commémoratif des « années Rimbaud » (rééditées, sur un mode moins spectaculaire, en 2004) n'a pas manqué d'irriter, à juste et à moins juste titre, les Gilles de la Vulgate (pour parler comme Michon), et notamment Olivier Bivort, qui a réagi violemment dans la revue *Sud*¹³. Dans un numéro spécial Rimbaud, il s'en prend indistinctement à une vaste nébuleuse, un nouveau genre, écrit-il, de textes au statut incertain, rangés sous sa plume sous l'appellation générique (au sens quasi-médical du terme!) de « paralittérature », qu'il rend responsables des métastases du *topos* littéraire Rimbaud. En vrac, fiction biographique, essai, canular littéraire (*Les Trois Rimbaud* de Dominique Noguez), pur artefact de circonstance, servent, au mieux, je le cite, de « paravent de la critique », au pire, de parasites de la fiction-fiction, sans béquille biographique. En amalgamant ainsi typologiquement tous les « univers possibles » créés par la fiction d'auteur pour les opposer aux discours de véridicité, en préférant la polémique à l'étude des conditions de possibilité d'un récit doué d'invention critique, Olivier Bivort semble dénier toute vertu heuristique à l'approche biographique fictionnelle. Celle-ci se caractériserait par ce qu'il nomme « l'autonomie subjective qui s'est créée autour de la figure de Rimbaud » et l'exégète de s'emporter contre la déhistoricisation paradoxale du biographique et son corollaire, le « glissement du personnage vers une existence atemporelle ». Nous sommes bien là au cœur d'une tension fondamentale exemplaire entre deux régimes juridictionnels du « vrai » en biographie, d'une opposition entre « monde possible » et discours de véridicité qui sous-tend la thématique de ce colloque.

Une fiction critique: « par la grâce des halogénures d'argent » (Michon)

Mon propos serait alors de montrer, à rebours de la polémique réductrice d'Olivier Bivort, qu'une fiction biographique, loin d'être le cache-sexe un peu honteux de la critique, pourrait être un des lieux de son ressourcement, l'écriture dramatisée d'une question théorique, en clair, une fiction critique. Je m'appuierai plus précisément sur une des fictions Rimbaud désormais

11. J. Teulé, *Rainbow pour Rimbaud*, Julliard, « L'Atelier Julliard », 1991.

12. N. Tuot, *Le Mariage d'Arthur Rimbaud*, Climats, 1991.

13. O. Bivort, « Arthur Rimbaud (?) (1650-2891) », *Sud*, numéro hors série, *Rimbaud, bruits neufs*, 1991.

classiciées et parmi les plus réussies : le *Rimbaud le fils* de Pierre Michon. À l'intérieur de ce récit, j'ai choisi d'évoquer une scène triplement anthologique (biographiquement, littérairement, et visuellement) : la séance de pose de Rimbaud, en octobre 1871, chez le photographe, journaliste, poète et citoyen Étienne Carjat, d'où devait sortir l'un des portraits les plus reproduits, glosés, paraphrasés, décalqués de l'iconographie littéraire. Cette séquence narrative d'une douzaine de pages (p.81-93), qui déconstruit l'image-produit pour soumettre l'icône au processus de son invention, occupe l'avant-dernier chapitre du récit, le sixième. Elle met en scène un rapport de double captation entre deux « fils », un fils mineur et un fils prodigue, deux langages artistiques en mutation interne et en conflit réciproque d'influence, deux instants de basculement : de la poésie du Parnasse à l'« heure de littérature nouvelle », de la photographie « humble servante des sciences et des arts », comme la désignait Baudelaire (Salon de 1859), à la photographie d'art. Cette sainte relique de la rimboldolâtrie, ce « loup blanc » (Michon), je l'appelle ici « le Rimbaud de Carjat », en laissant provisoirement pendantes les questions de l'authenticité de son attribution, de sa datation, de sa chronologie par rapport à une première, de l'écart temporel de l'une à l'autre (du même jour à trois mois), toutes questions pour lesquelles je renvoie aux mises au point de Jean-Jacques Lefrère ¹⁴ dans sa récente et ultra-positiviste biographie.

J'ai parlé de double captation et je m'en explique. Le fait même de dire « le Rimbaud de Carjat », comme on dirait « le Baudelaire de Nadar », ou « le Rimbaud de Fantin-Latour », instaure un rapport de filiation, un titre de propriété, un droit de regard de l'un sur l'autre, une signature auctoriale, fût-elle modeste, comme l'évoque Michon, (« et parfois même son nom à lui, Carjat, est écrit sous le portrait ovale, mais en dessous de l'autre nom, entre parenthèses, ou en plus petit » p. 86). Pour un peu, le génie céderait devant l'ingénieur, l'opérateur photographique, comme on disait de ce temps. Car n'en déplaise à la photophobie toute relative de Baudelaire ¹⁵, nul artiste, nul « orphelin » (Michon) ne résiste à la promesse de postérité contenue dans la boîte noire :

En attendant, ils se faisaient photographier. Car tous avaient senti qu'au-delà des sonnets obscurs, de ces petits poings fermés de quatorze vers brandis vers le futur, au-delà de la poésie, tout près des poses d'exil prises deux doigts dans le

14. J.-J. Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Fayard, 2001.

15. Lettre de Baudelaire à Carjat (6 octobre 1863) : Baudelaire fait référence à son portrait par Carjat dit « Baudelaire aux gravures » : « Je vous félicite et vous remercie. Cela n'est pas parfait, *parce que la perfection est impossible*, mais j'ai rarement vu quelque chose d'aussi bien. »

gilet, toute crinière dehors, de sous la cagoule noire la postérité accourait ; et sur le tabouret des photographes ils tremblaient devant la postérité : le Vieux devant Nadar, devant Carjat, regarda la cagoule noire et ne respira plus ; Baudelaire devant Nadar, Carjat ne respira plus [...] (p. 83).

Car c'est bien une petite mort qu'il s'agit de franchir, en provision de la vie immortelle, avant que le mort ne fasse lui-même retour dans le portrait. Une mort donnée « à distance de la main », à la lettre *acheiropoiétiquement*, une définition esthétique du geste photographique pour lequel Michon trouve une expression narrative : Carjat est cet allié du soleil dont la célébrité « vient d'avoir prêté la main à la lumière, aux clapets qui la rejettent, vite la font entrer, aux chlorures qui la fixent, lors de la venue au jour du portrait ovale de 18 sur 12 et demi dont je vais parler ».

Carjat est saisi par Michon comme « un pur agent du Temps, irresponsable et fatal comme *Monsieur de Paris*. Il regarde son modèle ». Et ce regard dessaisit partiellement l'ingénieur de son invention : en devenant opérateur du visible, il subit l'empreinte (ou l'impression) de la photo-génie du sujet. Cet autre regard, qui impressionne la plaque, capte en retour son observateur. En relatant la séance de pose dans tout son protocole chirurgical, ou plutôt obstétrical (derniers réglages, technique menaçante, cagoule), Michon métaphorise la scène comme une parturition parallèle, un double travail du modèle sur le photographe et du photographe sur le modèle. « Carjat déclenche. La lumière se rue sur les halogénures, les brûle » (p. 90) ; simultanément, mimétiquement, Rimbaud se délivre des strophes du *Bateau ivre*, ou plus exactement la mère en lui se délivre, il obéit et n'obéit pas, est ici et ailleurs, fait basculer le présent photographique dans l'antériorité et dans l'avenir, dans ce futur antérieur qui est toujours le temps de la réception des œuvres :

De sous la cagoule noire Carjat dit de bouger un peu la tête, comme ceci, puis comme cela. Il fait comme on lui dit, dans la tête qui bouge à peine les strophes impeccables, les strophes impassibles vers sur vers tombent, comme des vagues, comme du vent. (p. 91)

Résumons-nous. Je vois dans cette scène une invention critique « vraie » de la part de Michon, qui est le produit remotivé d'une fusion entre deux moments référentiellement distincts quoique chronologiquement très rapprochés : l'écriture du poème *Le Bateau ivre* comme rupture avec l'imitation poétique, dont lecture venait d'être faite aux réunions des Vilains Bonshommes par Rimbaud, l'installation du poète dans son image de voyant via la photo de Carjat. La scène joue sur la concentration de trois effets de sens : 1) le photographe saisit l'irruption du moment poétique et métamorphose la personne civile de Rimbaud en artiste entrant dans sa galerie des

contemporains illustres, il en est donc l'auteur – *la cravate qui penche* est à la fois corporative, elle penche toujours chez les poètes, comme l'attestent les portraits de Baudelaire, *et* singularisante –; 2) le sujet coopère à l'élaboration iconique de son portrait pour en programmer la réception, c'est une forme d'auto-portrait aidé, l'auteur devenant son propre garant; 3) le sujet Rimbaud co-invente l'auteur de son portrait.

Le texte de Michon, qui est simultanément une « photographie écrite » et une « écriture de la photographie », peut se lire donc comme une « biographie oblique » de Carjat. Je dirais même qu'à ce jour (et, pour avoir cherché à en savoir plus sur cet artiste, je puis attester de la parfaite information référentielle de Michon sur la question) son texte constitue l'unique esquisse biographique tout court et comme par défaut, hormis quelques catalogues d'exposition, sur un artiste éclipsé par la réussite industrielle et commerciale de Nadar. C'est aussi une fiction d'auteur parallèle (plutôt que secondaire) à celle de Rimbaud, comme le suggère Michon lui-même en recourant à propos de Carjat à l'image du puits, dont on sait, depuis les remarquables analyses de Jean-Pierre Richard, combien elle est fondatrice, pour Michon, du lien maternel :

On sait – les livres savent – qu'il était de petite famille [...] mais on ne sait pas s'il avait fait en lui pour recevoir sa mère un puits à la mesure de cette cour, les minces préfaces des catalogues qu'on lui a consacrés n'ont pas cherché aussi loin : car c'est un fils mineur. Il n'a pas de légende dorée. On le voit passer en coup de vent dans celle des autres, [...] à cause de la boîte noire aussi dans laquelle il les a mis par la grâce des halogénures d'argent. (p. 85)

J'avoue avoir été troublée par l'intuition juste de Michon sur la symétrie des deux trajectoires rompue par une brouille célèbre, en lisant dans la correspondance de Carjat à Courbet une phrase dans laquelle Carjat affirme qu'il se tue au travail... comme « un nègre blanc ». L'échec commercial de Carjat, artiste dispersé et poète refoulé (qui exprime son amertume dans le *Lamento du photographe*), n'est pas sans évoquer également les fiascos de l'aventurier du Harar et, comme en un chiasme biographique, la tentation photographique éphémère et plus ou moins avortée du philomathe impénitent : nous possédons 7 clichés de Rimbaud-photographe, presque autant que de poèmes de Carjat !

Moins anecdotiquement, il m'apparaît que l'épisode analysé ressortit pleinement à ce que Jérôme Thélot, dans un ouvrage récent, appelle, d'un titre à double entente, « les inventions littéraires de la photographie » : « D'un côté, la littérature invente la photographie (la littérature est cette invention quand elle soutient le regard de cette image sans regard) : elle en imagine les fictions vraies ; et d'un autre côté la photographie invente la littérature : elle

la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite ¹⁶». Le Rimbaud de Carjat (et j'ajouterais, de Michon) est bien une photo-fiction biographique et critique, en ce que, à mon sens, la scène répond au double enjeu de l'invention : « *que fait la photographie à la littérature?* [...] et inversement *que fait la littérature à la photographie?* ¹⁷ »

Fictions sémantiques, fictions plastiques : tribulations d'une icône

Conduire Rimbaud chez Carjat, c'était, pour ses amis parisiens, les comparses des Vilains Bonshommes, une manière de l'adouber. En accomplissant ce rite initiatique, Rimbaud, le « jeune potache ayant grandi trop vite » (Mathilde Verlaine), avec « un je ne sais quoi fièrement poussé, de fille du peuple, j'ajoute de son état blanchisseuse, à cause de vastes mains, par la transition du chaud au froid rougies d'engelures » (le Mallarmé du *Chap Book* repris par Michon), se transfigure en « ange en exil », ou en « Casanova gosse » (Verlaine, *Les Poètes maudits*, 1884). La photo a perdu de sa fonction indicelle, d'authentification et de preuve pour acquérir une valeur de médium : le cliché de Carjat permet à Rimbaud d'accomplir son destin social de poète-voyant-voyou. Et il entre aussi dans le circuit de la transmission et de la transmutation des images, dans l'échange et la communication des regards portés sur lui. Dans une lettre adressée à Forain, Verlaine évoque « mon Rimbaud de Carjat », et le possessif revêt ici au moins deux sens : le sens discriminant d'une épreuve en circulation de la photo de Carjat (dite ici la seconde photo de décembre 1871) qui servira de modèle pour le frontispice des *Poètes maudits* mais aussi le sens d'une appropriation symbolique et affective. C'est bien signifier que l'invention photographique d'un auteur n'est pas un simple jeu binaire ; c'est une partie à trois bandes, dans laquelle le spectateur devient à son tour opérateur et commutateur de fiction. La position de Verlaine est ici évidemment paroxystique : témoin impliqué et inventeur du poète, c'est par son entremise que le nouveau talisman, *in absentia* et véritable « tenant-lieu » du disparu silencieux, va circuler et parler à sa place, dans le champ de la représentation graphique et plastique. Techniquement retouchée, manipulée, fantasmée, suspectée, l'icône photographique devient à son tour une machinerie à produire des histoires, un moteur à fictions sémantiques et plastiques.

16. J. Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, p. 2.

17. *Ibid.* p. 3.

Mais d'abord, à chaque chapelle son icône, son vrai fragment de la Vraie Croix, auquel une multitude d'artistes vont prêter une interprétation, une glose plastique. Si la comparaison des deux clichés attribués à Carjat témoigne effectivement d'une métamorphose physique stupéfiante¹⁸ en un court séjour parisien (septembre-décembre 1871), les commentateurs, d'Isabelle Rimbaud jusqu'aux auteurs de l'album en Pléiade (Petitfils / Matarasso, 1967), ont des avis encore plus surprenants pour des esprits desillés. Pour eux, le premier Rimbaud, c'est l'hirsute à la cravate qui penche, le second, c'est le boudeur décravaté. Pour Isabelle, la bouderie est un signe de maturité et elle recommande ce cliché à Paternine Berrichon pour servir de modèle au buste de Charleville (surnommé par les méchantes langues le « Tintin »).

Soyons juste : Fernand Léger, Pablo Picasso, Valentine Hugo, Loffredo, Ernest Pignon-Ernest n'ont pas attendu un examen au carbone 14 ou une enquête anthropométrique pour se laisser inspirer par ce que les derniers résultats de l'historiographie ont authentifié comme le véritable deuxième portrait de Rimbaud par Carjat, quitte à l'accessoiriser un peu à leur main : paletot et musette « beat generation » pour Ernest Pignon-Ernest, lit de roses très *kitsch* pour Valentine Hugo, coup de cisailles *pop* pour le sculpteur César. Le plus souvent, la figure représentée de Rimbaud est un produit de synthèse entre la photo de Carjat et le *Coin de table* de Fantin-Latour, comme en témoigne la sculpture très controversée de Jean Ipoustéguy placée devant la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris en 1984 et intitulée « L'Homme aux semelles devant ». Le calembour sur le titre, qui prétendait au trait d'esprit plastique ou en marquait la limite, n'a pas manqué d'ailleurs de réveiller une énième guerre picrocholine entre philologues et « fictionnaires », à la recherche d'une traduction plastique à l'injonction (beuvienne pourtant) de « rêver l'auteur ».

Ce qui me frappe enfin et pour conclure, et cette observation souligne le contraste entre le cas Rimbaud et celui de la plupart des poètes de la génération suivante (marquée par le dialogue texte-illustration), c'est combien c'est la figure du poète (et sa vie rêvée) plutôt que son œuvre qui devient source d'illustration plastique, comme si devant l'impossibilité d'« enluminer les enluminures » (pour reprendre une formule du critique André Guyaux), il

18. J.-J. Lefrère ironise : « Si vraiment ces deux clichés de Carjat ont été pris à peu de jours de distance, voire, comme le pensait Berrichon, le même jour, on ne peut même plus parler d'évolution physique rapide, mais d'un phénomène à propos duquel les noms du docteur Jekyll et de Mr Hyde sont d'ordinaire évoqués. », *Arthur Rimbaud*, Fayard, 2001, p. 349-350.

restait à la corpographie du poète à s'inscrire dans l'imaginaire pictural et architectural de la ville.

Il y a des écrivains sans visage ou des partenaires invisibles (Maurice Blanchot, Thomas Pynchon), et ceux au contraire dont le visage accompagne automatiquement l'évocation du nom (Rimbaud, Kafka, Beckett). Soutenir la fable critique (ou le canular) par une fiction iconographique, comme s'y est amusé Dominique Noguez dans *Les Trois Rimbaud*, en créditant le poète d'une longévité personnelle et académique, c'est ajouter encore une composante à la fiction biographique, et c'est prouver qu'une certaine invention critique se joue dans l'entre-deux, dans le chien et loup des formes indécidables.