

L'art de la guigne en 1862

Contexte, intertexte et sous-texte du *Guignon* de Mallarmé

Pascal DURAND
Université de Liège

Le mythe de la malédiction, tel qu'il se répand en haute littérature au cours du XIX^e siècle, a quelque chose de doublement paradoxal. C'est qu'il fait office, pour ceux si nombreux qui en jouent, de « levier de légitimation de première importance¹ ». C'est aussi qu'il associe l'adhésion à l'idéal littéraire, non à une participation heureuse aux régularités qui en régissent le champ d'exercice, mais au contraire à une incapacité de s'y ranger ou d'en retirer les profits attendus. Façon pour les uns, sans doute, d'envelopper leur ambition de réussir dans un nuage de dénégations et, pour d'autres, de se cacher qu'ils n'ont pas les moyens de leur ambition. Par là cependant, ce mythe tient moins d'une représentation imaginaire de la réalité concernée et encore moins d'une mystification collective que d'un rapport finalement très adéquat et très intensément vécu à cette réalité, telle qu'elle est configurée au sein de la totalité sociale. Car rien ne témoigne mieux de l'autonomie conquise par la littérature et l'art d'élite au sein d'une société utilitariste que l'emprise exercée sur les esprits qui s'y adonnent par une doxa fondée sur un rapport paradoxal aux valeurs du succès ou pour le dire autrement, avec Pascal Brissette, sur une transvaluation « des signes de l'échec et de la réussite² ». Et il n'y a rien de bien étonnant au fond que ce rapport et cette transvaluation en soient venus, au fil du siècle, à se proposer aux prétendants à la carrière littéraire à travers un ensemble de plus en plus épais de modèles et de vecteurs d'identification, à l'égard desquels en certains cas l'adhésion pourra, sans se distendre, être teintée de parodie. On prendra ici pour témoin de cette logique générale « Le Guignon » de Mallarmé, en le lisant pour ce qu'il est, et à sa date : un texte plaçant l'entrée de son auteur dans le champ poétique sous le signe d'une

-
1. Brissette (Pascal), « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, URL : <http://contextes.revues.org/1392>.
 2. *Ibid.*

malédiction très chargée de référents littéraires, et aussi outrancière que burlesque.

« Le Guignon » est le deuxième texte en vers publié par Mallarmé. Il paraît le 15 mars 1862 dans la revue *L'Artiste*, alors dirigée par Arsène Houssaye et devenue, depuis la rédaction en chef assurée par Gautier entre 1856 et 1859, une revue plus littéraire qu'artistique, ouverte pour l'essentiel aux tenants de l'art pour l'art³. Publication très partielle en l'occurrence. Car curieusement, eu égard à la forme prosodique du poème et à sa construction symbolique, la revue n'en a retenu que les cinq premiers tercets, cette amputation s'y trouvant comme compensée par la publication à sa suite d'un troisième poème du même auteur, « Le Sonneur », s'achevant lui aussi sur la perspective d'un suicide par incapacité de se montrer à la hauteur de l'Idéal entrevu⁴. Le texte intégral, déjà fortement retravaillé, n'en sera publié qu'en 1883, mais à très bonne place, puisque c'est presque avec lui — après « Placet » — que Verlaine, saluant dans cette œuvre d'un débutant « la main si forte [déjà] du maître ouvrier qui forgeait⁵ », ouvrira la livraison des *Poètes maudits* consacrée à son confrère⁶. Le voici, au complet, tel qu'il se donnait à lire dans sa première version manuscrite :

LE GUIGNON

*Au-dessus du bétail écœurant des humains,
Bondissaient par instants les sauvages crinières
Des mendiants d'azur damnés dans nos chemins.*

*Un vent mêlé de cendre effarait leurs bannières
Où passe le divin gonflement de la mer,
Et creusait autour d'eux de sanglantes ornières.*

*La tête dans l'orage, ils défiaient l'enfer :
Ils voyageaient sans pain, sans bâton et sans urnes,
Mordant au citron d'or de l'Idéal amer.*

*La plupart ont râlé dans des ravins nocturnes,
S'enivrant du plaisir de voir couler son sang :
La mort est un baiser sur ces fronts taciturnes.*

-
3. Voir Edwards (Peter J.), « La revue *L'Artiste* (1831-1904). Notice bibliographique », *Romantisme*, n° 67, 1990, pp. 111-118.
 4. « J'ai beau broyer le câble à sonner l'idéal [...] / La Voix ne me vient plus que par bribes et creuse. / — Si bien qu'un jour, après avoir en vain tiré, / Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai ! » (« Le Sonneur » [*L'Artiste*, 15 mars 1862], *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 118).
 5. Verlaine (Paul), « Stéphane Mallarmé » [1883], dans *Les Poètes maudits. Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 659.
 6. « Le Guignon » ouvrira en 1887 la première édition des *Poésies de Stéphane Mallarmé*, photolithographiée d'après manuscrit, avant d'être placé, juste après « *Salut* », en tête de la maquette du recueil préparé pour les éditions Deman (1899).

*S'ils pantèlent, c'est sous un ange très-puissant,
Qui rougit l'infini des éclairs de son glaive,
L'orgueil fait éclater leur cœur reconnaissant.*

Ils têtent la Douleur comme ils tétèrent le Rêve,
Et quand ils vont rythmant leurs pleurs voluptueux
Le peuple s'agenouille et leur mère se lève.

Ceux-là sont consolés étant majestueux,
Mais ils ont sous les pieds leurs égaux qu'on bafoue,
Dérisoires martyrs d'un hazard [*sic*] tortueux.

Des pleurs aussi salés rongent leur pâle joue,
Ils mangent de la cendre avec le même amour,
Mais vulgaire ou burlesque est le Sort qui les roue.

Ils pouvaient faire aussi sonner comme un tambour
La servile pitié des races à l'œil terne,
Frères de Prométhée à qui manque un vautour !

Non : vieux, et jalousant les déserts sans citerne,
Ils marchent sous le fouet d'un Squelette rageur,
Le *Guignon*, dont le rire édenté les prosterne.

S'ils fuient, *il* grimpe en croupe et se fait voyageur,
Puis, le torrent franchi, les plonge en une mare
Et fait un fou crotté d'un sublime nageur.

Grâce à *lui*, si l'un chante en son buccin bizarre,
Des enfants nous tordront dans un rire obstiné,
Qui, soufflant dans leurs mains, singeront sa fanfare.

Grâce à *lui*, s'ils s'en vont tenter un sein fané
Avec des fleurs par qui l'impureté s'allume,
Des limaces naîtront sur leur bouquet damné.

Et ce Squelette nain, coiffé d'un feutre à plume
Et botté, dont l'aisselle a pour poils de longs vers,
Est pour eux l'infini de l'humaine amertume.

Et si, rossés, ils ont provoqué le pervers,
Leur rapière en grinçant suit le rayon de lune
Qui neige en sa carcasse et qui passe à travers.

Harcelés, sans l'orgueil d'une austère infortune,
Dédaigneux de venger leurs os de coups de bec,
Ils convoitent la haine et n'ont que la rancune.

Ils sont l'amusement des raclers de rebec,
Des putains, des enfants, et de la vieille engeance
Des loqueteux dansant quand le broc est à sec.

Les poètes savants leur prêchent la vengeance,
Et ne voyant leur plaie et les sachant brisés
Les disent impuissants et sans intelligence.

« Ils peuvent, sans quêter quelques soupirs gueusés,
Comme un buffle se cabre aspirant la tempête
Savourer âprement leurs maux éternisés !

« Nous enivrons d'encens les forts qui tiennent tête
Aux fauves séraphins du Mal ! Ces baladins
Ne sont pas même ceux que la charité fête ! »

Quand chacun a sur eux vomi tous ses dédains,
Nus, assoiffés de *grand* et priant le tonnerre,
Ces Hamlet abreuvés de malaises badins
Vont ridiculement se pendre au réverbère⁷.

CONTEXTE

En mars 1862, Mallarmé n'est pas encore ce que nous savons qu'il allait devenir. Il a tout juste vingt ans et n'a guère à son actif, en fait de publication, qu'un peu de chronique théâtrale anonyme dans un journal local (*Le Sénonais*), un bref compte rendu littéraire (des *Poésies parisiennes* d'Emmanuel des Essarts) et, un mois plus tôt, dans *Le Papillon*, un premier sonnet, « Placet », dédié à Arsène Houssaye⁸. Il n'est pas encore professeur d'anglais. Depuis un peu plus d'une longue année, il est employé en qualité de surnuméraire auprès du receveur de l'Enregistrement à Sens. Il n'a pas encore noué contact avec Eugène Lefébure ni avec Henri Cazalis, qui seront tout au long de ses années d'exil en province, après 1863, les confidents de ses extases ou de ses effondrements poétiques en même temps que ses « agents de liaison⁹ » dans les milieux littéraires de la capitale. Tout au plus vient-il de se lier d'amitié avec Emmanuel des Essarts, fort celui-ci d'un premier recueil publié et d'un poste de professeur de rhétorique au lycée de Sens, qui font de ce poète normalien un représentant, plus oublié que son cadet, de cette génération commençante des écrivains professeurs et petits fonctionnaires dont les rangs compteront, parmi tant d'autres encore, un Verlaine ou un Huysmans, et dont la plupart se montreront enclins à transférer au service de l'Absolu littéraire l'obscur dévouement qu'ils doivent en principe à l'État.

« Premiers pas dans l'abrutissement », avait-il noté dans son cahier de vers de jeunesse, après d'autres moments personnels mémorables, en regard de la date de son entrée, par la petite porte, dans l'administration¹⁰. *Entre quatre murs* : tel était

-
7. « Le Guignon » [*L'Artiste*, 15 mars 1862 pour les cinq premiers tercets, composés ici en italiques afin de les distinguer du reste du texte original, reproduit d'après le plus ancien manuscrit connu], *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 125-126.
 8. Cette dédicace à Houssaye (d'un sonnet rédigé en hommage à la jeune et blonde Nina Gaillard, rencontrée lors d'une escapade avec quelques amis en forêt de Fontainebleau) témoigne d'un certain sens, déjà, du placement (*ibid.*, pp. 124-125).
 9. L'expression est de Luc Badesco, dans *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1970, t. II, p. 817.
 10. *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1233.

le titre de ce cahier, allusion évidente aux murs d'enceinte du lycée impérial. Le voici à présent en gratte-papier entre d'autres murs, et sa vocation de poète prise au piège d'une prédestination sociale et professionnelle en direction d'« [une] carrière à laquelle, confiera-t-il à Verlaine en 1885, on [le] destina dès les langes », du fait de sa double lignée familiale « présent[ant], depuis la Révolution, une suite ininterrompue de fonctionnaires dans l'administration de l'Enregistrement [...] presque toujours [dans] de hauts emplois¹¹ ». Et ceci donc, en son cas, sur fond de déclassement au rang le plus précaire de la profession. Rien n'interdit sans doute de lire pour une part dans « Le Guignon » une sorte de conversion allégorique de cette misère de position subie au moment où il entre dans la vie professionnelle, qui le porte d'un côté à vouloir s'arracher au « bétail écœurant des humains » et de l'autre, contradictoirement si l'on veut, à se mettre au nombre non seulement de ceux qui s'y trouvent sans cesse replongés, mais parmi les « martyrs » les plus « dérisoires » de la religion de l'art, cibles à la fois de la risée publique et du mépris des « poètes savants ». Encore bien sûr veut-il moins tout cela que se représenter le voulant, parce que, dans les colonnes de *L'Artiste* comme ailleurs, à l'heure de l'art pour l'art — qui est un *art contre* : contre l'utilitarisme bourgeois, contre les valeurs de progrès, contre tout enjeu et toute fin fixés de l'extérieur à l'œuvre —, cela pose un poète, et cela dit tout de la hauteur de sa jeune ambition, d'ambitionner l'échec en guise de preuve de sa dévotion à un idéal inaccessible. Son désespoir, autrement dit, se trouve pour le coup médié par un ensemble de représentations collectives qu'il relaie. Et peut-être ce désespoir ne parvient-il même à se signifier à celui qui l'éprouve — très individuellement, n'en doutons pas — qu'à travers un épais maillage de clichés et de stéréotypes intensément dramatisés.

Du « Guignon » aux onze poésies qui seront réunies en 1866 dans le premier *Parnasse contemporain*, ce sont toutes les formules connues de la malédiction littéraire qu'il va en effet décliner sur une ligne de tension établie entre un Azur ironique et un ici-bas invincible, multipliant jusqu'à saturation, en des formes de plus en plus denses elles-mêmes, les figures du poète suicidé ou suicidaire, voué depuis une « native agonie » à un « trépas obscur », en proie à « l'ennui » sans rémission et à une « révolte inutile et perverse », ayant « lu tous les livres » sans échappatoire possible dans les plaisirs de la « chair » — laquelle, comme on sait, « est triste, hélas » —, tantôt « pitre châtié » dont le fard ruisselle, tantôt « mendiant » abruti d'alcool et d'opium, tantôt encore « moribond » encrassant « D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or » des fenêtres de son hôpital. On a vu des poètes de vingt ans plus robustes et plus enthousiastes. Ou plutôt non : les poètes de vingt ans qui adhèrent autour de 1860 au credo artiste portent à peu près tous le poids écrasant d'une jeunesse vieillie à son contact. Et ce seraient là les symptômes redondants d'une sorte de pathologie sociale s'aggravant au sein du

11. Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Ibid.*, p. 787.

champ littéraire depuis une trentaine d'années s'il ne s'agissait aussi bien de quelques-uns des signes qui, dans l'imaginaire et la langue poétiques du temps, symbolisent l'autonomie conquise par ce champ et les normes qui le gouvernent, ainsi que le rapport fait de distance autant que de dénégation qu'il entretient, dans ses régions les plus hautes, avec les conditions les plus terrestres de la pratique littéraire.

Il n'est pas utile d'y insister, ces choses étant désormais bien établies, sinon pour souligner qu'en appelant les poètes, de nouveau dans *L'Artiste*, en cette même année 1862, à crypter leur langage et à se « dédoubler » — entre l'homme qui peut être « démocrate » et l'artiste qui doit être « aristocrate » — et en y condamnant pêle-mêle l'essor de l'édition à bon marché, la démocratisation de la lecture, l'enseignement de la littérature et le développement du journalisme de masse, comme autant de menaces de « vulgarisation de l'art » ou de séductions susceptibles de s'exercer sur de moins exigeants que lui, le jeune Mallarmé livrera, avec son pamphlet contre « L'Art pour tous¹² », non pas, comme on l'a cru longtemps, la clé de son esthétique future, mais, sans le savoir, parce qu'il adhère de toutes ses fibres à l'idéologie poétique dominante, l'arrière-plan socio-économique sur lequel se détachent, avec celles de tant d'autres, dans ses poésies des années 1860, les pétitions de principe qu'il y multiplie en faveur d'un culte désintéressé à rendre à une beauté qui, placée hors d'atteinte, place elle-même ses servants plus bas qu'elle sans doute, mais en tout cas, par l'attraction qu'elle exerce sur eux, « Au-dessus du bétail écœurant des humains ». C'est la vulgarité spécifique des poètes artistes que de se croire en lévitation au-dessus du vulgaire, et ce n'est guère que par la radicalité et la virtuosité formelle qu'il apporte à cette posture collective et à ses thèmes vecteurs que Mallarmé, dans ces années-là, se distingue du lot commun.

INTERTEXTE

À cette condensation de clichés diffus répond, dans « Le Guignon », une autre forme de condensation, intertextuelle celle-ci, que les spécialistes du poète n'ont pas manqué de signaler, mais sans prendre en compte sa signification en termes de sociologie littéraire ni suffisamment les inflexions qu'elle fait subir aux éléments ainsi recyclés et articulés.

La composante la plus affichée de cet intertexte fait signe, dès le titre, en direction de l'auteur des *Fleurs du mal*, à qui la langue littéraire doit d'avoir vu se perpétuer un mot, *guignon*, déjà vieilli dans la langue courante au milieu du XIX^e siècle. Baudelaire avait intitulé ainsi, on le sait, un quatorzain composé vers 1851, dont il devait faire la onzième pièce de la première section « Spleen et Idéal » de

12. « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » [*L'Artiste*, 15 septembre 1862], *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, pp. 360-364.

son recueil, dans les deux éditions de 1857 et 1861¹³. D'un intitulé à l'autre, l'hommage rendu au maître tombe en effet sous le sens et semble bien se prolonger formellement dans le corps du texte, tel que le disciple l'a composé, par le soulignement en italiques du « *Guignon* » et de ses pronominalisations (« *il* », « *lui* »). Façon d'indiquer qu'il y va bien là sans doute d'un emprunt, sinon d'une dette. Façon aussi de marquer plus globalement la littérarité de ce mot devenu un motif et donc de placer avec lui le texte sous le signe d'une double répétition, voulant que la circularité du mauvais sort à laquelle ce mot renvoie s'accorde à la sérialité poétique dont il procède. L'hommage tient également à l'adoption — bien que dans deux tonalités très distinctes, mélancolique ou tragi-comique — d'une même structure de base opposant, chez Baudelaire, les « sépultures célèbres » à un « cimetière isolé » et, chez Mallarmé, la défaite majestueuse des chevaliers de l'Absolu à l'échec dérisoire des martyrs ridicules. Du disciple au maître, la citation renvoie au demeurant à un texte déjà fort composite, vu que celui-ci résultait lui-même d'un savant montage opéré à partir d'un aphorisme d'Hippocrate (« *Vita brevis, Ars longa* ») et de deux strophes anglaises empruntées à Thomas Gray pour le thème des tercets et à Longfellow pour le thème des quatrains, strophes que Baudelaire avait adaptées très fidèlement en français après les avoir recopiées une première fois, en 1849 ou en 1850, selon le témoignage de Poulet-Malassis, au-dessus d'un portrait d'Auguste Blanqui¹⁴. Signe que le *guignon* baudelairien, au lendemain de 1848, comportait une dimension politique, fortement diluée dans la décennie suivante ou du moins déplacée du côté de cette mélancolie oppositionnelle dont un Ross Chambers verra se dessiner le filigrane dans la pâte des constructions imaginaires et des rhétoriques de la modernité artiste¹⁵.

Ce même *guignon*, mot capital à tous les sens du terme, Baudelaire l'avait par ailleurs inscrit en 1852 puis en 1856 en tête des deux versions de sa grande étude sur Edgar Poe, où il le montrait comme tatoué — à la façon aussi d'un titre sur un livre — sur le front des hommes mis au ban de la société par « un anathème spécial » :

Dans ces derniers temps, un malheureux fut amené devant nos tribunaux, dont le front était illustré d'un rare et singulier tatouage : *Pas de chance!* Il portait ainsi au-dessus de ses yeux l'étiquette de sa vie, comme un livre son titre, et l'interrogatoire prouva que ce bizarre écriteau était cruellement véridique. Il y a dans l'histoire littéraire des destinées analogues, de vraies damnations, — des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis

-
13. Baudelaire (Charles), « Le Guignon », dans *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 17.
 14. Voir sur ce point la notice de Claude Pichois sur « Le Guignon », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 859-861.
 15. Chambers (Ross), *Mélancolie et opposition. Les Débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.

sinueux de leur front. L'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé d'eux et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres. En vain leur vie montre-t-elle des talents, des vertus, de la grâce; la Société a pour eux un anathème spécial, et accuse en eux les infirmités que sa persécution leur a données. [...] Existe-t-il donc une Providence diabolique qui prépare le malheur dès le berceau, — qui jette avec *préméditation* des natures spirituelles et angéliques dans des milieux hostiles, comme des martyrs dans les cirques? Y a-t-il donc des âmes *sacrées*, vouées à l'autel, condamnées à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines¹⁶?

On soulignera plus loin la modification apportée par Mallarmé à la tournure spécifique de ce « guignon » baudelairien. Mais versons sans tarder au compte de la relation nouant un texte à l'autre l'écho évident que le cadet adresse, dans la procession de flagellants chevauchés par le « Guignon » qu'il met en scène, à cet « Ange aveugle » qui, chez son aîné, « fouette à tour de bras pour l'édification des autres » les « âmes *sacrées* » en proie à la fatalité et en butte à un milieu hostile.

Pour en finir avec Baudelaire avant d'y revenir par d'autres voies, il faut rappeler encore que le premier emploi du mot de *guignon* est apparu sous sa plume dès 1846, dans ses « Conseils aux jeunes littérateurs », où il lui avait réservé, en l'associant comme à son contraire au « Bonheur [...] dans les débuts », un emploi bien plus distancié et ironique, au nom de la lucidité et de la « force » nécessaires à l'écrivain de métier pour en triompher dans un univers littéraire identifié à un champ de forces, c'est-à-dire de « volontés » en interaction les unes avec les autres :

Ceux qui disent : J'ai du guignon, sont ceux qui n'ont pas encore eu assez de succès et qui l'ignorent.

Je fais la part des mille circonstances qui enveloppent la volonté humaine, et qui ont elles-mêmes leurs causes légitimes; elles sont une circonférence dans laquelle est enfermée la volonté; mais cette circonférence est mouvante, vivante, tournoyante, et change tous les jours, toutes les minutes, toutes les secondes son cercle et son centre. Ainsi, entraînées par elle, toutes les volontés humaines qui y sont cloîtrées varient à chaque instant leur jeu réciproque, et c'est ce qui constitue la liberté.

Liberté et fatalité sont deux contraires; vues de près et de loin, c'est une seule volonté.

16. « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » [*Le Pays*, 1856], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, pp. 296-297. Pour la première version de cette page introductive, voir « Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages » [*Revue de Paris*, mars-avril 1852], *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 249.

C'est pourquoi il n'y a pas de guignon. Si vous avez du guignon, c'est qu'il vous manque quelque chose : ce quelque chose, connaissez-le, et étudiez le jeu des volontés voisines pour déplacer plus facilement la circonférence¹⁷.

Un autre texte source se dessine dans les strophes du « Guignon » mallarméen : « Ténèbres » de Théophile Gautier. Baudelaire, grand médiateur, y avait lui-même renvoyé de trois façons dans son étude sur Poe. D'abord en l'évoquant au début de chacune des deux versions de celle-ci : « Le cauchemar des *Ténèbres*, écrivait-il à propos des êtres d'exception voués au malheur social, enveloppera-t-il toujours ces âmes d'élite¹⁸ ? » Ensuite en greffant sur le corps de chacune de ces versions, sans les identifier, deux citations différentes du même poème : « Leur chien même les mord et leur donne la rage. / Un ami jurera qu'ils ont trahi le roi¹⁹ » (en 1852); « L'aigle, pour le briser, du haut du firmament / Sur leur front découvert lâchera la tortue, / Car *ils* doivent périr inévitablement²⁰ » (en 1856). Enfin en plaçant en épigraphe de la seconde version, cette fois dûment référée au texte et à son auteur, une strophe de ce même poème. Il ne fait guère de doute que c'est sa lecture de Baudelaire (et la lecture de ce texte par Baudelaire) qui ont attiré l'attention de Mallarmé sur cette vaste danse macabre publiée en 1837 avant d'être recueillie dans *La Comédie de la mort*²¹, à laquelle « Le Guignon » emprunte au plus évident sa structure prosodique en *terza rima*, où le suspens de la rime centrale, anticipant sur la strophe suivante, se montre particulièrement propice, par les effets de « réaction en chaîne » ainsi provoqués²², à l'orchestration formelle d'un vaste mouvement, celui d'une autre danse macabre aboutissant de même, par les deux fatalités d'une forme et d'un destin décrit, à un monostique qui en interrompt la marche pour en tirer à la fois la conclusion logique et la leçon morale. À Gautier plus visiblement qu'à Baudelaire, Mallarmé reprend encore la mise en regard globale de deux destinées antinomiques et quelques figures plus locales. « Ils têtent la Douleur comme ils tétaient le Rêve », écrit l'auteur du « Guignon » au sujet des grands inspirés. « Aux uns, écrivait Gautier, tous les bonheurs et toutes les beautés ! [...] / Ils tettent librement la féconde mamelle »; « Les autres, moins aimés, ont beau tordre et pétrir / Avec leurs

-
17. « Conseils aux jeunes littérateurs » [*L'Esprit public*, 15 avril 1846], *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, pp. 13-14.
 18. « Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages », *op. cit.*, p. 250. Version de 1856 : « Le cauchemar de *Ténèbres* assiègera-t-il éternellement ces âmes de choix ? » (« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *op. cit.*, p. 297).
 19. « Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages », *op. cit.*, p. 250.
 20. *Ibid.*, p. 297 [souligné par Baudelaire].
 21. Gautier (Théophile), « Ténèbres » [*La France littéraire*, mars 1837], *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Brix, Paris, Bartillat, 2004, pp. 184-191.
 22. L'expression est d'Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 1151.

maigres mains la mamelle tarie, / Leur frère a bu le lait qui les devait nourrir²³ ». Et de décliner dans tout le reste du poème, à l'exemple de son aîné, les avanies subies par ces victimes d'un destin d'autant plus cuisant qu'il est risible.

Le monostique final du « Guignon » (« Vont ridiculement se pendre au réverbère ») témoigne de la virtuosité du jeune poète, qui en tire un puissant effet de mimétisme formel : un vers isolé pour dire la solitude absolue du suicidaire ; un vers ligne, tiré comme un trait, comme pour figurer, si l'on veut, la corde tendue du pendu. Il paraît bien difficile de ne pas y voir, au surplus, une allusion à peine cryptée au suicide par pendaison de Gérard de Nerval à une grille de la ruelle de la Vieille Lanterne, événement et lieu que Baudelaire encore avait lui-même évoqués dans sa seconde grande étude sur Poe²⁴. Nerval, durable figure emblématique du poète maudit auquel Mallarmé doit très probablement l'une des plus fortes métaphores de son poème : « Mordant au citron d'or de l'idéal amer²⁵ ».

Reste, dans ce palimpseste si stratifié, un dernier référent intertextuel à mentionner, presque contemporain du « Guignon », et où la médiation de Baudelaire doit avoir également joué à plein auprès de son cadet, par l'entremise de la préface dont il venait de gratifier, fin 1861, le premier roman de Léon Cladel, *Les Martyrs ridicules*²⁶. Ce roman, bien oublié aujourd'hui, développait, à travers le piètre destin de son héros, une évocation sarcastique de ces poètes morts dans l'œuf, vivant un temps les ferveurs et les affres de la vie d'artiste avant de rentrer dans leur province et leur famille, qu'un Murger, dans sa propre préface aux *Scènes de la vie de bohème*, avait classés au plus bas de sa typologie de la Bohème — dans les rangs de cette « Bohème ignorée » mêlant à ses yeux, en un Paris encombré par les naïfs imitateurs de Gilbert et Malfilâtre, les adeptes de l'art pour l'art et de simples « amateurs » éphémères de la vie d'artiste²⁷. En préfaçant le roman de Cladel, dont le titre avait fait sur lui la même forte impression que sans doute sur Mallarmé, Baudelaire avait retrouvé, pour moquer la jeunesse artiste en pâmoison devant les maîtres sans consentir aux patients efforts que le sacerdoce artistique exige, les accents ironiques de ses « Conseils aux jeunes littérateurs » : que cette jeunesse trop impatiente travaille donc, lucidement, loin des lubies de l'exaltation, ou qu'elle demeure plongée dans le ridicule d'un mythe vécu sans en

23. Gautier (Théophile), « Ténèbres », *op. cit.*, p. 185. Cette figure de la douleur tétée fait de surcroît écho, très certainement, au vers de Baudelaire au sujet des âmes en exil dans la grande ville moderne, qui « [...] têtent la Douleur comme une bonne louve » (« Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 87).

24. Baudelaire (Charles), « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *op. cit.*, p. 306.

25. Voir « Delfica » : « Reconnais-tu le Temple, au péristyle immense / Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents ? » (Gérard de Nerval, *Les Chimères*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 33.)

26. Cladel (Léon), *Les Martyrs ridicules*, Paris, Poulet-Malassis, 1862 [1861].

27. Murger (Henry), *Scènes de la vie de bohème*, éd. L. Chotard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1845-1849/1851], pp. 37-38.

avoir les moyens. Avec ses « dérisoires martyrs » moqués par les « poètes savants » et qui, crottés, rossés, recrues, « [v]ont ridiculement se pendre au réverbère », c'est, pour une part, de cette jeunesse mortifiée, au sein de laquelle il se range, que le jeune Mallarmé semble prendre la défense dans son propre « Guignon²⁸ ».

SOUS-TEXTE

L'auteur de ce « Guignon » est-il pour autant de ceux dont Murger dénonçait, avec une si cruelle lucidité, qu'ils prennent à la lettre les symboles de la haute littérature? Il récite un credo auquel il adhère à cette date, cela n'est pas douteux; il paie aussi, en guise de droit d'entrée, son tribut au trésor d'illusions de la génération artiste autant qu'à l'*illusio* propre au champ poétique sous le Second Empire, c'est l'évidence. La densité des référents intertextuels avec lesquels il fabrique son texte n'en suggère pas moins qu'il semble parvenir à interposer entre ces illusions et son propre engagement de poète une certaine distance réflexive, voulant que ces clichés lui apparaissent sans doute pour ce qu'ils sont, des constructions littéraires, oui, mais dignes d'être endossées, et son propre engagement pour ce qu'il est, un « scénario auctorial » régi par des schémas collectifs, oui, mais légitime et digne d'être vécu. De Gautier à Cladel en passant par Nerval et Poe — tout cela étant relayé jusqu'à lui par Baudelaire lui-même, son modèle le plus prégnant et peut-être le lecteur idéal qu'il vise en écrivant son poème —, le jeune auteur du « Guignon » livre ainsi, en y prenant place, une généalogie de la malédiction littéraire moderne, allant du romantisme au Parnasse. Mais il fait plus encore. Car cette malédiction vue à travers le temps, par la médiation de modèles littéraires successifs, trouve, à bien y regarder, son répondant spatial dans la structure même du « Guignon », telle qu'elle se développe de strophe en strophe jusqu'au trait final.

Avec ses « mendiants d'azur », ses « dérisoires martyrs » et ses « poètes savants », c'est d'une sorte de physiologie des poètes que Mallarmé semble en effet installer les catégories. Disons plutôt qu'il propose, à l'échelle d'un texte apparemment très détaché de toute contemporanéité²⁹, une représentation

28. Il n'est pas interdit d'entrevoir dans la « vieille engeance / Des loqueteux dansant quand le broc est à sec », qui viennent fermer le cercle des catégories les plus viles dont les poètes maudits ont à subir le rire, une réminiscence du personnage de l'ivrogne Pipabs, figure la plus tragique et grotesque du petit monde de la bohème imaginaire de Cladel, dansant dans une taverne, aux ordres de jeunes rapins, pour obtenir un dernier verre d'absinthe (*Les Martyrs ridicules*, *op. cit.*, pp. 257-264). Baudelaire y avait vu « un des meilleurs passages du livre » (« Préface » aux *Martyrs ridicules*, *ibid.*, p. VIII).

29. Il est frappant en effet de constater que « Le Guignon » situe sa représentation de la vocation poétique, sous quelque forme qu'elle se vive, en dehors de toute modernité identifiable. À l'exception du « réverbère » final, qui a peut-être sous ce rapport pour effet d'inciter à une lecture allégorique de tout ce qui précède, le décor installé est délibérément vague, plus rural

fortement dramatisée du champ poétique tel qu'il se présente à lui au moment où il y fait son entrée. Un univers enclavé dans la totalité sociale — séparé comme tel du « bétail écoeurant des humains ». Un univers marqué depuis les années 1840 par une augmentation constante du nombre des prétendants au sacre poétique, avec la concurrence et les mortifications accrues que cette augmentation entraîne — « Mais ils ont sous leur pied leurs égaux qu'on bafoue » deviendra en 1887 « Mais [ceux-là] traînent à leurs pas cent frères qu'on bafoue³⁰ ». Un univers qui est un espace de luttes entre « les forts qui tiennent tête » et les faibles « baladins ». Un univers au total fortement hiérarchisé et polarisé entre, d'un côté, au sommet, une aristocratie poétique, celle des grands consacrés et plus spécialement celle des Mages du romantisme, que leur génie semble par moments, tel un Hugo, arracher à la commune humanité tout en demeurant pour celle-ci de puissants guides (« Et quand ils vont rythmant leurs pleurs voluptueux / Le peuple s'agenouille et leur mère se lève »); de l'autre, en bas, la masse grouillante et d'abord indistincte des aspirants à la gloire littéraire, au nombre desquels notre poète se compte; et, entre ces deux pôles, ceux qu'il appelle « les poètes savants », artistes consacrés par le talent et la maîtrise formelle autant que par la renommée acquise et l'autorité qui en découle, en qui il est d'autant plus aisé de reconnaître un Gautier et un Baudelaire, et sans doute aussi un Banville et un Leconte de Lisle, soit les maîtres de l'école parnassienne en formation, que Mallarmé réservera en 1865 aux trois premiers, toujours dans *L'Artiste*, un article, « Symphonie littéraire », dans lequel, invoquant « la Muse moderne de l'Impuissance », il commencera par se dire « [condamné en général] à ne faire plus que relire [...] les maîtres inaccessibles dont la beauté [le] désespère », poursuivra, au sujet de Gautier, en se présentant comme une « âme trop puissamment liée à la Bêtise terrestre, pour [se] maintenir [...] à la hauteur d'un charme [qu'il paierait] volontiers de toutes les années de [sa] vie », avant d'évoquer, une fois refermé le volume des *Fleurs du mal*, « l'apparition du poète savant » lui indiquant sa vraie « patrie » imaginaire³¹.

L'invocation par ce jeune poète de grands modèles d'identification, de Nerval à Baudelaire, n'empêche pas que leurs représentations de la vocation poétique se trouvent infléchies, soit qu'il les adapte à son propre tempérament, soit qu'il répercute sur elles, de façon plus ou moins délibérée, les transformations générales du champ littéraire. Pour s'en tenir à la conception du *guignon* qu'il hérite de Baudelaire, il semble qu'il apporte à celle-ci trois tours de vis, en fait de radicalisation, d'extension et de trivialisation.

qu'urbain, avec quelques éléments empruntés à un imaginaire médiéval (tels que le schéma général de la danse macabre ou la mention de « racleurs de rebec »).

30. « Le Guignon » [*Les Poésies de Stéphane Mallarmé*, édition photolithographiée de 1887], *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 71.

31. « Symphonie littéraire » [*L'Artiste*, 1^{er} février 1865], *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, pp. 281-284.

Le *guignon* baudelairien, tel qu'il était défini dans l'étude sur Poe, renvoyait pour l'essentiel à un ratage social, à la persécution subie par des êtres d'exception se heurtant à l'inauthenticité d'une époque matérialiste et à la brutalité d'une assignation sociale à la normalité. Leur excellence poétique ou spirituelle n'en était pas atteinte : peut-être même en sortait-elle, sinon grandie, du moins rendue plus visible et éclatante par contraste avec ce qui l'opprimait. « Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » : « Mais ne serait-ce pas, en vérité, l'inverse ? » s'interrogera Sartre. « Le poète ne fait-il pas l'infirme pour se prouver qu'il peut voler³² ? » « Le Guignon » de Mallarmé, en plongeant ses « dérisoires martyrs » dans l'indignité et les opprobres subis, y compris ceux que dirigent sur eux leurs pairs mieux lotis, conjugue au ratage social un double ratage esthétique — au sein même du champ poétique et au regard des exigences que celui-ci fixe à ses agents les plus ambitieux.

Ce qui, chez Baudelaire, était « l'écriveau » d'une prédestination exemplaire et somme tout exceptionnelle est devenu d'autre part, chez son disciple, l'affiche d'une destinée commune et transversale à l'ensemble du système poétique. Des grands inspirés aux représentants de la bohème la plus minable, l'exception est devenue la règle. L'évolution de ces figures témoigne ainsi que la malédiction littéraire est bien un fait social à deux titres : en tant d'abord qu'il s'agit d'une représentation et d'un mythe collectifs, dont la dimension mythique a justement pour effet de masquer la dimension collective ; en tant ensuite que cette malédiction, solitude en butte à l'hostilité du monde, s'ajuste adéquatement à la structure du champ littéraire et artistique moderne comme à un autre monde en soi, composé d'une juxtaposition de singularités et qui, fait de solitudes imaginaires, montre en réalité que l'on ne saurait y être seul tout seul³³. Mais c'est aussi que, de Baudelaire à Mallarmé et des années 1850 aux années 1860, l'idée que l'artiste est une exception est devenue non seulement une représentation collective, mais tout aussi collectivement vécue cette exception elle-même ; autrement dit, l'exception et la pensée de l'exception tendent l'une et l'autre, et l'une avec l'autre, à devenir choses très communes et très communément reçues. La violence dramatisée du traitement que Mallarmé réserve à ces figures dans « Le Guignon » est sans doute, pour une part, la contrepartie de cette banalisation.

Revenons plus largement, pour conclure, aux poésies qu'il compose dans la première moitié des années 1860. Qu'elles radicalisent le mythe vécu du poète maudit, nous l'avons vu. Il faut encore voir que cette radicalisation va de pair, sous sa plume, avec une dimension de trivialité que les spécialistes du poète n'ont guère soulignée à sa juste valeur. Le contraste y est très grand entre la pureté

32. Sartre (Jean-Paul), *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988 [1972], t. III, p. 159.

33. Une « institutionnalisation de l'anomie », pour reprendre une expression de Bourdieu au sujet du champ des arts plastiques, commence à se dessiner ici, que retardera la glaciation parnassienne et qui parviendra à pleine conséquence après 1885, avec l'explosion du vers libre.

(ironique) de l'idéal et l'horreur (sarcastique) du réel. L'impassibilité n'est pas en effet la vertu première de ces poésies sous influence. En regard des formules éthérées exprimant l'appel irrésistible de la beauté, les mots et tournures s'y multiplient qui connotent l'abjection et le dégoût : « bave », « cracher », « bloc boueux », « aisselles [ayant] pour poils de longs vers », « suie ignoble », « rance nuit de la peau », « encens fétide », baiser qui « encrasse », « pourriture », « ordure », « vomissement impur », « [se] boucher le nez », « boire en la salive » ou encore « cervelle vidée comme [un] pot de fard³⁴ ».

Ces formules ne sont pas seulement le négatif de l'idéal, son image doublement engluée dans le réel et la poisse des mots triviaux. Elles sont aussi une autre manifestation — qui se maintiendra, dans ses poésies post-parnassiennes, du côté de l'ironie, de la syntaxe conversationnelle et du double sens grivois — d'une prise de distance, bien que toute complice, avec les valeurs et les contraintes de la haute poésie. L'auteur de *L'Idiot de la famille* tenait que le poète post-romantique, tel qu'en Mallarmé enfin il s'accomplira, est à la fois le farceur et sa dupe. D'un côté, il croira dur comme fer que le hasard peut être expulsé du langage par le travail de l'expression, mais d'un autre côté il ne s'emploiera à tout cet effort que pour en démontrer l'inutilité finale : « Il faut écrire l'œuvre pour la manquer et manifester que la grandeur de la littérature est dans son irréalité, que, du coup, la grandeur du poète et son aristocratie résulte de son échec réel et de son irréalisation comme auteur imaginaire d'un impossible chef-d'œuvre, l'insatisfaction et le passage à l'imaginaire étant ici inséparablement liés³⁵ ». Dans la conjonction du tragique et du grotesque, du grand style et du trivial, de la ferveur et de la fureur, un semblable dédoublement semble déjà se dessiner dans la mécanique funèbre et railleuse du « Guignon » : entre un poète qui surjoue son adhésion au mythe collectif de la malédiction, qu'il n'incorpore donc pas tout à fait comme une seconde nature indiscutée, et un poète qui, nonobstant, se prend à son propre jeu.

34. « Cul », vocable que l'on n'est guère habitué à rencontrer à l'époque hors des chansons, écrits clandestins et autres albums satiriques, viendra enrichir ce répertoire à partir de la version 1887 du « Guignon », où les enfants soufflant dans leurs mains pour singer le « buccin bizarre » des poètes maudits seront remplacés par des gosses pétomanes imitant, « le poing à leur cul », cette même « fanfare » (« Le Guignon », dans les *Poésies de Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes*, [1887], *op. cit.*, t. I, p. 72).

35. Sartre (Jean-Paul), *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*, t. III, p. 195.