

Mallarmé lisant ses pairs, ou comment s'écrit la figure du poète en Maître (Sur « Quelques médaillons et portraits en pied »)

Margot FAVARD
Université Paris-Diderot Paris 7
CÉRILAC

Nombre des lecteurs critiques de Mallarmé ont reconnu en lui l'un des pères de la modernité poétique et théorique¹. Un père inclus dans une liste de pères, un maître en regard d'autres maîtres (Joyce, Lautréamont par exemple). Dans ces discours de la modernité, le poète ne semble bientôt être érigé en fondateur *moderne* que pour mieux être inscrit dans un paradigme qui sert la construction d'un récit des origines de cette modernité – au risque sans doute d'amender sa singularité et de le réduire à un artefact. Il serait néanmoins tout aussi réducteur de faire de Mallarmé la possible victime de ce geste critique qui consiste en l'élection de figures tutélaires.

D'abord, ce geste-même participe de son vivant à sa légitimation dans le champ littéraire et à sa consécration en Maître. Dès 1884, Verlaine le fait entrer dans le paradigme des *Poètes maudits*, avant de l'inscrire dans celui des *Hommes d'aujourd'hui* (1885), tandis qu'en 1894 le recueil collectif *Portraits du prochain siècle* présente Mallarmé comme « frondaison supracimée » ou premier des « précurseurs² » dépeints. Ensuite, Mallarmé n'ignore rien des principes et enjeux d'un tel geste critique d'élection de maîtres puisqu'il participe lui-même à la construction de ces séries. En 1885, il fournit à Verlaine l'essentiel de sa propre notice pour les *Hommes d'aujourd'hui*. Cet échange, comme l'a montré Pascal Durand, est l'indice, sinon la preuve, de sa « conscience³ » du rôle légitimant de ces portraits, et ce des deux côtés du texte : portraituré et portraitiste – double position qu'occupe Mallarmé dans les *Portraits du prochain siècle* en y signant celui de Poe. De modèle il devient portraitiste et crée, en 1897, dans ses *Divagations*, la section « Quelques médaillons et portraits en pied » où il construit sa propre sélection de modèles artistiques et y conduit leur présentation et interprétation.

De prime abord, l'indéfini du titre de la section dissimule l'importance de cette galerie de maîtres et participe en ce sens d'une stratégie récurrente du discours mallarméen : troubler l'affirmation de son autorité par une posture d'humilité. En effet,

¹ Malgré leurs nettes différences, nous faisons ici allusion aux lectures de Mallarmé proposées, entre autres, par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » et *L'Archéologie du savoir* (1969), Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* (1959) et *L'Entretien infini* (1969) ou Henri Meschonnic dans *Écrits sur le livre* (1986).

² Paul-Napoléon Roinard, « Argument » précédent la section « Précurseurs », *Portraits du prochain siècle. Poètes et Prosateurs*, Paris, Edmond Girard Éditeur, 1894. Voir à ce sujet, Hélène Dufour, « Portraits du prochain siècle : un recueil de portraits littéraires en 1894 », dans *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Presses Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 191-204.

³ Pascal Durand, « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », *Littératures*, n° 44, 2001, p. 102.

la création de la section offre une nouvelle visibilité à des textes qui, à l'exception des portraits de Manet et Whistler⁴, ont connu une ou plusieurs publications dans des revues ou des ouvrages collectifs, mais jamais dans une anthologie du poète – seuls deux⁵ sont partiellement publiés dans *Pages* (1891) et *Vers et prose* (1892). Surtout, le statut originel de ces textes faisait de Mallarmé un auteur secondaire ou mêlé à d'autres voix : soit que ces textes introduisaient comme préface à l'œuvre d'autrui (« Berthe Morisot », « Beckford »), soit qu'ils participaient à un recueil ou discours collectif (« Laurent Tailhade », « Édouard Manet », « Edgar Poe », « Verlaine », « Banville »), soit qu'ils répondaient à une commande extérieure⁶ (« Arthur Rimbaud », « Tennyson vu d'ici »). L'enjeu de la publication de cette section est donc pour Mallarmé de réaffirmer à la fois son auctorialité et l'autonomie de ces textes.

Ce faisant, il poursuit le geste critique des *Portraits littéraires* (1844 et 1878) de Sainte-Beuve et des *Poètes maudits* verlainiens tout en le modulant fortement puisqu'à l'inverse de celle de Sainte-Beuve, la galerie mallarméenne ne suit pas une chronologie historique et que, contrairement à celle de Verlaine, elle regroupe non pas trois ou six poètes mais treize artistes. Cette section semble être à l'image du livre « épars et privé d'architecture⁷ » auquel elle appartient : elle refuse tout principe d'organisation explicite et fait divaguer l'ordre qu'on pourrait vouloir y trouver. La succession des textes déjoue une organisation qui serait nationale (après les maîtres français viennent les maîtres anglais, mais parmi eux surgit Banville), sexuée (Berthe Morisot est l'exception féminine qui clôt la section mais son portrait est l'occasion d'« une leçon de virilité⁸ »), artistique (les trois maîtres peintres de la fin ne font jamais que « poétiser, par art plastique⁹ ») ou encore biologique (parmi tous ces maîtres morts en 1897 survivent Laurent Tailhade et Whistler). Mallarmé reconduit donc le geste critique de sélection de maîtres mais sans jamais rendre explicite la grille interprétative qui la sous-tend. Le seul titre de la section l'annonçait déjà : ni artistes « maudits », ni artistes du « prochain siècle » mais, « quelques » artistes dont on esquisse le médaillon et le portrait en pied, une vue de détail ou d'ensemble.

Puisque les *Divagations*, selon leur préambule, ne seraient qu'« apparentes », et traiteraient « un sujet, de pensée unique¹⁰ », c'est en adoptant une perspective large sur ces treize textes que nous voudrions essayer ici de reconstituer la grille interprétative qui sous-tend l'élaboration de cette section et la lecture critique par Mallarmé de ses « contemporain[s]¹¹ » et aînés. Il s'agira également de nous demander comment Mallarmé lecteur herméneute d'autrui informe et construit Mallarmé auteur. La lecture de ces aînés et l'écriture de ces portraits qui naissent de cette opération de lecture nous paraissent esquisser le positionnement singulier du poète face à ses maîtres. Ils sont un double geste fondateur de la poétique mallarméenne grâce auquel Mallarmé construit à son tour une sorte de récit de ses origines en maître critique. Nous suivrons ainsi les

⁴ Ces deux portraits, commandés en février 1895, devaient paraître dans le second tome des *Portraits du prochain siècle* qui ne fut finalement jamais publié.

⁵ Il s'agit du portrait de Beckford, paru en partie dans *Pages* et *Vers et prose* sous le titre « Morceau pour résumer *Vathek* » (il s'agit de versions différentes à chaque publication), et de celui de Villiers de l'Isle-Adam paru dans *Vers et prose*.

⁶ Pour le rappel exhaustif des circonstances originelles de la publication de ces portraits nous renvoyons aux précieuses notices de ces textes rédigées par Bertrand Marchal dans son édition de *Divagations*, [1897], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003 (abrégé désormais en *ŒC*, t. II, cette édition vaut pour toutes les références que nous ferons à *Divagations*).

⁷ Stéphane Mallarmé, Préambule de *Divagations*, p. 82.

⁸ « Berthe Morisot », *Divagations*, p. 148

⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰ Préambule de *Divagations*, *op. cit.*

¹¹ « Verlaine », *Divagations*, p. 120.

différentes postures de lecteur critique qu'adopte Mallarmé et qui construisent l'hétérogénéité et l'équivocité de sa propre maîtrise.

Mallarmé, redresseur des mauvaises lectures et autres malentendus

Sous la plume de Mallarmé, les poètes maudits sont convertis en poètes du malentendu ou du mal lu ; la malédiction à lever est celle d'une mauvaise lecture. De sorte que l'enjeu du portrait de Verlaine devient aussi celui de la section entière : il s'agit d'y « dissiper le malentendu¹² » qui a pu entourer ses maîtres. L'autorité critique du poète s'affirme dès lors comme expertise de la réception de ces artistes ou des lectures erronées commises par la presse. S'il s'autorise par exemple à corriger Bryon sur sa lecture de *Vathek*¹³, c'est pour mieux souligner que ce dernier a été le relai malheureux ou la victime de la méprise originelle des journaux. La compétence de Mallarmé lecteur se mesure donc à l'aune des erreurs de la presse, il est le spécialiste ou le « poète informé » qui se dresse contre « l'incompétence de la grande presse¹⁴ ». Au sujet de Tennyson, après avoir noté que les comparaisons faites par les journaux sont « préalablement défectueuse[s] ; et aussi impossible[s] », il en propose néanmoins de nouvelles et en plus grand nombre... Ce jeu de correction, voire de surenchère, construit la représentation du poète en autorité critique plus savante et aux jugements mieux « informés ».

Partant, elle permet également de l'installer comme lecteur prescient du génie de ces artistes. Leur originalité, critère romantique du génie, est dès lors régulièrement rappelée par les portraits : tandis que Poe « est cette exception », Tennyson lui a « résumé tant d'exception¹⁵ ». Ce terme récurrent permet au poète de souligner la tonalité élogieuse de son discours élogieux et, implicitement, de se définir lui-même comme autorité qui connaît assez la règle pour identifier ceux qui y dérogent. La presse, elle, ne découvre la grandeur de ces artistes qu'au moment où ils disparaissent, comme ce fut le cas pour Berthe Morisot : « Consignons *l'étonnement* des journaux à relater [...] le vide, dans l'art inscrit par une disparue¹⁶ ». En affirmant plus tôt dans « Beckford » : « je ne sais maintenant bibliothèque qui [...] n'offre une des nombreuses éditions de *Vathek*¹⁷ », Mallarmé signe sa maîtrise d'avoir su seul entreprendre la publication de ce livre presque vingt ans plus tôt.

Cependant la posture d'autorité que fonde cette prescience s'emploie fréquemment à se dissimuler. En se fondant par exemple dans le jugement d'un groupe auquel Mallarmé appartiendrait, elle oscille entre humilité et révélation de son propre statut d'exception. Dans « Villiers de l'Isle-Adam », par exemple, Mallarmé observe l'arrivée du génie parmi une assemblée de « jeunes gens » indifférenciés, mais dont il précise tout de même qu'ils sont réunis en « conclave¹⁸ »... Cette dissimulation partielle de son autorité peut également prendre la forme d'une légère autocritique de sa propre lecture, ou d'une mise en doute de son expertise. Le terme de « jugement » est presque absent de la section et l'utilisation du verbe « affirmer » met d'abord en valeur la fragilité de son savoir, comme par exemple au sujet de Villiers : « je ne sais pas, mais je crois [...] et me plaît à affirmer¹⁹ ». On reconnaît néanmoins dans cette formule tout autant une

¹² *Ibid.*, p. 119.

¹³ « Beckford », *Divagations*, p. 136. La presse faisait de Beckford un simple traducteur.

¹⁴ « Tennyson vu d'ici », *Divagations*, p. 138.

¹⁵ « Edgar Poe », *Divagations*, p. 145 et « Tennyson vu d'ici », *op. cit.*, p. 141.

¹⁶ « Berthe Morisot », *op. cit.*, p. 149. C'est nous qui soulignons.

¹⁷ « Beckford », *op. cit.*

¹⁸ « Villiers de l'Isle-Adam », *Divagations*, p. 114.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

profession de foi, de crédit, à l'égard du maître que l'appropriation de la maxime socratique « je sais que je ne sais rien ». Les portraits révèlent une posture de maître qui se met en crise lui-même ou qui tient sa légitimité de la mise en doute de son autorité discursive.

Cette ambivalence critique entre maîtrise et modestie permet à Mallarmé de corriger les malentendus et d'inciter à une nouvelle réception de ces auteurs. Dans « Arthur Rimbaud », il invite apparemment les lecteurs à procéder eux-mêmes à l'évaluation de l'œuvre : « Estimez son plus magique effet » écrit-il à l'impératif – avant d'asseoir son expertise en ajoutant : « j'estime néanmoins²⁰ ». Il conquiert le public par l'effacement de la force explicite de ses jugements et use du détour de l'humilité pour révéler ces échecs de réception. Dissiper les malentendus ou les mal lus est ensuite une manière d'offrir une nouvelle lecture de ces artistes et de mieux orchestrer leur célébration.

Mallarmé, lecteur qui sacre et maître des médiations avec la cité

Les portraits de *Divagations* ont en commun de souligner le malentendu de treize artistes avec la cité des lecteurs tout en menant leur apologie. En ce sens, la section reprend la grille de lecture des « maudits » verlainiens. Le malentendu qui touche ces artistes est désormais la raison même de leur éloge et la preuve qui atteste leur génie – ce qui sert plutôt bien un poète qui témoigne sans cesse des malentendus dont il est lui-même victime²¹. Au demeurant, on retrouve également ici la conception de la gloire propre à ce second XIX^e siècle, celle que Sartre analyse, au sujet de Flaubert, comme jeu du « qui perd gagne²² » et dont la règle voudrait que le sacre n'advienne que par la déchéance et après la mort de l'artiste. L'ensemble des médaillons déploie cette logique paradoxale d'une sacralisation par le malentendu. D'une part, Mallarmé y déroule les modalités différentes de l'échec d'une réception : réception retardée pour Beckford, arrivée trop tard après la mort pour Rimbaud, inachevée même après la mort pour Verlaine, *filoutée*²³ par la mort pour Manet. D'autre part, un réseau de substantifs aux connotations pourtant différentes vient établir l'identité de ces artistes en grands hommes de lettres. Ainsi, le terme romantique de *génie* est régulièrement suivi d'un second terme qui module son acception. Villiers et Tennyson sont des génies, mais également des « élus » messianiques ; Verlaine est le génie qui se fait « héros » mythologique ; Whistler, le génie « prince » souverain²⁴. Quant à Banville, il est à la fois « élu » et « Maître²⁵ » majuscule – terme qui condense à la fois le goût parnassien du Moyen Âge et le sacre nouveau de l'instituteur sous la Troisième République. Ces termes forment une chambre d'échos qui réaffirme la valeur de ces artistes et tisse le fil continu d'une célébration collective (qui fait parfois feu de tout bois).

Les médaillons prolongent également l'entreprise des *Portraits du prochain siècle* puisque dissiper les malentendus permet à Mallarmé de célébrer ces artistes comme grands hommes futurs. En effet, à l'image de Villiers et de Poe, les « élus » ou génies

²⁰ « Arthur Rimbaud », *Divagations*, p. 121 et 127.

²¹ Dans *La Musique et les Lettres* (dans *CEC*, t. II, p. 71), Mallarmé répond notamment aux accusations de dégénérescence formulées par Max Nordau contre lui et à la « fréquence des termes d'idiot et de fou rarement tempérés en imbécile ou dément » qu'on lui adresse.

²² Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, nrf, t. 3, [1972] 1988, p. 449, 507 et 508.

²³ « Édouard Manet », *Divagations*, p. 146 : « la Mort filoutant, complice de tous, à l'homme la gloire ».

²⁴ « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, et « Tennyson vu d'ici », *op. cit.*, p. 140-141 ; « Verlaine », *op. cit.*, p. 120 ; « Whistler », *Divagations*, p. 146.

²⁵ « Théodore de Banville », *Divagations*, p. 143 et 141.

ont en commun d'être toujours « projetés maints siècles au-delà²⁶ » et cette inactualité constitutive commande le caractère nécessairement futur de leur réception et posthume de leur gloire. Mallarmé anticipe cependant sur cette consécration nationale à venir et il accélère le processus de leur reconnaissance par la publication de *Divagations* qui rend public leur éloge non « maints siècles » après leur mort, mais souvent seulement quelques années après, voire quelques mois²⁷. Conférence hommage au disparu et discours devant la tombe, la spécificité originelle des deux premiers textes de la section, sur Villiers et Verlaine, paraît déteindre sur la section entière. L'éloge admiratif s'y confond avec l'éloge funéraire du grand homme. Aux yeux de Mallarmé, le Luxembourg accueillant la statue de Banville et le texte écrit pour son inauguration, qui constitue le médaillon de 1897, deviennent un Panthéon préférable à cette « vide coupole » où demeure Victor Hugo²⁸. Dès lors, à défaut de monuments au Luxembourg pour chacun, *Divagations* se fait Panthéon nouveau pour ces maîtres d'une crise ouverte par la mort du dernier des grands hommes de lettres du siècle. Les médaillons réalisent une monumentalisation en miniature de ces poètes du malentendu.

Ce faisant, Mallarmé adopte le statut d'instance célébrante et légitimante. Par l'éloge de ses maîtres et leur solennisation, il assure leur médiation renouvelée avec le public. Il faut rappeler que ces portraits ont tous un statut originel de texte de circonstances et qu'ils réalisent ainsi, selon l'expression de Pascal Durand, ce « sens des formalités²⁹ » auquel excelle Mallarmé. Chaque texte esquisse un mode d'intervention poétique singulier grâce auquel le poète renégocie sa position de Maître : préfacer introduisant sur la scène littéraire française un anglais méconnu (« Beckford »), portraitiste redonnant son unité au modèle (« Laurent Tailhade »), conférencier rendant hommage au souvenir du mort (« Villiers de l'Isle-Adam »), instance religieuse officiant devant la tombe (« Verlaine ») ou le monument du disparu (« Théodore de Banville »). Le poète est aussi bien le disciple proclamé d'un « culte³⁰ » voué à Banville, par exemple, que l'officiant qui orchestre ce culte. Contrairement à ces modèles qui peinaient à maintenir un lien avec la cité, Mallarmé, lui, est le maître des médiations du jeu littéraire ; il réintroduit ceux qui en ont été partiellement exclu et offre une consécration à ceux qui ne l'ont pas reçue. Simultanément, cette maîtrise se définit à la fois comme mise en scène de sa parole et de son retrait. Pour que le poète puisse se faire médiateur, il doit lui aussi se tenir à distance de l'époque, adopter une sorte d'inactualité. Réactivant des images iconiques et mythiques, il est aussi mythologue³¹. C'est cette posture de lecteur à distance de son objet qui permet à Mallarmé de se présenter comme analyste *critique*³² de l'état du poète dans la *crise de vers*.

²⁶ « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, p. 118 ; on lit en écho dans « Edgar Poe », *op. cit.* : « comme un aérolithe ; stellaire, de foudre, projeté des dessins finis humains, très loin de nous contemporanément à qui il éclata en pierreries d'une couronne pour personne, dans maint siècle d'ici. »

²⁷ L'hommage funéraire à Verlaine fut prononcé le 10 janvier 1896, publié une première fois dans *Le Temps* dès le 11 janvier 1896, avant d'être repris dans *Divagations* en mai 1897.

²⁸ « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 142.

²⁹ Pascal Durand, *Mallarmé : du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

³⁰ « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 141.

³¹ Roland Barthes, *Mythologies*, [1957], dans *Œuvres complètes*, Seuil, 2002, t. I, p. 866 et 867 : le mythologue a un « statut d'exclusion », il est « exclu de l'histoire au nom même de qui il prétend agir. »

³² Il faut entendre l'adjectif en ses deux acceptions : le poète est tout autant l'analyste qui juge et évalue qu'un analyste lui-même marqué par la crise et en crise, homme qui fait scission avec l'époque et le Présent.

Mallarmé, analyste critique de l'état du poète dans la *Crise de vers*

Si le génie ne peut paraître que sous la forme du malentendu qui l'atteint, c'est que Mallarmé le conçoit comme « distillateur de la Crise³³ ». La formule semble d'abord nous indiquer que les treize artistes célébrés condensent à ce point l'essence de la crise qu'elle les constitue comme autant d'expressions ou de victimes. En effet, avant même le diagnostic de la *Crise de vers* au centre du livre, et dans une posture critique prenant un tour médical, Mallarmé procède au recensement des artistes affectés par cette crise de l'être et du métier de poète. Cette crise, dont un des sens étymologiques désigne le moment où le malade se tient entre vie et mort, est comme annoncée par la déclinaison de ces poètes qui en présentent les symptômes. Mallarmé apparaît comme lecteur-médecin au chevet de ces maîtres, auscultant les formes différentes que la crise a prises chez chacun – à moins qu'il ne soit déjà en train de les autopsier puisqu'en 1897 la plupart sont morts... L'emploi du terme de « cas » pour les désigner convertit leur exceptionnalité en singularité médicale. Tennyson est présenté par exemple comme « cas [qui] reste à part » : exception notable d'un poète sain en Angleterre (il y est poète-lauréat) mais victime de la crise en France où le public l'ignore. Rimbaud, « cas personnel », fait quant à lui figure de blessé succombant aux suites d'une opération qui consistait à fuir la crise. À sa suite et en miroir inversé, Laurent Tailhade est le poète qui survit à ses blessures et « irradie l'indemne esprit du Poète³⁴ ».

Le « génie [est] distillateur de la Crise » ensuite en un second sens. Maître alchimiste de la crise, il exerce sa maîtrise *grâce* à la crise en réalisant la condensation de son essence. Dès lors, Mallarmé analyse essentiellement la manière dont chacun a négocié sa position ou réglé sa posture³⁵ dans le champ poétique. Il se rapproche de la figure du lecteur sociologue de la littérature et la galerie de portraits prend la forme d'un répertoire de solutions, d'attitudes adoptées face à l'état en crise du poète. Chaque texte dessine de chacun l'idéal-type qu'il peut représenter – ou son cliché : Banville est le poète qui triomphe par son « ironie, dardée souveraine », Manet le poète-hué qui réalise le « chef-d'œuvre nouveau », Poe le poète-« Ombre » majuscule, Villiers le poète-« histrion³⁶ ». La grille de lecture des « maudits », emblème englobant les singularités, se trouve nuancée en une pluralité de postures singulières de maîtres en crise. Précisons par ailleurs qu'elles n'impliquent pas toutes la misère qui frappe Villiers et Verlaine puisqu'est maintenue la possibilité d'un triomphe du vivant de l'artiste, à l'image de Tennyson poète-lauréat en son pays.

Enfin, Mallarmé décèle à chaque fois une attitude qui est *construite* par l'artiste en regard de son public. La section s'ouvre sur ces mots prêtés à l'histrion Villiers : « J'avais raison, jadis, de me produire dans l'exagération ». À l'autre terme de la galerie, Mallarmé loue chez Whistler la « discrétion affinée » d'un « enchanteur » qui « a compris le devoir de sa présence³⁷ ». Dans ce jeu d'écho entre les deux portraits se

³³ « Berthe Morisot », *op. cit.*, p. 151.

³⁴ Respectivement « Tennyson vu d'ici », *op. cit.*, p. 139 ; « Arthur Rimbaud », *op. cit.*, p. 121 ; « Laurent Tailhade », *Divagations*, p. 129 (c'est nous qui soulignons). Rappelons à cette occasion l'étymologie latine de « cas », *casus*, désignant la chute, la fin, le déclin ; ces poètes sont aussi des poètes chus ou à l'agonie.

³⁵ Nous utilisons le terme selon la définition de Jérôme Meizoz dans *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007, p. 18 : « La *posture* est une manière singulière d'occuper une *position* dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une *posture* la rejoue et la déjoue. »

³⁶ « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 144 ; « Édouard Manet », *op. cit.*, p. 147 ; « Edgar Poe », *op. cit.* et « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, p. 117.

³⁷ Respectivement « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, et « Whistler », *op. cit.*

formule le devoir poétique de produire une présentation de soi assurant une transaction avec le public. Le corollaire de cette exigence mallarméenne est la logique qui voudrait que l'absence ou le refus de médiation avec le public amende, sinon annule, l'identité de maître. Le « cas » Rimbaud est en la meilleure illustration. À l'éloge de l'« *attitude absolue* » de Verlaine qui « affronta, dans toute l'épouvante, l'état du chanteur et du rêveur³⁸ », succède le portrait bien plus réservé de Rimbaud, puisque le jeune homme, lui, a fui cet état pour adopter celui de marchand et de trafiquant. Or, non seulement Mallarmé a ses métiers en horreur³⁹ mais, en outre, deux « *historiette[s]*⁴⁰ » capitales soulignent la réussite puis la détérioration des médiations que le jeune poète était parvenu à engager avec les maîtres Banville et Verlaine. Par son refus d'affronter l'état de poète en crise en s'y composant une attitude, Rimbaud ne rejoint la galerie de maîtres que par la bande et presque en contre-modèle. Mallarmé n'essaie d'insérer ce possible rival⁴¹ dans la communauté artistique qu'en vue de gommer en partie le séisme qu'il y a provoqué. Sa présence paradoxale dans la section⁴² nous permet d'aborder une dernière posture critique de Mallarmé, celle d'historien de la littérature s'assurant de l'unité de la communauté poétique.

Mallarmé historien littéraire – une histoire par impression

Par leur publication dans *Divagations* comme « portraits », Mallarmé convertit ces textes en une forme synthétique dont l'enjeu est de présenter une image fixe et stable du modèle. En ce sens, les textes-portraits échappent au temps de la circonstance et ne figurent plus le passé que par une « historicité sans récit⁴³ ». Ce changement de forme permet à Mallarmé de se présenter en historien du champ littéraire de la fin du siècle. Qu'il s'agisse pour les artistes français d'une distance installée par la mort ou, pour les anglais, d'une distance géographique puisque « l'éloignement, de telle façon, joue les siècles⁴⁴ », le poète se montre toujours soucieux de rappeler l'écart temporel qui l'autorise à exercer son jugement critique.

En outre, la section des portraits se clôt sur celui de Berthe Morisot, peintre qui « se lie, exquisement [*sic*], à l'histoire de la peinture, pendant une époque du siècle⁴⁵ ». Tout l'enjeu de cette galerie paraît s'éclairer rétrospectivement de ces derniers mots. Il s'agit de parvenir à relier ensemble ces treize artistes dans une histoire poétique, au sens large, d'une époque donnée du siècle, ou encore de restaurer cette communauté

³⁸ « Verlaine », *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

³⁹ Voir par exemple la « Lettre à Cazalis » envoyée par Mallarmé en 1862 (citée par Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La Lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, « Arcades » [1952, 1979], 1986, p. 53) : « Je suis fier d'une chose et très fier. C'est que mes enfants, si Dieu m'en donne, n'auront pas du sang de marchand dans les veines.

⁴⁰ « Arthur Rimbaud », *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ Si la même rivalité et ambiguïté régit les rapports de Mallarmé avec Richard Wagner, il faut noter que le musicien est lui exclu de cette section. Son portrait, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », constitue à lui seul une nouvelle section de *Divagations* qui succède directement aux « Quelques médailles et portraits en pied ». L'exclusion est donc aussi le signe d'une élection singulière du modèle Wagner, musicien-*lauréat* en son théâtre de Bayreuth. C'est aussi que Mallarmé entend traiter à part l'épineuse question des rapports de la poésie et de la musique, quand les relations de la poésie et de la peinture lui paraissent bien plus apaisées.

⁴² Pour un approfondissement de l'analyse de ce portrait, voir dans ce volume l'article d'Adrien Cavallaro.

⁴³ « Introduction. Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », dans Vincent Debaene, Jean-Louis Jeanelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 19.

⁴⁴ « Tennyson vu d'ici », *op. cit.*, p. 140.

⁴⁵ « Berthe Morisot », *op. cit.*

artistique en dépit de la crise qui la frappe depuis la mort de Hugo. C'est cet horizon qui conduit Mallarmé à réintégrer la figure fuyante de Rimbaud et à restituer au patrimoine littéraire national l'œuvre écrite en français de Beckford. Il est le régent ou l'officiant de cette communauté qui, comme les *Divagations*, s'apparente à un « cloître brisé⁴⁶ » construit par jonctions et disjonctions successives. Rupture du portrait de l'anglais Beckford, « initiateur⁴⁷ » ancien, venu à la suite de Laurent Tailhade, français encore vivant. Intrusion de Banville parmi les maîtres anglais, avant qu'il ne soit *in fine* rapproché de Poe, lui-même comparé plus tard⁴⁸ à Whistler et Verlaine, de sorte que la brisure initiale se résorbe. Scission enfin de la galerie entre les maîtres poètes et les maîtres peintres qui garantit cependant l'unité de cet ensemble s'ouvrant (« Villiers de l'Isle-Adam », « Verlaine ») et se refermant (« Édouard Manet », « Whistler », « Berthe Morisot ») sur les portraits de génies familiers du poète.

On le voit ou l'entend, ce sont les noms propres qui tissent les liens entre les textes et, avec eux, l'histoire littéraire de Mallarmé. Au sujet de Tennyson, Mallarmé écrit :

Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant ; il vole des pages grandes ouvertes du livre désormais vain : car, enfin, il faut bien que le génie ait lieu en dépit de tout et que le connaisse chacun, malgré les empêchements, et sans avoir lu⁴⁹.

Le nom de l'auteur, « résumé » de l'individu *et* de l'œuvre, échappe au livre pour mieux atteindre le public. Quitte à se substituer à la lecture des œuvres – et l'on pourrait supposer que l'omniprésence de ces noms en tête de chaque portrait a aussi pour rôle de permettre à un lecteur distrait ou paresseux, qui ne ferait que feuilleter les *Divagations*, de prendre tout de même connaissance de ces génies... Quitte aussi à supplanter le nom même de l'œuvre, comme c'est le cas pour ce texte initialement intitulé *Préface à Vathek* et devenu « Beckford » dans *Divagations*, et, surtout, à laisser de côté l'individu pour mieux opérer la jonction entre l'homme écrivain et l'œuvre. À rebours de la logique de Sainte-Beuve, l'histoire littéraire de Mallarmé dissocie en effet l'individu de l'écrivain pour ne s'intéresser qu'à ce dernier ; tels Banville ou Poe, les génies « ne [sont] pas quelqu'un⁵⁰ ». Le médaillon de Whistler s'ouvre sur l'éloge de cette disjonction essentielle du « Monsieur⁵¹ » avec le nom d'artiste, fruit d'une construction auctoriale et nom qui se confond avec les œuvres. « Villiers de l'Isle-Adam » prend à ce point acte de cette dissociation qu'il se consacre tout entier à la métamorphose du poète histrion en « folio authentique⁵² » et à son arrivée sur la scène littéraire parisienne. Seule la vie littéraire de ces modèles importe à Mallarmé, c'est d'elle seule qu'il célèbre le souvenir.

Il précise d'ailleurs plus tard dans le livre l'essence de ce souvenir en citant ces mots de Villiers : « ce que l'on se rappelle d'un grand poète, c'est l'*impression* dite de sublimité qu'il nous a laissée, par et à travers son œuvre, plutôt que l'œuvre elle-

⁴⁶ Préambule de *Divagations*, *op. cit.*

⁴⁷ « Beckford », *op. cit.*

⁴⁸ « Edgar Poe », *op. cit.*

⁴⁹ « Tennyson vu d'ici », *op. cit.*

⁵⁰ « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 142 : « Théodore de Banville qui n'est pas quelqu'un, mais le son même de la lyre » ; « Edgar Poe », *op. cit.* : « représenter le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu'un, comme un aérolithe ».

⁵¹ « Whistler », *op. cit.*

⁵² « Villiers de l'Isle-Adam », conférence de 1890, édition Paul Lacomblez, 1892, dans Stéphane Mallarmé, *ŒC*, t. II, p. 27.

même⁵³ ». L'histoire littéraire de Mallarmé s'élabore donc comme histoire littéraire *impressionniste*, histoire de ces impressions laissées par la vie littéraire des modèles. Si la galerie de maîtres se redéfinit en galerie des souvenirs personnels laissés par les « grands », la parution de *Divagations* les rend publics et entend les offrir à la mémoire collective. Pour ce faire, Mallarmé adopte la figure du « témoin [...] inoubliable⁵⁴ », homme qui a vu le génie et qui rappelle son empreinte singulière afin de le sauver de l'oubli. Nous pouvons alors relire le titre de la section à l'aune de cette nouvelle figuration du poète. Le *médailillon*, selon le dictionnaire de l'Académie de 1762, est une pièce fabriquée en l'honneur d'une personne illustre pour conserver sa mémoire mais aussi un sujet de dévotion que le Pape a pu bénir. En identifiant et « fabriquant » ces portraits comme des médailles, Mallarmé devient tout à la fois disciple admiratif, qui offre au public de nouveaux sujets de culte, et nouveau Pape qui accorde sa bénédiction préalable à ces mêmes sujets. Le Littré nous rappelle en outre que le médailillon est une pièce de métal réchappée de sa circulation marchande. Le choix de la forme littéraire *médailillon* assure donc également une transaction symbolique avec le public. Enfin, elle est une forme-sceau susceptible en tant que telle d'attester l'authenticité et l'autorité des poètes, modèles et portraitiste, en forgeant l'empreinte mémorielle.

Sans doute est-ce pourquoi l'histoire littéraire de Mallarmé veille littéralement au renom de ces modèles en répétant, de manière comme incantatoire, leurs noms. À l'enseigne de chaque portrait de la section, et valant pour titre, se trouve le nom du modèle qui est ensuite repris au moins une fois dans le corps du texte. Le cas « absolu⁵⁵ » de cette galerie d'échos des noms célébrés est celui du portrait de Poe puisque « Edgar Poe » est à la fois le titre du poème et l'attaque de la première phrase. Mallarmé semble donc faire sienne cette définition de la gloire que Villiers présentait dans *La Machine à gloire* : elle « est le resplendissement d'un nom dans la mémoire des hommes⁵⁶ ». C'est en le prenant au mot et avec une certaine ironie que le portrait qui honore Villiers mentionne à six reprises les noms des ancêtres de l'histrion. La répétition vaut pour *resplendissement* et, dans ce médailillon qui ouvre de façon fondamentale la section, Mallarmé célèbre le disparu par le souvenir de ses mille et une apparitions. Il fait le portrait de la naissance littéraire de Villiers tout autant que le portrait de « l'obsession⁵⁷ » laissée par le souvenir de cette arrivée spectaculaire. En définitive, c'est cette fascination exercée par un auteur, un homme *folio*, que la lecture critique de Mallarmé interroge et fait revivre en cette galerie de maîtres afin de la transmettre.

Galerie d'empreintes

Cette force de l'empreinte auctoriale notée par Mallarmé-lecteur informe de manière essentielle le Mallarmé-auteur des « Quelques médailles et portraits en pied ». Rendre compte de ses lectures permet d'abord au poète de se positionner par rapport à la communauté littéraire et critique de son époque. Lire, interpréter, donner un sens à la vie littéraire de ces aînés et contemporains se confondent en un même acte grâce auquel Mallarmé fonde son autorité comme autorité critique subjective.

⁵³ « Tennyson vu d'ici », *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

⁵⁴ « Édouard Manet », *op. cit.*

⁵⁵ « Edgar Poe », *op. cit.*

⁵⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *La Machine à gloire*, dans *Contes cruels*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 584.

⁵⁷ « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*

Ce faisant, par la réunion de ces génies hétérogènes et par le croisement des grilles interprétatives qui sous-tendent cette élection de maîtres, Mallarmé travaille aussi à troubler l'herméneutique de soi⁵⁸, l'empreinte de soi-même que cette galerie pourrait révéler en négatif. Sans faire de tous ces portraits autant d'autoportraits du poète, on peut sans doute y déceler une mosaïque de positions de maîtres de la crise – un miroir brisé ou un ensemble dont les sutures laissées apparentes articulent une maîtrise ambiguë, une figure d'écrivain et une auctorialité parcourue de failles.

La galerie d'empreintes laissées par les modèles forme la galerie des spectres qui hantent Mallarmé selon trois modalités différentes. Ils sont d'abord les héros, dans tous les sens du terme, de la fiction poétique de la crise mise en scène dans *Divagations*. Et l'on voit réapparaître Verlaine et Banville chez « Arthur Rimbaud », Villiers chez « Edgar Poe », Poe chez « Tennyson » – de sorte aussi que ces héros se hantent les uns les autres. Ils apparaissent ensuite comme autant de possibles artefacts créés par le poète pour mieux esquisser le scénario de ses propres origines et se représenter en seul maître survivant du champ poétique à la fin du siècle en tant que maître de ses médiations. Simultanément enfin, ces spectres sont, à l'image de Rimbaud, des « fantôme[s] impersonnel[s]⁵⁹ » qui décident du caractère spectral de l'autorité mallarméenne.

Tel Igitur, le poète est ici descendu au tombeau de ses ancêtres et y demeure en se plaçant à distance critique de l'époque comme mythologie. Cependant il contrôle toujours aussi la fascination qu'il est susceptible d'exercer grâce à un discours qui joue d'impersonnalité avec une certaine ironie. On le pressent dès 1864, lorsque le jeune Mallarmé, adressant ses vœux de nouvel an à Frédéric Mistral, envoie également son portrait photographié par Constantin et ajoute ces quelques mots : « J'ai là une vieille image : je vous l'envoie parce que le jour où je ne serai plus que mon ombre, et ce jour vient, elle aura une certaine valeur de bizarrerie⁶⁰. » Dans le sillage de cette première médiation, les « Quelques médaillons et portraits en pied » témoignent de cette conscience aiguë qu'a Mallarmé de la puissance du souvenir et de l'empreinte laissée mais également du devoir poétique de prendre en charge, soi-même, l'ombre portée sur sa postérité pour mieux la hanter.

⁵⁸ Marielle Macé, « Situations, attitudes », dans Vincent Debaene et alii (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, op. cit., p. 28 : « toute histoire littéraire d'écrivains est alors une herméneutique de soi [...] une forme de compréhension narrative de soi ».

⁵⁹ « Arthur Rimbaud », op. cit., p. 128.

⁶⁰ « Lettre à Frédéric Mistral, 30 décembre 1864 », *Correspondance. 1862-1871*, Paris, Gallimard, nrf, 1959, p. 149.