

## D'un article « plutôt défavorable et malin » : Mallarmé portraitiste de Rimbaud

Adrien CAVALLARO  
Université Paris-Sorbonne

Dans l'« heure de littérature nouvelle » qu'il donne à Paul Demeny le 15 mai 1871, programme poétique et fameuse histoire de la poésie s'il en est, Rimbaud n'évoque pas le nom de Mallarmé, qu'en fervent lecteur du premier *Parnasse contemporain* il ne pouvait ignorer. Cette singulière indifférence, souvent relevée, trouverait sa traduction mallarméenne dans la lettre à Harrison Rhodes, publiée le 15 mai 1896 dans le *Chap Book* de Chicago, ce long portrait de Rimbaud recueilli en 1897 dans *Divagations* avec de légères modifications, souvent tenue pour preuve d'une étrange cécité devant l'homme aux semelles de vent. Très vite réduite aux proportions de quelques formules inoubliables, inlassablement reprises dès la fin des années 1890 – « passant considérable » qui « s'opère, vivant, de la poésie », « aventure unique dans l'histoire de l'art », ou encore « anarchiste, par l'esprit » –, elle serait le symbole patent d'une rencontre manquée.

La réception de ce portrait est toutefois ambivalente. D'un côté, les premiers biographes de Rimbaud ne se sont pas fait faute de détourner ces formules pour forger de toutes pièces une admiration sans nuances du poète d'*Hérodiade*. Ernest Delahaye, ami d'enfance et biographe pour le moins prolifique, place ainsi son *Rimbaud* de 1906 sous l'égide formulaire d'« une aventure unique dans l'histoire de l'esprit », l'adjectif étant bien entendu pris au sens mélioratif d'« exceptionnel », étranger au propos de Mallarmé, mais qui n'en fait pas moins office de caution. À l'opposé, les rimbaldiens de la première heure, comme un peu plus tard certains de leurs cadets, ont protesté contre ce qui leur semblait relever d'un manque de discernement de la part du Maître. Le 29 novembre 1911, dans une lettre adressée à Paternie Berrichon, beau-frère posthume, biographe, éditeur et thuriféraire en chef du passant considérable, Claudel fait état de sa déception à la lecture du texte :

Mallarmé lui-même avec toute son intelligence ne l'a pas compris, comme le prouvent les pages de *Divagations*. Après les avoir lues, je n'ai pu m'empêcher, malgré tout le respect que j'éprouvais pour ce grand poète, de lui écrire pour lui signaler l'importance majeure du passant qu'il traitait comme un aventurier et un gamin. Homme généreux et loyal par excellence, Mallarmé avait été fort étonné de ma lettre et, je crois, un peu troublé<sup>1</sup>.

Valéry de son côté écrit à Gide, le 1<sup>er</sup> janvier 1897, qu'il a « lu ces jours-ci l'article de Mallarmé sur Rimbaud qu'il [lui] a passé – et qui est plutôt défavorable et malin<sup>2</sup> ». Les

---

<sup>1</sup> Repris dans Jean-Jacques Lefrère (éd.), *Sur Arthur Rimbaud. Correspondance posthume (1891-1900)*, Paris, Fayard, 2010, p. 608.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 509.

premiers admirateurs de Rimbaud avaient donc cru déceler dans ces lignes une condamnation non dénuée de perfidie. Quatre décennies plus tard, en 1936, le jugement lapidaire de Breton affirmant que « Rimbaud, pour être compris, a besoin de plus de recul que ne peut en prendre, parlant de lui, Mallarmé, dans une lettre détestable à Harrison Rhodes, datée d'avril 1896<sup>3</sup> », garde la trace d'un tel sentiment.

« À la fin que me veut-on ? », aurait pu s'écrier Mallarmé devant tant de protestations. Rien n'indique en effet qu'il ait négligé ce portrait, repris parmi les « Médaillons et portraits en pied », dont il constitue derrière « Beckford » la pièce la plus étendue<sup>4</sup>. Il s'en explique dans une lettre adressée à Paternie Berrichon en septembre 1896, publiée en 1908 dans *La Phalange* : si une modestie de circonstance lui fait qualifier son article de « tout extérieur, parce qu'on [lui] a simplement demandé une biographie », il s'empresse d'ajouter : « Je ne désespère pas de le refaire, un jour, pour moi et c'est probablement le vôtre qui m'inspirera quelque appréciation. Rimbaud, fut, dans l'esprit, le premier anarchiste<sup>5</sup>. » Plusieurs indications précieuses nous sont ici fournies : d'une part, le sujet semblait assez fécond pour appeler une refonte ultérieure ; par ailleurs conçu comme une « biographie », le portrait est condensé en une formule frappante, ajoutée dans la version de 1897, « anarchiste, par l'esprit », en lien direct avec des événements politiques récents qui ont nourri la réflexion critique du dernier Mallarmé<sup>6</sup>.

Il serait certes bien aventureux de chercher à toute force dans cette lettre les marques d'un enthousiasme des plus modérés, ou d'une admiration à tout le moins discrète. On ne peut pour autant sans injustice la réduire au chatoiement de quelques brillantes formules, ni aux appréciations axiologiques de rimbaldiens déçus. Car contrairement à ce qu'il prétend, loin de s'en tenir à une plate biographie factuelle, Mallarmé redéfinit l'horizon du genre pour servir un dessein interprétatif qui va bien au-delà de son sujet apparent. Lui-même affirme tendre, à la fin du portrait, à « l'interprétation exacte d'une aventure unique dans l'histoire de l'art<sup>7</sup> », en d'autres termes à l'interprétation d'une *crise* (le mot est employé) *unique*, strictement *personnelle* et au premier abord dépourvue de cette dimension collective que la notion embrasse dans les textes des années 1890. Derrière la biographie, Mallarmé, de façon neuve, se fait l'exégète du silence rimbaldien et de la disjonction entre la vie du poète et celle de l'explorateur, pilier déjà inébranlable, en ces années, de ce qu'Étiemble a appelé le mythe de Rimbaud<sup>8</sup>. Abordé, creusé en toute lucidité, le mythe semble ainsi

<sup>3</sup> André Breton, « Le Merveilleux contre le mystère », dans *La Clé des champs, Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1953], p. 656.

<sup>4</sup> Mais également, certes, parce que le portrait de Villiers de l'Isle-Adam est dans *Divagations* réduit de façon très significative par rapport à la conférence de 1890.

<sup>5</sup> Voir Jean-Jacques Lefrère (éd.), *Sur Arthur Rimbaud. Correspondance posthume (1901-1911)*, Paris, Fayard, 2011, p. 821.

<sup>6</sup> Comme en témoigne « Accusation », « Grands faits divers », *Divagations, Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 246-247 (désormais OC II). Le texte figurait initialement dans *La Musique et les Lettres* (1894).

<sup>7</sup> « Arthur Rimbaud », « Quelques médaillons et portraits en pied », *ibid.*, p. 127. Nous soulignons.

<sup>8</sup> Voir Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1952 (nouv. éd. revue, 1961). La définition qu'Étiemble donne du mythe de Rimbaud est restrictive : né d'une erreur d'interprétation collective, transmise et amplifiée de génération en génération par des critiques et des écrivains trop enclins à une admiration sans nuances ou à un dénigrement suspect, le mythe de Rimbaud, sous des formes multiples (mythe catholique, mythe de l'aventurier, mythe surréaliste, entre autres), ferait obstacle à une lecture rigoureuse de l'œuvre en accordant une attention excessive à la biographie du poète. C'est en ce sens très circonscrit que les termes « mythe » et « mythique » seront ici employés.

plus propre à féconder la réflexion mallarméenne sur la poésie qu'une œuvre négligée en tant que telle, mais pour des raisons qui appellent une analyse approfondie. C'est donc à travers la notion de *crise personnelle* que nous voudrions lire ce portrait dans lequel Mallarmé, en mythographe averti de Rimbaud, offre au diligent lecteur un nouvel avatar du concept de crise.

## Une causerie sur le mythe de Rimbaud : Mallarmé mythographe

### Une causerie

Nous voudrions dans un premier temps envisager cette lettre moins comme une biographie de Rimbaud que comme une « causerie » *sur le mythe* de Rimbaud : le sujet réclame en effet un traitement particulier que précisent soigneusement les premiers paragraphes, et dont dépend l'entière intelligence du texte. Le terme de « causerie », quasi-générique chez Mallarmé, et dont Bertrand Marchal a montré qu'il désigne, dans *La Musique et les Lettres*, une « logique de la parole » opposée au « discours ou [à la] dissertation<sup>9</sup> », recoupant également la distinction « de la pensée et du rêve », est à dessein employé au seuil du portrait, et dans sa pleine extension. En définissant la forme qui convient à son entreprise, Mallarmé indique clairement de quel côté il se trouve : « Mes souvenirs : plutôt ma pensée, souvent, à ce Quelqu'un, voici ; comme peut faire une causerie, en votre faveur immédiate. » Le premier paragraphe avait tracé les linéaments d'une scénographie mardiste :

J'imagine qu'une de ces soirées de mardi, rares, où vous me fîtes l'honneur, chez moi, d'ouïr mes amis converser, le nom soudainement d'Arthur Rimbaud se soit bercé à la fumée de plusieurs cigarettes ; installant, pour votre curiosité, du vague<sup>10</sup>.

Toute la construction du portrait, hautement signifiante, dépend de cette *captatio*, qu'il faut par ailleurs prendre au mot : Valéry a rapporté, dans des bribes de notes en date du 13 octobre 1891, soit le jour de son deuxième mardi, que le Maître a précisément achevé sa causerie du jour sur Rimbaud, et qu'il a développé des aspects qui seront *tous* repris dans le portrait de 1896, prosopographie et anecdotes<sup>11</sup>.

On pourrait détailler les caractères de l'éthos conversationnel choisi pour l'agrément du destinataire<sup>12</sup> ; mais l'essentiel, nous semble-t-il, est de noter que ce dispositif énonciatif et générique correspond à un double dessein, à la fois poétique et herméneutique. Mallarmé en effet le choisit en plein accord avec un sujet qui, à partir du milieu des années 1880, est un sujet de conversation de cercle au moins autant qu'un sujet critique. C'est par la transmission orale, grosse d'exagérations et de détournements

<sup>9</sup> Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Bertrand Marchal et de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, 1999, p. 280. Le substantif et le verbe reviennent plusieurs fois dans *La Musique et les Lettres* : « Alors causer comme entre gens, pour qui le charme fut de se réunir, notre dessein, me séduirait [...]. Ai-je, quand s'offrait une causerie, disserté, ajoutant cette suite à vos cours des matinées ; enfin, fait une leçon ? » (*OC II*, p. 70). Voir aussi *ibid.*, p. 76 : « une causerie, jadis, devant le messenger oxonien ».

<sup>10</sup> « Arthur Rimbaud », *Divagations*, *OC II*, p. 121.

<sup>11</sup> Mallarmé évoque ce soir-là les mains de « blanchisseuse » du jeune Rimbaud et raconte l'anecdote du séjour écourté chez Banville, pour finir sur les rumeurs fantaisistes qui couraient alors sur les activités de l'aventurier du Harar (voir Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 91).

<sup>12</sup> Pascal Durand inscrit la référence aux mardis, en début de portrait, dans le cadre d'invitations fréquentes lancées au destinataire, dans la correspondance, à partir de 1885, à causer et à fumer (Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, p. 191).

que s'est forgé le mythe de Rimbaud, et c'est à cette transmission que Mallarmé *restitue* son cadre. La référence au « roi nègre, que ce fut la plaisanterie, tard, de représenter, dans quelque peuplade inconnue, le poète<sup>13</sup> » reprend par exemple une plaisante anecdote d'initiés, très souvent relayée dans les années 1880, notamment par Félix Fénéon, ou Charles Morice. Tandis que dans son compte rendu des *Illuminations*, publié dans le premier numéro du *Symboliste*, daté du 7-14 octobre 1886, le premier fait état des « nouvelles contradictoires » qui courent autour du destin du poète-aventurier, et le « di[s]ent marchand de cochon dans l'Aisne, roi de nègres, raccolleur [sic] pour l'armée néerlandaise de la Sonde<sup>14</sup> », le second, deux ans plus tard, dans son *Paul Verlaine*, continue de propager la légende de « ce poète [qui] ne devait pas vieillir, quel qu'ait été le sort obscur de l'homme, – mort ou roi au-delà des mers<sup>15</sup> ». La badinerie de Mallarmé, qui fixe un état du mythe, doit donc être prise à la lettre.

Mais ce choix, d'autre part, obéit à une visée interprétative bien déterminée : situé du côté de la « pensée », comme le précise une importante correction, c'est-à-dire d'un monologue méditatif tel que le Maître pouvait en proposer à ses hôtes chaque mardi, le portrait s'attachera non à la vérité positive des faits, mais à leur charge symbolique dans un système conceptuel évidemment mallarméen. Le dispositif énonciatif et générique se révèle ainsi tout ensemble mythique, inscrit dans l'espace collectif de la parole d'initiés, et idiosyncrasique, dans le cadre d'une réflexion sur la destinée du poète qui est exactement l'envers de celle que Mallarmé a coutume de lui assigner. Il s'agira moins dès lors, pour reprendre une distinction établie dans *La Musique et les Lettres*, de traiter un sujet linéairement, que de l'atteindre de biais, allusivement<sup>16</sup>, notamment sur le mode particulier de la digression anecdotique.

### La digression anecdotique

Il faut en effet réévaluer le traitement en apparence contradictoire que subit l'anecdote dans le portrait, habituellement négligé, pour en comprendre la structure. D'un côté, Mallarmé critique la fragmentation artificielle induite par le recours aux anecdotes, qui seraient aux récits biographiques ce que les « rafales à propos / De rien comme occuper la rue<sup>17</sup> » sont aux journaux : la pâture de l'universel reportage. À première vue, la condamnation théorique semble claire : « L'anecdote, à bon marché, ne manque pas, le fil rompu d'une existence, en laissa choir dans les journaux<sup>18</sup> » ; et plus loin : « Ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste, impertinent<sup>19</sup> [...] ». Parce qu'elle reproduit la logique narrative elle-même artificielle du déroulement de l'existence telle qu'exploitée par les biographies traditionnelles, la *dispositio* de l'enchaînement linéaire anecdotique, artifice au second degré, redoublement d'un mirage rhétorique, est ici sévèrement incriminée.

<sup>13</sup> « Arthur Rimbaud », *Divagations*, OC II, p. 123.

<sup>14</sup> Repris dans Arthur Rimbaud, *Correspondance*, éd. Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007, p. 486.

<sup>15</sup> Repris dans *ibid.*, p. 599.

<sup>16</sup> « Faut-il s'arrêter là et d'où j'ai le sentiment que je suis venu relativement à un sujet beaucoup plus vaste peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes ; pour y atteindre, sinon le traiter » (OC II, p. 65). Voir sur cette distinction Bertrand Marchal, art. cité, p. 283-284 : « Traiter un sujet, c'est en faire la matière d'un discours, avec un appareil logico-argumentatif ; y atteindre, c'est y toucher obliquement, sur un mode non plus explicite et explicatif, mais implicite, allusif, suggestif, bref, poétique. »

<sup>17</sup> « Billet », *Poésies, Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 34 (désormais OC I).

<sup>18</sup> « Arthur Rimbaud », OC II, p. 123.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 126.

Animé par le même scepticisme, Mallarmé avait déjà condamné, en plusieurs endroits, le discours anecdotique. À Verlaine par exemple, il s'était fait fort, dans la « lettre autobiographique », d'avoir exposé « toute [s]a vie, à l'envers de ce qu'ont depuis si longtemps ressassé les grands journaux<sup>20</sup> » ; tout aussi explicite est la réprobation encourue dans la conférence sur Villiers :

Nous ne pouvions vous ni moi, rompre cette trêve auguste, par un verbiage ; et vous étiez, j'en demeurai surpris, du coup privés de ce qui, je le sais, fait l'attrait des causeries en public, l'anecdote, cette existence d'un pur héros des lettres, totalement, ayant tourné au drame [...].  
[...] Peut-être reconnaîtrez-vous dans cet accord, entre du tact, le vôtre, et ma sévère intention, un motif de plaisir exquis, mieux que ne l'eût fourni la distraction goûtée à de menus faits<sup>21</sup> [...].

S'en tenir à cet opprobre théorique aurait néanmoins pour fâcheux effet de manquer ce qui fait la particularité du portrait de Rimbaud. Car immédiatement après avoir énoncé ces principes, et de façon étonnante, comme pour les récuser, le portraitiste s'adonne au récit de « menus faits » avec un plaisir manifeste. Dans le premier cas, il s'excuse de faire « exception » avec une « historiette » de Banville ; dans le second, il tempère plaisamment son propos en affirmant qu'« il ne [lui] reste qu'à pousser à ses limites ce genre de méfait » en insérant dans le portrait une ultime anecdote<sup>22</sup>. Sans doute, certes, s'agit-il de distraire le destinataire. Mais plus profondément, évoquer Rimbaud en 1896 revient au moins autant à louer *Le Bateau ivre* ou *Les Chercheuses de poux*, poèmes parmi les plus admirés de la génération symboliste, qu'à propager un nombre déjà très important d'anecdotes fameuses qui donnent à la figure rimbaldienne un caractère avant tout *fictif*, fruit d'un pieux montage d'épisodes. Aux yeux de Mallarmé, Rimbaud est avant tout un discours composite dont la prolifération anecdotique du portrait souligne l'artificialité, en faisant résonner pour chaque épisode, c'est essentiel, une voix différente. Quatre anecdotes déjà maintes fois rapportées du mythe en formation, qu'il convient de rappeler brièvement, sont ainsi développées.

La première est le souvenir personnel de l'unique rencontre des deux poètes, furtive, sans lendemain, au cours d'un des Dîners des Vilains Bonshommes, qui eut sans doute lieu le 1<sup>er</sup> juin 1872. Alors que les poètes rassemblés attendent du jeune prodige arrivé de Charleville qu'il récite son *Bateau ivre*, l'intéressé s'enferme dans un mutisme défiant et narquois. La deuxième, « historiette » de Banville, est déjà un discours rapporté : généreusement installé rue de Buci par le poète des *Odes funambulesque*, Rimbaud se distingue, au grand scandale des passants, en se dénudant à la fenêtre de la mansarde mise à sa disposition. Vient ensuite le récit du drame de Bruxelles, dont un Mallarmé taquin fait une saynète mélodramatique, d'après, précise-t-il savoureusement, le « récit supérieurement tracé par M. Berrichon<sup>23</sup> ». Est enfin contée la dernière entrevue du poète avec son ami Ernest Delahaye, « vers 1875 », au cours de laquelle le premier aurait lancé, ennuyé, à son interlocuteur qui lui demandait ce que devenait son entreprise littéraire, qu'il ne s'occupait plus de « ça ».

Par une sorte de mimétisme critique, la dynamique fictionnelle du mythe, ravaudage anecdotique puisant aux sources les plus diverses, est ainsi montrée en acte à deux niveaux : d'un côté, le développement des anecdotes sacrifie à un usage d'époque pour mieux le dénoncer ; de l'autre, et de façon complémentaire, le métadiscours

<sup>20</sup> Lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *OC I*, p. 790.

<sup>21</sup> *Villiers de l'Isle-Adam*, *OC II*, p. 49.

<sup>22</sup> « Arthur Rimbaud », *OC II*, respectivement p. 124 et 126.

<sup>23</sup> Mallarmé fait ici référence à l'article biographique au titre éloquent, « Verlaine héroïque », que Paterné Berrichon a consacré à Verlaine début 1896 avant de s'intéresser de près à Rimbaud. Il fut publié dans la livraison de *La Revue blanche* du 15 février 1896.

anecdotique condamne une pratique « impertinente », c'est-à-dire inappropriée, et prescrit au lecteur une distance critique dont l'éthos adopté par le conteur, visiblement amusé, donne l'exemple. En d'autres termes, la fiction mythique est indissociablement *reconstruite* par l'assemblage des anecdotes, et *démontée* par la lecture prescrite. Il est aussi loisible d'expliquer par ce biais, nous semble-t-il, la rareté du texte rimbaldien dans le portrait : si l'on n'y trouve que cinq strophes du *Bateau ivre*, sans doute est-ce par fidélité ironique à un discours d'époque, qui, en faisant la part belle à l'anecdote, oubliait et réduisait la portée de l'œuvre.

Or, cette apparente fragmentation de la composition du portrait trouve une motivation herméneutique dans chacune des anecdotes, qui contribuent systématiquement à approfondir la question d'ensemble, soit l'examen du « fil rompu d'une existence ». Mallarmé propose de cette manière la première analyse d'envergure de ce qui deviendra après lui une composante essentielle du mythe, et qu'un Segalen appellera « le double Rimbaud<sup>24</sup> » : précisément, une scission de l'existence, une césure entre vie littéraire et « vie d'aventures<sup>25</sup> », autrement dit une fragmentation existentielle qui nourrit la fragmentation mythique du discours sur le poète. De façon emblématique, une dualité de la figure rimbaldienne transparait, en mode mineur, dans toutes les anecdotes développées. Elle est évidente dans la première, histoire d'un poète dédaigneux de toute parole, comme *séparé* de ses vers que le portraitiste restitue à la bouche au pli boudeur, en citant cinq quatrains du *Bateau ivre*. Mais soulignée par ce geste même, la fracture préfigure le silence définitif du poète. Dans la deuxième anecdote, l'historiette de Banville, le poète se sépare de ses habits de bohème pour se retrouver en « tenue, enfin, mythologique<sup>26</sup> ». Il importe ici de remarquer cette autre préfiguration par laquelle le costume de poète est rejeté pour une tenue mythique au doux parfum d'« avant-brise du Levant<sup>27</sup> », dont s'enivrera l'explorateur. La rupture de deux poètes, cette fois amoureuse, fournit le thème explicite de la troisième anecdote. La dernière, enfin, est une confirmation de la séparation d'avec soi, une manifestation tangible des symptômes de l'« opéra[tion], vivant, de la poésie<sup>28</sup> ».

Chacune à leur manière, les anecdotes creusent donc le motif de la césure, illustré par l'image de la jambe tranchée (elle-même actualisation de la métaphore de l'opération), à la fois par leur statut textuel, puisqu'elle interrompent le fil de la narration biographique, et par la profondeur herméneutique dont elles sont dotées, pour peu qu'on soulève leur voile fictionnel.

### Refonte de l'ordonnance biographique traditionnelle

On le devine, cette esthétique de la fragmentation ne signifie pourtant pas qu'il faille renoncer à chercher une structure signifiante dans le portrait, qui obéit à une secrète ordonnance régie par une fondamentale dualité. L'ensemble est en effet rythmé par une stricte alternance observée entre stase anecdotique (les quatre anecdotes

<sup>24</sup> Victor Segalen, « Les hors-la-loi. Le Double Rimbaud », *Mercur de France*, 15 avril 1906, repris dans *Le Double Rimbaud*, par Victor Segalen, préface de Gérard Macé, Fata Morgana, 1979.

<sup>25</sup> Arthur Rimbaud, « Délires I. Vierge folle », *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 262.

<sup>26</sup> Barbara Bohac a rapproché avec raison ce passage de « La Marchande d'habits » : le poème « met en scène un déshabillage imaginaire qui rappelle celui, bien réel, de Rimbaud, auquel le récit de Mallarmé prêterait une discrète résonance symbolique [...] » (*Jouir partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 538).

<sup>27</sup> Cette très belle formule appartient au portrait de Rimbaud (*OC II*, p. 125).

<sup>28</sup> *Idem*.

principales) et tourbillon factuel, qui résume à travers quelques énumérations de « menus faits » les *grandes lignes*<sup>29</sup> de la trajectoire du poète. Cette dynamique est elle-même encadrée par une *captatio* installant le portrait sous le signe de la causerie mardiste, et une conclusion, sur laquelle nous reviendrons, assurant la transmutation de l'être biographique en être de signes solennellement proférés. Après le récit de l'épisode bruxellois, le portraitiste balaie ainsi en quelques lignes les pérégrinations européennes de l'homme aux semelles de vent :

Des faits ? il devait selon un but quelconque, retourner en Angleterre, avant 1875, qu'importe ; puis gagna l'Allemagne, avec des situations pédagogiques [...] ; atteignit l'Italie, en chemin de fer jusqu'au Saint-Gothard, ensuite à pied, franchissant les Alpes : séjourne quelques mois, pousse aux Cyclades et, malade d'une insolation, se trouve rapatrié officiellement<sup>30</sup>.

Il faut lire cette composition en regard de la seconde condamnation de l'anecdote – « Ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste, impertinent » – qui prend désormais une épaisseur nouvelle. Parce qu'elle ressortit à une pieuse fiction, l'ordonnance traditionnelle est tenue en haute suspicion ; mais de même que la condamnation théorique de l'anecdote est solidaire d'une pratique critique de celle-ci, de même, la condamnation de cette ordonnance traditionnelle est solidaire d'une invitation à déceler dans les rouages du portrait un agencement neuf, qui correspond à la démultiplication de structures duelles aux différents niveaux que nous avons détaillés, dans l'agencement interne symbolique des anecdotes comme dans le principe d'alternance rythmique régissant leur succession. Cette ordonnance, permettant d'*atteindre* le sujet biographique par une refonte du matériau qui habituellement l'en éloigne, justifie la fiction biographique en lui assignant des enjeux interprétatifs précis, derrière une structure d'une redoutable cohérence qui donne un fondement poétique au véritable enjeu de la lettre : l'examen d'une dualité existentielle, « fil rompu d'une existence » ressaisi à travers une apparente rupture du fil textuel.

La causerie met ainsi en place une herméneutique de l'anecdote motivée tout ensemble par la nature du mythe et par le dessein interprétatif mallarméen. Or, ce n'est pas seulement à l'éclaircissement d'une destinée qu'elle vise : elle réinvestit à travers elle le concept critique fondamental de crise.

## Le poète en crise : fils rompus

### Le mythe rimbaldien de Mallarmé : un scénario de la crise unique

Si le portrait de Rimbaud a fini par intéresser Mallarmé, c'est pensons-nous qu'il y a saisi une occasion de développer un avatar bien spécifique du concept de crise, qu'éclaire le rapprochement de deux formules, l'une en début de portrait, fameuse – « le cas *personnel* demeure, avec force<sup>31</sup> », l'autre le plus souvent passée inaperçue alors même qu'elle s'appuie sur l'une des clés de voûte de la production critique des années 1890 : « Solitaire, après cette circonstance tragique, on peut dire que rien ne permet de le déchiffrer, en sa *crise définitive*, certes intéressante puisqu'il cesse toute littérature : camarade ni écrit<sup>32</sup>. » Le poète du *Bateau ivre* présente le cas d'une crise *personnelle, unique*, pour reprendre un autre adjectif important de la lettre, dont il est

<sup>29</sup> « Vous ambitionnerez de suivre, comme je le perçois et pour y infuser le plus de belle probabilité les *grandes lignes* d'un destin significatif [...] » (« Arthur Rimbaud », *OC II*, p. 123).

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 121. Nous soulignons.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 125. Nous soulignons.

fécond de comparer les symptômes avec les manifestations de la crise par excellence, cette crise de vers qui, comme l'explique le poète à Jules Huret le 12 mars 1891<sup>33</sup>, est la traduction d'une « inquiétude des esprits ». Le cas ne pouvait laisser indifférent l'exilé de Tournon, bien qu'entre les deux crises, l'issue soit radicalement dissemblable.

Pour comprendre la crise rimbaldienne, il faut d'abord rendre au terme son sens premier, médical, comme le fait Pascal Durand pour analyser « l'exquise crise, fondamentale », qui engage à ausculter une « pathologie du poétique<sup>34</sup> ». On sait qu'en ce seuil de « Crise de vers » le sens médical, soit l'« ensemble des phénomènes pathologiques se manifestant de façon brusque et intense, mais pendant une période limitée, et laissant prévoir un changement généralement décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution d'une maladie<sup>35</sup> », est activé, et que l'adjectif « exquisite » est d'abord à envisager de ce point de vue<sup>36</sup>. Dans le texte qui nous occupe, Mallarmé ausculte cette fois une pathologie *du poète*, filant également la métaphore médicale, ne serait-ce que dans cette image maintes fois reprise d'un poète qui s'« opère, vivant, de la poésie ». Cette pathologie du poète n'a pas pour conséquence une individualisation de l'outil poétique, comme la pathologie du poétique, mais correspond, plus radicalement encore, à une disparition de l'outil même, qui la constitue en cas-limite « unique ».

Or cette crise personnelle, nous formulons l'hypothèse que, pensée avec l'appareil conceptuel de la crise générale développée dans la conférence sur Villiers, dans l'enquête de Jules Huret, dans *La Musique et les Lettres* ou encore dans les textes réunis dans « Crise de vers », elle montre de celle-ci une possible impasse. Car en dépit des apparences, la crise unique rimbaldienne n'est pas étrangère à ce caractère collectif qu'attache à la notion le Mallarmé des années 1890<sup>37</sup> ; de façon bien évidemment détournée, métaphorique, elle y est même apparentée sur les plans poétique, existentiel et politique.

Sur un plan poétique, elle est abdication de cette puissance virtuellement collective qu'est la vocation poétique, soutenue par le jeu ancien du vers, devant la force d'attraction toute individuelle d'une aventure assez vaine. Corrélativement, au lieu d'inciter au « démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien<sup>38</sup> », tâche spécifiquement assignée aux Lettres, elle entraîne un délaissement de l'outil poétique pour céder au mirage d'une fiction exotique, « comme entachée d'orientalisme Mille et une Nuits ou de couleur locale<sup>39</sup> ». En cela la crise rimbaldienne est l'illustration d'une méprise sur ce concept de fiction, corollaire du concept de crise, que corrige, nous l'avons dit, la construction du portrait : il ne s'agit pas seulement de dénoncer l'engouffrement d'un poète singulier dans la fiction séculaire de l'Orient, mais d'inciter le lecteur au démontage de cette fiction

<sup>33</sup> « De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct » (« Sur l'évolution littéraire », enquête de Jules Huret, *OC II*, p. 698).

<sup>34</sup> Pascal Durand, *Crises. Mallarmé via Manet*, Louvain, Peeters, 1998, p. 140.

<sup>35</sup> *Trésor de la langue française*.

<sup>36</sup> Littré le définit ainsi : « Terme de médecine. Fièvre réglée exquisite, fièvre dont les accès sont parfaitement réguliers. »

<sup>37</sup> Voir sur ces aspects Pascal Durand, *Crises. Mallarmé via Manet*, éd. citée, p. 255 : « La crise, qui a démantelé le corps des règles apprises et transmises, déclenche de la sorte une autre crise, liée au tiraillement entre l'individualisme des pratiques et les dispositions individuelles à leur théorisation. »

<sup>38</sup> *La Musique et les Lettres*, *OC II*, p. 67. Pour un éclairage sur cette formule capitale, voir la mise au point de Bertrand Marchal dans art. cité, p. 287. Voir également les analyses de Patrick Thériault, *Le (dé)montage de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 317-335.

<sup>39</sup> « Arthur Rimbaud », *OC II*, p. 126.



première, peu à peu recouverte elle-même par l'épaisse couche fictionnelle du discours mythique sur le poète.

Sur un plan existentiel, la crise unique est marquée du sceau d'un éparpillement intérieur, forme ultime de l'éparpillement moderne du corps social que développent les grands textes de la crise. C'est dans cette perspective qu'on peut interpréter, sur un plan politique métaphorique, la formule ajoutée dans la version de *Divagations*, « anarchiste, par l'esprit<sup>40</sup> ». Manifestation politique de la crise, les attentats anarchistes, évoqués dans *La Musique et les Lettres*, péchaient notamment par la brièveté de l'éclat jailli des bombes, dévaluée au profit de leurs poétiques, elles, durables<sup>41</sup>. Rimbaud, quant à lui, est anarchiste pour avoir commis *en lui* l'attentat symbolique de la poésie, équivalent métaphorique politique de l'opération médicale pratiquée par le poète en crise. L'image est intéressante, parce qu'elle court dans d'autres textes de crise, certes d'une autre portée, mais aussi parce qu'ajoutée en fin de texte, elle répond à l'image de la comète qui était développée dès les premiers paragraphes (« Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant<sup>42</sup> »), parachevant le mode de construction duel du texte, et permettant de conjoindre métaphoriquement ces thématiques cosmique et politique auxquelles la pensée critique de Mallarmé fait si souvent appel. Mais loin de préparer au triomphe de la poésie et à l'avènement de l'idéale Académie<sup>43</sup> dont rêvait le poète d'*Hérodiade*, le geste anarchiste de Rimbaud achève le détachement de l'individu, symptôme de la crise collective ici poussé jusqu'à une scission intérieure et même jusqu'au détachement d'une partie de soi.

### Un isolement du cours de l'histoire

Une telle interprétation, toutefois, n'aura pas dissipé un motif d'étonnement : pourquoi Mallarmé a-t-il choisi de développer le scénario d'une crise unique, spécifique à Rimbaud, plutôt que de l'intégrer dans le scénario global de la crise de vers, auquel l'homme aux semelles de vent pouvait pourtant donner de sérieuses garanties ? Le « fil rompu d'une existence » semblait devoir se prêter à l'interprétation du « fil rompu » de l'histoire littéraire qu'est l'« interrègne<sup>44</sup> » contemporain. Au plan formel, l'évolution de l'art rimbaldien, que les surréalistes interpréteront après la Première Guerre sur le modèle d'un « dégagement rêvé<sup>45</sup> » du vers, suivant la courbe idéale d'une marche à la prose, offre un raccourci possible de la crise. À relire par exemple la lettre du 8 juin 1887 à Gustave Kahn, dans laquelle Mallarmé opère un partage entre forme nouvelle individuelle des *Palais nomades*, et forme collective du vers ancien<sup>46</sup>, on peine à comprendre qu'un tel scénario n'ait pas été appliqué au cas Rimbaud. Les tentatives

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>41</sup> Voir Bertrand Marchal, art. cité, p. 289 : « Or ce que reproche justement le poète à la bombe, hormis sa puissance de mort, c'est la brièveté de son illumination, incapable par là de rien enseigner. De la même façon que la destruction doit avoir, pour être efficace, la lenteur d'un démontage, l'illumination, elle, doit être plus durable que celle de la bombe anarchiste. »

<sup>42</sup> « Arthur Rimbaud », *OC II*, p. 121.

<sup>43</sup> Voir « Sauvegarde », *Divagations*, *OC II*, p. 268-272.

<sup>44</sup> Voir notamment sur cette notion la « lettre autobiographique » à Verlaine, et cette formule fameuse : « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler [...] » (*OC I*, p. 789).

<sup>45</sup> La formule se trouve dans « Génie », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 316.

<sup>46</sup> « Quel délicieux affranchissement ! car notez bien que je ne vous considère pas comme ayant mis le doigt sur une forme nouvelle devant quoi s'effacera l'ancienne : cette dernière restera, impersonnelle, à tous et quiconque voudra s'isoler différemment, libre à lui. Vous ouvrez l'un des sentiers, le vôtre [...] » (*OC I*, p. 794).

formelles hors du jeu ancien sont d'ailleurs mentionnées, mais pour en minimiser la portée :

Doutez, mon cher hôte, que les principaux novateurs, maintenant, voire un, à l'exception, peut-être, mystérieusement, du magnifique aîné, qui leva l'archet, Verlaine, aient à quelque profondeur et par un trait direct, subi Arthur Rimbaud. Ni la liberté allouée au vers ou, mieux, jaillie telle par miracle, ne se réclamera de qui fut, à part le balbutiement de tous derniers poèmes ou quand il cessa, un strict observateur du jeu ancien<sup>47</sup>.

Il ne faut toutefois pas oublier que la primauté accordée à Rimbaud dans la « découverte » du vers libre est très largement rétrospective : Édouard Dujardin, soucieux de la dénier à Gustave Kahn, la formule en 1921 dans l'importante histoire du vers libre qu'il donne au *Mercure de France*<sup>48</sup> ; mais en 1896, nul, et pas plus Mallarmé qu'un autre, ne considérerait « Marine » et « Mouvement » comme on les considérera par la suite, même si quelques observateurs avisés, tels Fénéon, Kahn, ou Rodenbach avaient çà et là déjà songé à distinguer ces poèmes<sup>49</sup>. Dans le portrait de Rimbaud, « le balbutiement de tous derniers vers » ne fait que reprendre les développements de Verlaine dans *Les Poètes maudits*.

Mais l'étonnement s'estompe si l'on considère à nouveau le dessein d'ensemble du portrait, et si l'on donne tout leur poids à des syntagmes comme « aventure *unique* » ou « cas *personnel*<sup>50</sup> ». Faire de l'art rimbaldien un exemple de la crise de vers aurait été l'intégrer au cours de l'histoire, dans la période d'interrègne, c'est-à-dire d'une attente, d'un moment *lustral*. Or, l'aventure *unique*, close sur elle-même, lance un défi interprétatif auquel seule peut répondre l'exclusion de l'histoire, et dont une réflexion formelle n'aurait pas suffi à cerner les enjeux. Ce qui importe, avant tout, c'est que la crise rimbaldienne offre l'exemple tout personnel, non d'un travail à l'isolement de la parole poétique, tâche assignée en propre au poète, mais d'un isolement qui est un détachement *par rapport* à cette parole ; un abandon définitif, une crise, pourrait-on dire, dépourvue de ses vertus lustrales. Et ce détachement paraîtra d'autant plus spectaculaire qu'il n'en passe pas, dans la réflexion mallarméenne, par une phase formelle transitoire telle que le vers libre. En somme, Rimbaud, isolé de la poésie, doit solidairement l'être du cours de l'histoire. La mise à l'écart du scénario de la crise de vers illustre ainsi un autre type de disparition de l'instance du poète, dont Bertrand Marchal note très justement qu'elle donne à Mallarmé l'occasion de méditer une « contre-épreuve de son rêve<sup>51</sup> ».

C'est la raison pour laquelle, si la crise unique exploite divers thèmes et métaphores récurrents de la crise de vers, elle en représente aussi l'envers et le figement. Sortie de l'histoire collective, liberté individuelle superficielle sans perspective d'instauration d'un nouvel ordre, elle donne aussi une résonance avant tout existentielle à la métaphore anarchiste puisqu'en tant que strict observateur du jeu ancien, Rimbaud ne commet pas d'attentat formel. Tous ces éléments trouvent une réponse circonscrite à un cas particulier, et l'on comprend mieux l'intérêt que prend Mallarmé, comme il le dit à son destinataire, « à évoquer pour [lui]-même, la première fois *dans l'ensemble*, cette personnalité ». En effet, négatif de l'exquise crise, le cas

<sup>47</sup> « Arthur Rimbaud », *OC II*, p. 121.

<sup>48</sup> « Les Premiers poètes du vers libre », *Mercure de France*, 15 mars 1921.

<sup>49</sup> Voir Michel Murat, « Rimbaud : un prototype à contretemps », dans *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 72-79.

<sup>50</sup> Nous soulignons dans les deux citations.

<sup>51</sup> « Arthur Rimbaud (lettre à M. Harrison Rhodes) », annotée par Bertrand Marchal, dans *Rimbaud*, dir. André Guyaux, Cahiers de l'Herne, n° 64, 1993, p. 104.

Rimbaud est aussi le négatif des poètes chantés, en vers, dans les grands tombeaux : ce n'est pas la mort physique qui l'absente pour le rendre « magnifique, total et solitaire », mais un énigmatique choix personnel, une mort spirituelle qui le plonge dans une solitude chimérique, certes « sans compromission<sup>52</sup> », mais du ressort d'une fiction existentielle mythifiée dans les années 1880. En conséquence, la transmutation des signes qui forment le nom, en capitales, à la fin du portrait, n'a pas la même valeur que celle des noms magnifiés par le poète des tombeaux. Qu'on relise ce passage du dernier paragraphe :

Interdiction que, pour aspirer la surprise de sa renommée et sitôt l'écartier ou, à l'opposé, s'en défendre et jeter un regard d'envie sur ce passé grandi pendant l'absence, lui se retournât à la signification, neuve, proférée en la langue, des quelques syllabes ARTHUR RIMBAUD : l'épreuve, alternative, gardait la même dureté et mieux la valut-il effectivement, omise<sup>53</sup>.

L'hommage est au moins ambigu : il revient moins en effet au portraitiste de donner une signification neuve aux « quelques syllabes ARTHUR RIMBAUD », qu'à un concert de voix forgeant le mythe, « passé grandi pendant l'absence » et envisagé *du vivant* d'un poète qui lui tourne le dos. C'est donc avant tout le mythe, beaucoup plus que l'œuvre, qui établit la séparation du nom et de l'enveloppe corporelle, autre façon pour Mallarmé d'isoler Rimbaud dans une condition *sans exemple*.

### Rencontre manquée ?

Mallarmé ne pouvait dire de Rimbaud, dans cette lettre à Harrison Rhodes, comme il le fait au sujet de Villiers : « je le revois ». La rencontre effective du Dîner des Vilains Bonshommes ne saurait en effet masquer que les deux grands poètes de la modernité se sont avant tout rencontrés *en esprit*, dans ce portrait de 1896 que son objet, lointain souvenir, suffit à démarquer des autres « Médaillons et portraits en pied ». Dans cette rencontre oblique, réservée, il est tentant de lire les prémices d'un lieu commun de la critique poétique du lendemain de la Première Guerre, que Thibaudet formule nettement en 1922, dans un article de *La N. R. F.* justement intitulé « Mallarmé et Rimbaud<sup>54</sup> » et que Marcel Raymond, entre autres, développe en 1933 dans le premier chapitre de sa grande histoire de la poésie moderne, *De Baudelaire au surréalisme* : la distinction de deux écoles de la poésie moderne, opposées, l'une procédant du poète du *Coup de dés*, l'autre, du poète des *Illuminations*.

Car cette rencontre *en esprit* vaut surtout du point de vue d'une essentielle opposition entre les deux poètes, moins imputable cependant à une forme de cécité devant l'œuvre du passant considérable, qu'à un réinvestissement de l'appareil conceptuel critique du dernier Mallarmé, au service de l'examen minutieux d'un cas unique ; celui-ci réclame lui-même une forme hybride singulière et permet de prolonger les vues du poète sur le fiction. La clairvoyance qu'on lui dénie habituellement sur le chapitre rimbaldien, Mallarmé la manifeste dans la définition de son objet, qui n'est pas à proprement parler un poète, mais un discours éclaté sur un poète, d'ordre avant tout mythique, et dont la verroterie des anecdotes, inhabituelle, a pour charge de faire éclater le caractère fictif et d'inviter subtilement à un *démontage*. Et sous ces strates de discours, convoquant les voix les plus diverses, dont chaque anecdote nous offre un raccourci, Mallarmé trouve l'aliment d'une réflexion toute personnelle, l'occasion de

<sup>52</sup> « Arthur Rimbaud », *OC II*, p. 127.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> Dans la livraison du 1<sup>er</sup> février 1922.

penser, à travers la crise unique, un étrange prolongement de cette notion cardinale. Il ne s'agit plus dès lors de s'adonner, comme dans un « Toast funèbre » ou un « Tombeau », à la « fête / Très simple de chanter l'absence du poète », mais de penser une absence volontaire, un isolement pour une fête solitaire, à l'écart de la poésie même et que réproûve le portraitiste, interprétant la dualité rimbaldienne au miroir du mythe qu'elle a fait naître, c'est-à-dire comme abandon aux séductions d'une fiction exotique. Il lui reconnaît néanmoins un caractère d'évidence, qui prévaudra sous cette forme à partir des années 1910, et que résume une formule emblématique : « le cas personnel demeure, avec force ».