« Retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois » : pourquoi Mallarmé a-t-il réécrit « Le Guignon » ?

Marc Dominicy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1757>

DOI : 10.4000/genesis.1757

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 97-107

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Marc Dominicy, « « Retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois » : pourquoi Mallarmé a-t-il réécrit « Le Guignon » ? », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 16 mai 2018, consulté le 16 mars 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1757> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1757>

«Retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois» : pourquoi Mallarmé a-t-il réécrit «Le Guignon»?

Marc Dominicy

On dispose, pour «Le Guignon», d'un dossier génétique particulièrement riche, qui se répartit en trois strates¹ :

(1) Non moins de cinq manuscrits remontent à l'année 1862 ; l'un d'entre eux n'est connu qu'à travers une collation de variantes. Parmi ces sources, il convient de distinguer le manuscrit destiné à Emmanuel des Essarts et qui sert de base à la publication partielle du poème (vers 1 à 15) dans une livraison de la revue *L'Artiste* (15 mars 1862). Contrairement à ce qu'écrit Pierre Breillat², *L'Artiste* ne saurait offrir un «texte [...] volontairement tronqué» – en tout cas, dans le chef de son créateur. Comme le notent Mondor et Jean-Aubry, Mallarmé n'aurait pu approuver la mutilation ainsi infligée à une pièce en *terza rima*, et le fait même que les feuilles subsistantes du manuscrit ne transmettent que les vers 16 à 64 confirme que celles-ci ont dû se perdre, ou être indûment écartées, avant que l'ensemble du numéro soit confié à l'imprimeur. On notera, par ailleurs, que ces feuilles portent en surcharge plusieurs corrections que Mallarmé a vraisemblablement introduites au moment précis où il s'apprêtait à se dessaisir de son manuscrit, ainsi que des modifications ensuite opérées par des Essarts.

(2) En 1864, Mallarmé a envoyé à Théodore Aubanel un manuscrit de 1862 où il a effectué de nouvelles corrections ; le texte ainsi obtenu est pratiquement identique à celui qui figure dans ce que l'on est convenu d'appeler le «Carnet de 1864». La version des *Poètes maudits*, publiée par Verlaine dans *Lutèce* (n° 94, du 17 au 24 novembre 1883) puis chez Léon Vanier (1884), repose encore, pour l'essentiel, sur le travail de réécriture mené en 1864.

(3) Par contre, l'édition photolithographiée des *Poésies* (mai 1887), un programme du Théâtre d'art (19 et 20 mars 1891) et la maquette de 1894 utilisée pour l'édition Deman des *Poésies* (1899) donnent un texte profondément remanié. Les 27 et 28 avril 1887, Mallarmé écrit à Édouard Dujardin,

maître d'œuvre de l'édition photolithographiée : «J'ai commencé à copier hier ; puis mécontent de bien des fautes dans le *Guignon*, me suis interrompu un instant, pour retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois [...] je m'occupe dans ce moment même du *Guignon*, qui sera pas mal retapé, je crois, et digne d'ouvrir notre publication.» Il s'exprime de façon analogue dans une livraison postérieure d'*Art et Critique* (24 août 1889) qui reprend la version de 1887 : «voici un poème paru dans les *Poètes maudits* si différent de ce que je l'ai refait, depuis, presque mot après mot, vraiment qu'il ne peut pas laisser incurieux le lecteur instruit au texte premier³».

Face à ces données complexes, les éditeurs scientifiques de Mallarmé ont opté pour des stratégies divergentes. Mondor et Jean-Aubry impriment le texte de l'édition Deman (strate 3), mais reproduisent dans leurs notes la copie envoyée à Aubanel avec les modifications de 1864 (strate 2), plus quelques variantes provenant de *L'Artiste* et d'un manuscrit de 1862 (strate 1). Barbier et Millan

1. Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2^e éd., 1951, p. 28-30, 1407-1411 ; *Œuvres complètes*, éd. Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Paris, Flammarion, 1983, I, p. 114-119, 342-345 ; *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998-2003, I, p. 5-7, 71-73, 111-113, 125-126, 1146-1148 [mon édition de référence ; désormais OC]. On consultera avec prudence les descriptions de variantes qui figurent dans les ouvrages d'Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé. Étude littéraire*, Paris, Gallimard, 2^e éd., 1926, p. 274-285 et d'Émilie Niolet, *L'Œuvre poétique de Mallarmé*, Paris, Droz, 1940 [Bruxelles, Jacques Antoine, 1974], p. 324-333.

2. Pierre Breillat, «Le *Guignon* de Stéphane Mallarmé», dans *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, I, p. 105-110, à la page 106.

3. Voir éd. Mondor et Jean-Aubry, p. 1396, 1408 ; éd. Barbier et Millan, p. 344 ; OC, I, p. 793-794.

privilégient la version manuscrite qui figure dans le Carnet de 1864 (strate 2)⁴ et le texte de l'édition photolithographiée (strate 3). Marchal donne, quant à lui, quatre versions : les vers 1-15 imprimés dans *L'Artiste*, suivis des vers 16 à 64, tels qu'on peut les lire, avant les ultimes repentirs de Mallarmé, sur le manuscrit destiné à Emmanuel des Essarts (strate 1); les textes des *Poètes maudits* (strate 2), de l'édition photolithographiée (strate 3) et de l'édition Deman (strate 3). Si Barbier et Millan fournissent un relevé exhaustif des variantes, Marchal n'en livre qu'un échantillon fort sélectif et très peu motivé; au même titre que certaines modernisations orthographiques déjà présentes chez Mondor et Jean-Aubry, cette présentation philologiquement contestable ne reflète pas un choix personnel, mais bien la politique générale imposée par la « Bibliothèque de la Pléiade ».

Conformément aux objectifs du présent article, je confronterai ici les deux états intégralement publiés du poème, que le lecteur trouvera dans l'Annexe I. Pour « Le Guignon I », j'adopte le texte des *Poètes maudits* (strate 2) pourvu de deux ajouts de ponctuation qui se fondent sur l'une ou l'autre version manuscrite. L'apparat critique, qui néglige les différences orthographiques, typographiques ou de ponctuation, reprend, de la strate 1, les variantes attestées dans *L'Artiste* (vers 1-15) et dans le manuscrit des Essarts (vers 16-64); je tiens alors compte des dernières corrections dues à Mallarmé, mais je ne mentionne évidemment pas les modifications apportées par des Essarts. Pour « Le Guignon II », j'adopte le texte de l'édition Deman (strate 3); l'apparat critique, qui néglige de nouveau les différences orthographiques, typographiques ou de ponctuation, reprend les variantes de 1887 et 1891⁵.

Le choix de la *terza rima* s'explique, on le sait, par l'influence d'une pièce de Théophile Gautier, « Ténèbres », que Baudelaire admirait, et qu'il associait au mot *guignon* afin de caractériser le destin d'Edgar Poe⁶. Mais au-delà de Gautier et de Poe, au-delà du sonnet lui-même intitulé « Le Guignon » avec ses démarcations de Gray et de Longfellow, le corpus baudelairien tout entier fonctionne, par rapport au poème de Mallarmé, à la façon d'une matrice qui se rattache, dans un second temps, à un faisceau intertextuel et référentiel incluant, entre autres, la trajectoire ambiguë de Pétrus Borel, le *Volupté* de Sainte-Beuve et la figure hugolienne de l'exilé⁷. Les commentateurs n'ont donc éprouvé aucune peine à débusquer, dans le « Guignon » mallarméen,

une multitude de passages qui s'inspirent de Baudelaire, et dont je ne reprendrai pas le détail ici. En revanche, il importe de saisir la manière dont Mallarmé a disposé, et s'est progressivement éloigné, d'un héritage aussi encombrant.

Mallarmé emprunte à « Ténèbres » et, chez Baudelaire, à « Bénédiction », à « Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*) » et au « Cygne », une phraséologie doloriste dont il bouleverse immédiatement la dimension symbolique en distinguant

4. À une exception près, certainement par inadvertance : *sublime* au lieu de *superbe* (33).

5. Cependant, au vers 26, il convient de privilégier la leçon *terne*, seulement attestée en 1891. Il n'y a en effet aucune raison de croire que Mallarmé ait violé ici la contrainte de la « rime pour l'œil ». Le poète affirme son attachement à cette *vieille subtilité* dans des notes de 1895 et, comme l'a souligné Benoît de Cornulier, la seule entorse qu'il se soit permise en la matière vise à instaurer un subtil effet de réflexivité : *Voix étrangère au bosquet / Ou par nul écho suivie, / L'oiseau qu'on n'ouït jamais / Une autre fois en la vie* (« Petit air II », 5-8). L'appel de rime que constitue *bosquet* ne trouvant pas, avec *jamais*, une réponse acceptable, il n'est, à proprement parler, suivi d'aucun écho et ne se laisse donc pas entendre *une autre fois*; le caractère intentionnel du procédé se révèle d'autant plus indubitable que le pluriel *aux bosquets* n'aurait pas détonné à l'intérieur d'un tel contexte. Voir OC, II, p. 474-475; Benoît de Cornulier, « Remarques sur la métrique de Mallarmé », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 4, 1999, p. 69-88, aux pages 81-82.

6. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, II, p. 126, 249-250, 296-297, 344. Au niveau de la forme strophique, les changements apportés aux rimes des deuxième et troisième tercets ont créé, aux vers 4-6, un contraste orthographique accru entre la rime masculine (*mer* → *chair*) et les rimes féminines qui l'entourent (*bannières* – *ornières*); sur l'existence de telles « rimes homophones allosexuelles », et leur prohibition par Richelet, voir Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 89-90. Du même coup, Mallarmé a introduit aux vers 7-9 le couple stéréotypé *mer* – *amer*, avec un enrichissement qui couvre les deux dernières syllabes (*la mer* – ... *l'amer*).

7. Voir mes articles « La genèse du "Guignon" », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures de Baudelaire*. Les Fleurs du Mal, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 239-267; « De la métrique orale à la métrique littéraire : Baudelaire et le "larifla" », *Degrés*, n° 121-122, 2005, p. e1-e28; Jacques Dupont, « Le terreau des *Fleurs* : remarques sur quelques réécritures baudelairiennes », dans Patrick Labarthe (dir.), *Baudelaire : une alchimie de la douleur. Études sur les Fleurs du Mal*, Mont-de-Marsan, Eurédit, 2003, p. 61-84. À plusieurs reprises, les intertextes pertinents sont reliés entre eux : ainsi le vers 16 se rattache, par le biais du « Cygne » (47 : *Et tentent la douleur comme une bonne louve*), à « Ténèbres » (37 : *Ils tentent librement la féconde mamelle*); de même, une enquête dans Frantext montre que l'usage, en poésie métrique, de *citerne* (28) remonte à Hugo (*Les Contemplations*, *La Légende des siècles* de 1859) et à Baudelaire (« Sed non satiata », 8).

deux classes de « martyrs ». De ce fait, il rejette à la fois la représentation unitaire que « Bénédiction » offrait du poète, de sa passion christique et de son ultime sanctification, et le contraste brutal que Gautier instaurait entre les *enfants gâtés* et les *malvenus* (vers 31-33). On a rapproché les cinq premiers tercets – ceux-là mêmes que *L'Artiste* s'est, de manière peut-être significative, borné à reproduire – de « Bohémiens en voyage » ou de « Chacun sa chimère » ; mais le vocabulaire employé fait plutôt écho à « Femmes damnées (*Comme un bétail pensif...*) » et à ses *Chercheuses d'infini*. Enfin, la seconde moitié du poème, par sa grossièreté référentielle et son archaïsme lexical, renvoie non seulement aux pièces « grotesques » des *Fleurs du Mal* (« Une gravure fantastique », « Le mort joyeux », « À une mendiante rousse », « Danse macabre »), mais aussi à *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand⁸. La surenchère à laquelle Mallarmé se livre vis-à-vis de ses prédécesseurs « bousingots » explique qu'il soit allé jusqu'à risquer, dans la chute du poème, un hommage quasiment blasphématoire à Gérard de Nerval⁹.

La dynamique de réécriture qui se déclenche à partir de 1864 conduit à la suppression finale de nombreux traits baudelairiens. Le verbe *pantèlent* (13), dont l'origine se trouve dans « Hymne à la beauté » (19-20 : *L'amoureux pantelant incliné sur sa belle/A l'air d'un moribond caressant son tombeau*, avec encore *Ange* au vers 25), cède très vite la place à *sont vaincus*, ce qui fait provisoirement disparaître une singularité prosodico-métrique (voir l'Annexe II). De même, « Le Guignon II » ne retient plus *gueusés* (55). Mais le bouleversement qui s'opère en 1887 aboutit, de manière plus générale, à trois résultats clairement voulus par Mallarmé.

Pour commencer, la composante « grotesque » et « bousingote » du poème glisse vers des formulations plus crues ou plus explicites en matière de scatologie ou d'érotisme. Les *enfants* des vers 34-36 se muent en pétomanes qui accompagnent leurs flatulences d'un geste éminemment vulgaire. Dans le tercet qui précède, le Guignon impose un triolisme abject aux amants, tandis que l'allusion initiale à la légende d'Héro et Léandre se brouille du tout au tout. Dans le tercet qui suit, la *bave* luisante du vers 39 a pu être laissée par les *limaces* du « Guignon I » ; mais la présence du mot *rose* (classique métaphore du sexe féminin) et de l'épithète *nubile* fait invinciblement songer à une éjaculation.

Le passage au « Guignon II » obéit, par ailleurs, à une volonté évidente, et qui n'est pas totalement nouvelle,

d'effacer ou de subvertir les résonances théologiques et religieuses de « Bénédiction ». À propos de la correction *mendiants* (1862) → *mendieurs* (manuscrit Aubanel, 1862) dans le premier tercet, Noulet note : « *mendieurs...* ce néologisme [...] a l'avantage d'éviter le sens péjoratif [de *mendiants*], le suffixe -eur ne désignant que l'agent de l'action sans idée de valeur ». Mais, outre que *mendieur* n'a rien d'un néologisme (il remonte, selon le *TLF*, à la fin du XIII^e siècle), Noulet néglige le fait qu'il existe des *ordres mendiants*, que l'on n'appellera *ordres mendieurs* que par dérision – ce qui, du coup, jette quelque suspicion sur la valeur péjorative qui serait attachée à *mendiant* et que *mendieur* permettrait d'éviter. Le remplacement de *damnés* (1862) par *perdus* (manuscrit Deschamps, 1862) puis *le pied* (« Guignon II ») obéit également à cette logique de laïcisation. Disparaissent, pour la même raison : le syntagme *mêlé de cendre* (4 ; « Bénédiction », 33-34 : *Dans le pain et le vin destinés à sa bouche/Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats*), même si le vers 22 se maintient tel quel ; *divin et impureté* (5, 38 ; « Bénédiction », 58 : *Comme un divin remède à nos impuretés*) ; *l'Enfer* (7 ; « Bénédiction », 66 : *les enfers*) ; *les Forts* (58 ; « Bénédiction », 60 : *Qui prépare les forts aux saintes voluptés*) ; *Frères* (1862), presque immédiatement supplanté par *Égaux* (27) ; l'évocation du

8. À ce propos, voir encore Kurt Wais, *Mallarmé. Dichtung. Weisheit. Haltung*, München, Beck, 1952, p. 84-94, 528, 639-642, qui surestime, à mon sens, l'influence qu'auraient exercée certaines pièces de Banville sur « Le Guignon II ». Le verbe *gueuser* du « Guignon I » (55) figure dans « À une mendiante rousse » (45) ; on rencontre aussi *gueuserie* dans « Le vin du solitaire » (13). *Gaspard de la nuit* contient deux occurrences de *buccin(e)* et trois de *rebec* (une fois dans l'expression *racler du rebec*, pour laquelle Frantext ne livre aucune autre attestation).

9. Cette allusion à Nerval conforte l'hypothèse que le vers 9 provient de « Delfica » (6 : *Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents*). Comme le rappelle Marchal, l'adverbe *ridiculement* (64) et le terme *martyrs* (21) pourraient provenir de la préface qu'écrivit Baudelaire pour *Les Martyrs ridicules* de Léon Cladel (*Œuvres complètes, op. cit.*, II, p. 182-187), dans la mesure où celle-ci fut publiée par la *Revue fantaisiste* du 15 octobre 1861. Mais on trouve déjà *Comme les exilés, ridicule et sublime* chez Baudelaire (« Le Cygne », 35), qui démarque lui-même Gautier ; voir *Après la vie obscure une mort ridicule* (« Ténèbres », 67) et, dans « Ribeira » (un poème lui aussi en *terza rima*, où se lisent encore les mots *azur, mendiant, haillon, ange, haines, douleurs*), *Les martyrs, les bourreaux, les gitanos, les gueux* (11), *Tu retournes la peau du martyr qu'on écorche* (32), *Ce martyr, c'est le corps d'un rival abattu ; / Et ce n'est pas toujours au cœur de Prométhée / Que fouille l'aigle fauve avec son bec pointu* (43-45).

Serpent que la Vierge foule aux pieds (20) et celle du *squelette* tourmentant les morts (29, avec *fuient* [1862] → *vont* [1864] au vers 31). Mallarmé supprime aussi une grande part du vocabulaire dédié aux vices, aux vertus et à la misérable condition humaine : *orgueil* (15); *sort* (24), remplacé par *destin*; *jalousant* et *sublime* (28 et 33, 1862), déjà devenus *fréquentant* et *superbe* en 1864; *tenter* (37). *Harcelés* ou *Malheureux* (46) et *Dédaigneux* (47), grâce auxquels le passage inversait le scénario évangélique du pardon des offenses, se voient respectivement préférer *Désolés* et *tristes*. Dans les vers 59-60, qui mettaient en scène *Les fauves séraphins du Mal* et la stéréotypie d'un inutile appel à la charité par des bateleurs, Mallarmé élimine toute intervention des anges maudits et opte pour une formulation plus brutale et plus énigmatique. Enfin, certaines interventions puisent, une fois encore, leurs matériaux chez Baudelaire, mais elles annulent ou altèrent profondément la dimension religieuse et axiologique de l'intertexte mobilisé. Dans son état définitif, le vers 3 détourne le propos de « Bénédiction » (36 : *Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas*), puisqu'aux reproches des mauvais disciples se substitue ici l'intrusion des *mendieurs d'azur*. La réfection du vers 5 nous renvoie à « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte », 88 : *Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel*. Au vers 42, *l'humaine amertume*, autre périphrase désignant la condition des mortels, se voit modifié en *la vaste amertume*; la nouvelle épithète provient de « Bénédiction », mais elle s'intégrait là à un contexte axiologiquement positif (55 : *Et les vastes éclairs de son esprit lucide*). Le mot *fête*, écarté du vers 60 dès 1862 (manuscrit Aubanel), réapparaît au vers 58 dans un emploi axiologiquement opposé à celui de « Bénédiction » (63-64 : *Et que vous l'invitez à l'éternelle fête/Des Trônes, des Vertus, des Dominations*). Comme cela se passe ailleurs, le phénomène se laissait déjà déceler dans l'alternance, en 1862, entre *enivrons* et *soûlerons*, retenu par après (58); « Bénédiction » réservait le premier terme aux contenus positifs (22 : *L'Enfant déshérité s'enivre de soleil*; 26 : *Et s'enivre en chantant du chemin de la croix*), tandis que le second figurait dans le discours blasphématoire d'une femme débauchée et sadique (41 : *Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe*).

Rien ne permet donc de défendre l'hypothèse que Mallarmé aurait « débaudelairisé » « Le Guignon II » de telle sorte que « l'énervement [fasse] place à une mobilité

apparemment plus sereine¹⁰ ». En particulier, si « l'énervement », comme symptôme de la subjectivité, peut sembler amorti, c'est avant tout parce que, sur le plan objectif, la nouvelle version décrit un univers qui participe bien davantage de la violence et du conflit. Ce glissement, dont j'ai déjà relevé plusieurs indices, débouche sur le troisième effet global qu'a poursuivi Mallarmé, à savoir la mise en scène de gestes politiques et d'affrontements sociaux. Les vers 10-12 du « Guignon I » situaient la majorité des *mendieurs d'azur* dans une sorte de Géhenne analogue au paysage de « Femmes damnées (*Comme un bétail pensif...*) », 9-12. Commentant la substitution, faussement anodine, de *défilés* à *ravins*, Noulet avance l'hypothèse que « [l]a métaphore désigne l'ensemble des diverses difficultés de la vie ». Or Mallarmé a, dans le même temps, introduit le syntagme nominal *leur marche* (4). Il est permis de croire, par conséquent, que *les défilés nocturnes* réunissent, en réalité, la foule de ce « grand soir » dont Zola venait de décrire les prémices dans *Germinal* (1885)¹¹. Un argument supplémentaire nous est fourni, en l'occurrence, par les divers contextes où *râler* s'utilise moins pour qualifier la source du son ou du bruit en cause, que pour souligner la réaction terrifiée que celui-ci provoque. Une recherche dans Frantext permet de repérer les exemples suivants : *cet homme devient quelquefois tout-à-fait furieux, et alors il lui échappe des paroles qui épouvantent, des paroles qui ressemblent au râle du tigre* (Lamennais); *Faire râler ces mots d'une voix caverneuse/Qui n'a plus rien d'humain* (Gautier); *Dans un éloignement nocturne, /Roule avec un râle effrayant/Quelque épouvantable Saturne* (Hugo); *Il [l'aigle] fait claquer son bec avec un âpre râle* (Leconte de Lisle). D'une manière plus proche encore de ce que l'on observe ici, Victor Hugo recourt à *râler* dans trois passages traitant de l'une ou l'autre des insurrections populaires qui ont agité le XIX^e siècle français :

Les bouches des canons trouaient au loin la foule;
Elle se refermait comme une mer qui roule,
Et de son râle affreux ameutant les faubourgs,
Le tocsin haletant bondissait dans les tours !

(*Les Chants du Crépuscule*, Dicté après juillet 1830, III, 9-12)

10. Je cite ici Pascal Durand, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998, p. 87-88, qui reprend le terme « débaudelairisé » au poète lui-même.

11. Voir Maurice Tournier, « "Le Grand Soir", un mythe de fin de siècle », *Mots*, n° 19, 1989, p. 79-94.

Les insurgés, épars devant le cabaret et qui avaient quitté leur poste de combat à l'arrivée de Gavroche, se ruèrent pêle-mêle vers la barricade ; mais avant que l'ordre d'Enjolras fût exécuté, la décharge se fit avec le râle effrayant d'un coup de mitraille.

(*Les Misérables*, Cinquième partie, Livre premier, Chap. VIII)

– Mais quoi ! le râle sourd des discordes civiles,
Ces siècles de douleurs, de pleurs, d'adversités,
Hélas ! tous ces souffrants, tous ces déshérités,
Tous ces proscrits, le deuil, la haine universelle,
Tout ce qui dans le fond des âmes s'amoncelle,
Cela ne va-t-il pas éclater tout à coup ?

(*L'Art d'être grand-père*, XVIII, II, 34-39)

On comprend, dès lors, pourquoi le *noir vent* du vers 4 est *employé* en guise de *bannières*. Il ne s'agit plus, comme dans « Le Guignon I », des drapeaux qu'on promènerait durant une procession catholique (voir *divin* au vers 5), mais bien du drapeau *noir* de l'Anarchie. Celui-ci flotte *sur la marche* des *mendieurs d'azur* (et non *au-dessus d'eux*) parce qu'il épouse leur mouvement¹². *Éployer*, terme qui s'emploie presque toujours au sujet d'oiseaux réels ou héraldiques, évoque à la fois l'emblème d'une bannière et le frôlement (le *vent*) d'une aile¹³ ; il sert à décrire la sensation analogue d'un *frisson* dans le « Cantique de saint Jean » (5-8). Mallarmé l'applique encore à une chevelure défaite qu'il compare au vol d'une flamme (*La chevelure vol...*, 1-2 ; texte de la maquette de 1894, tandis que l'édition Deman transmet incorrectement *déployer*), aux étoffes mouvantes qui flottent autour d'une danseuse (*OC*, II, p. 313), à un abîme béant (*À la nue accablante tu...*, 11) ou aux pages, semblables à des ailes qui s'ouvrent, d'un quotidien (*OC*, II, p. 266)¹⁴. Quant aux individus en marche, ils endurent désormais les *ornières* du vers 6 – lesquelles ne sont plus *sanglantes*, comme les blessures du Christ, mais *irritables*, puisque creusées dans la *chair* des révoltés. Corollairement, un repentir restaure, au vers 11, *bonheur* en lieu et place de *plaisir* : éprouver du plaisir à se sacrifier relève du masochisme, tandis que le bonheur dans la *défaite* est la récompense qui attend les *vaincus* héroïques¹⁵. Avec une telle irruption du politique – que Mallarmé suscite, une nouvelle fois, en détournant l'intertexte baudelairien de « Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*) », 18-20 : *Défilent [...] Vaincu [...] drapeau noir* –, l'identification des *mendieurs d'azur* à l'élite

des poètes ne s'impose plus. Au vers 1 du « Guignon I », l'adjectif *écaeurant* traduisait le sentiment qui peut envahir ces êtres d'exception indépendamment de toute expérience perceptuelle immédiate ; à l'inverse, *ahuri* fait accéder un spectateur quelconque à la réaction qu'éprouve le *bétail des humains* face aux agitations de la cité¹⁶. Mallarmé écarte,

12. Dans son tableau *Un soir de grève* (1893), le peintre belge Eugène Laermans a recherché le même effet. Sur la différence entre *sur* et *au-dessus de*, voir ma *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 116-117.

13. Frantext permet de repérer les exemples suivants : *d'autres agitaient leurs robes de gaze bleue sur son visage, comme pour en admirer curieusement la beauté ou pour l'effleurer du vent frais de leurs ailes* (George Sand) ; *les merles, qui rasaient son visage du vent de leurs ailes* (Lamartine) ; *le vent de ses ailes, m'effleurant les paupières* (Villiers de l'Isle-Adam). Et Baudelaire écrit, dans *Hygiène* (*Œuvres complètes, op. cit.*, I, p. 668), « j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité ».

14. Voir Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 177-180, 224-226, et les emplois similaires de *éployer* (dans une lettre à Berthe Morisot du 29 septembre 1891 citée par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 622), *éploi* (*OC*, II, p. 240), *reployer* (*Vers de circonstance*, « Éventails », XII ; *Un coup de dés...*, IV) et *reploiement* (*OC*, II, p. 225, 226-227, 232).

15. On se souviendra (voir l'Annexe II) que *S'ils sont vaincus* (1864) et *Leur défaite* (« Le Guignon II ») ont successivement remplacé *S'ils pantèlent* (1862) et que Verlaine, durant les années qui ont suivi l'écrasement de la Commune, projetait de publier un volume de vers politiques qui aurait emprunté son titre au poème « Les Vaincus » (repris dans *Jadis et Naguère*) et où aurait figuré « Des morts », une pièce (elle aussi écrite en *terza rima*) consacrée aux insurrections républicaines, durement réprimées, de 1832 et 1834. Mallarmé n'a cependant pas pu connaître ce texte dont les accents préfigurent « Le Guignon II ». Voir Steve Murphy, « Des morts : versions et variantes d'un poème communard », *Revue Verlaine*, n° 1, 1993, p. 37-48, ainsi que François Filleul, « Une lecture par évocation : Quartier Saint-Merri de Robert Desnos », dans *Actas del VII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Cadix, Universidad de Cádiz, 1999, II, p. 105-119.

16. Voir *OC*, II, p. 238 : *l'ahurie, la banale et vaste place publique*. Thibaudet écrit, au sujet du tercet initial : « Le premier vers substitue une épithète expressive à un terme banal, ici prématuré. Les deux suivants apportent une correction que l'on retrouvera constamment dans la suite, celle du substantif, qui remplace une locution adverbiale ou une épithète, et qui, au lieu de préciser et de développer une image, en ajoute une nouvelle : le vers prend ainsi plus de concentration, de couleur et de nerf. » Mais *ahuri* n'est pas, en poésie, une épithète moins « banale » que *écaeurant* : une recherche dans Frantext livre six exemples poétiques de *ahuri* (une fois chez Banville, Barbier, Baudelaire et Glatigny ; deux fois chez Hugo) avant « Le Guignon II », mais aucun exemple de *écaeurant* adjectival qui soit antérieur à 1862. Par ailleurs, *ahuri* exige qu'un accès perceptuel lie, par l'entremise de la vision, le sujet de conscience à la

pour le même motif, le verbe *effarait* (4) qui évoque invinciblement le prophète exilé des *Contemplations*¹⁷. Au sujet des vers 13 et 14, les commentateurs renvoient au «Tombeau d'Edgar Poe» (*un glaive nu [...] l'ange*), dont la version définitive – déjà publiée, à quelques détails typographiques près, dans *Les Poètes maudits* – semble dériver entièrement de Poe lui-même (*L'Ange du bizarre, Israfel*) et de Baudelaire¹⁸. Mais, en 1876, on lisait *hymne*, et non *glaive*, ce qui invite à reconnaître ici le Christ de l'*Apocalypse*, avec l'épée qui sort de sa bouche à la façon d'une langue¹⁹. Dès 1864, Mallarmé élimine, dans le vers 13, *sous* au profit de *par* – plus marqué sur le plan prosodico-métrique (voir l'Annexe II), mais qui contribue aussi à ce que l'action de l'ange, qui s'exerçait d'emblée sur la totalité du monde (*l'infini* dans *L'Artiste*), paraît maintenant se confiner à *l'horizon* du chemin suivi par les marcheurs. La formulation du «Guignon II» bouleverse ensuite le rapport spatial que l'ange, qui se tient *debout* dans une immobilité inattendue, entretenait auparavant avec son glaive. L'intertexte biblique devient inaccessible, ou en tout cas très peu pertinent, ce qui force le lecteur à se rabattre sur d'autres images évoquées : la statue du Commandeur ou, chez Baudelaire, le *grand ange au front d'airain* qui se dresse au terme du sonnet *Je te donne ces vers...* Rien n'interdit même plus que l'ange cesse d'être, pour les *mendieurs d'azur*, un antagoniste triomphant, et se mue, tout au contraire, en une sorte de phare crépusculaire, situé là où l'histoire doit s'achever et s'accomplir lors du «grand soir».

L'évolution que je viens de caractériser ne se borne pas aux tercets qui concernaient d'abord les «poètes maudits» ; elle affecte aussi toute la suite du texte, dans la mesure où des correspondances systématiques rattachent l'un à l'autre les deux volets du «Guignon II». L'accès visuel que le syntagme prépositionnel *en clartés* exige, au même titre que *ahuri* (voir note 16), s'accompagne d'une dimension auditive très plausible au niveau référentiel : les *défilés* avec *bannières* incluent presque toujours une fanfare dont les trompettes (ou *clairons*) produisent des sons *clairs*. Ce transfert synesthésique s'observe dans «Hommage [à Wagner]», déjà cité²⁰, et dans plusieurs autres passages : *L'or de la trompette d'Été* («Prose», 20) ; *des clairons d'azur* («Hommage [à Puvis de Chavannes]», 3) ; *l'or d'un clairon* (*Vers de circonstance*, «Offrandes à divers du Faune», VIII) ; *l'or [...] irradié, dans une véracité de trompettes inextinguibles pour*

leur supérieure fanfare (OC, II, p. 36-37) ; *toute trompette de clartés* (OC, II, p. 265) ; *Tes envoyés dans l'or de leurs trompettes ont proclamé mon agonie* (OC, II, p. 929). Le *buccin bizarre* et la *fanfare* des vers 34-36 constituent ainsi, avec la cruelle singerie des enfants pétomanes, le revers des *clartés* initiales. Mais c'est à partir du vers 46 et jusqu'à la chute du poème que la réécriture de 1887 soude définitivement le destin des *dérisoires martyrs* à celui des *mendieurs d'azur*. La rancune était un succédané de la haine pour les *martyrs*

réalité décrite : on ne saurait dire, par exemple, *? *Nul n'a besoin de voir ce bétail pour savoir qu'il est ahuri* ; tandis que rien ne s'oppose à un énoncé comme *Nul n'a besoin de voir ce bétail pour savoir qu'il est écœurant* (son odeur, ou ce que l'on en connaît par avance, peut suffire). La correction *ahuri* va donc de pair avec la substitution, dans le vers 2, de *en clartés* à *par instants* : *? *Nul n'a besoin de voir ces chevaux pour savoir qu'ils bondissent en clartés* contraste de façon similaire avec *Nul n'a besoin de voir ces chevaux pour savoir qu'ils bondissent par instants*. Les deux autres occurrences du pluriel *clartés* dans les *Poésies* appuient cette observation : *Et le splendide bain de cheveux disparaît / Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !* («L'Après-midi d'un faune», 66-67) ; *Entre elles de clartés maîtresses a jailli / Jusque vers un parvis né pour leur simulacre, / Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins, / Le dieu Richard Wagner [...]* («Hommage [à Wagner]», 10-13). On notera que *clartés* se situe soit à la césure dans les alexandrins classiques 6/6 du «Guignon II» et d'«Hommage [à Wagner]», soit aux positions 3 et 4 dans l'alexandrin postclassique C6 à prosodie ternaire (4/4/4) de «L'Après-midi» (*Dans les clartés / et les frissons, / ô pierreries*) ; voir l'Annexe II. Sur la nécessité de tenir compte des accès (perceptuel ou épistémique) quand on traite de poésie, voir *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 291-322. Frantext relève, dans la partie de la correspondance de Mallarmé qui appartient au corpus, six attestations de *ahuri* ; à chaque fois, le poète, parlant à la première personne, applique cette qualification à lui-même. Un tel usage suppose qu'un sujet de conscience effectif (le locuteur), ou plus vraisemblablement fictif, bénéficie d'un accès perceptuel à la réalité vue ; dans la seconde branche de l'alternative, le caractère seulement potentiel de la perception atténue le contraste qui m'intéresse ici.

17. Voir *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 140-141, 318.

18. À propos de Poe : *On dirait que l'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé de certains hommes, et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres* (*Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 249 ; voir aussi p. 296) ; une première démarcation mallarméenne, proche du «Guignon I», se lit dans une pièce de 1862, «Contre un poète parisien» (2-3 : *Ange à cuirasse fauve, il a pour volupté/L'éclair du glaive*).

19. Voir C. R. François, «Analogies et sources bibliques du "Tombeau d'Edgar Poe" de Mallarmé», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 58, 1958, p. 65-68.

20. Voir note 16. Je suppose que *de clartés maîtresses* dépend de *a jailli* et que le syntagme nominal, construit sur le modèle de l'expression technique *notes maîtresses*, est coréférent avec *elles* et *Trompettes...*

du « Guignon I », incapables sans doute de démêler ces deux états mentaux ; dans « Le Guignon II », la locution prépositionnelle *au lieu de* indique qu'ils entendent haïr et ne pas se borner à la rancune (46-48). Dans « Le Guignon I », *les poètes savants*, parce qu'ils se comparent avantageusement à leurs confrères *baladins*, jugent ceux-ci *impuissants* et leur conseillent de *Savourer à présent leurs maux éternisés*, c'est-à-dire de renoncer à un lyrisme trop facile, sans plus *quêter quelques soupirs gueusés* ; pareil éreintement est une source naturelle de rancune. Dans « Le Guignon II », la disjonction *bons pour l'aumône ou la vengeance* fait songer aux écrivains qui, face à l'insurrection communarde, ont oscillé entre une pitié humiliante et un appel à la répression²¹. À l'intérieur de ce discours qui se propose d'ores et déjà d'encenser *le vainqueur*, l'étiquette *ennuyeux* prétend traduire une simple appréciation esthétique, mais masque mal l'enjeu politique du passage : plutôt que de combattre (de *partir en galops cuirassés*), les révoltés, *ayant de chaque exploit assez*, devraient *fuir* ou demander grâce ; de telles recommandations ne peuvent qu'alimenter *la haine universelle* dénoncée par Victor Hugo. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la comparaison des vers 56-57 établisse un lien étroit avec les vaincus du premier volet – *cheval* répondant à *crinières*, *vierge* à *sauvages*, *écume de tempête* et *partir en galops* à *bondissaient en clartés*. Par un tour de force supplémentaire, Mallarmé a bouleversé la portée symbolique du vers 60. Le syntagme nominal *habit rouge* du « Guignon I » provient de la littérature « bousingote », où il sert notamment à décrire la vêtue d'un célèbre excentrique : *ce pauvre Carnaval qui venait tous les jours avec un habit rouge, bleu clair, ou vert-pomme, et un chapeau orné de fleurs* (Nerval, *Les Faux saulniers* et *Les Filles du feu*, *Angélique*, 1^{re} lettre) ; *Quand il eut passé une manche de son habit rouge, il était gai comme devant* (Champfleury, *Les Excentriques, Carnaval*) ; *mon frère et moi, nous avons été les grands révolutionnaires littéraires de ce siècle ; mais l'on ne s'en est guère aperçu, parce que nous ne l'avons pas proclamé tout haut, l'habit rouge de Carnevale au dos* (Edmond de Goncourt, *Journal*, décembre 1876). On pensera, dans le même temps, au célèbre gilet de Gautier, *le styliste à l'habit rouge, pour le bourgeois* (*Journal* des Goncourt, mai 1857). « Le Guignon I » se conclut donc sur une condamnation littéraire qui met à *nu* les trucs de *baladin* pratiqués, dans les cénacles romantiques, par les *Hamlet abreuvés de malaises*

badins que furent le Gautier de 1830, Nerval ou encore Pétrus Borel²². Le texte du « Guignon II » élimine toute trace de cette charge que n'aurait pas désavouée Leconte de Lisle (*Les Montreurs*). La défaite qui anéantit les vaincus (*Nuls*) les transforme en des *dieux effacés* mais restés fidèles à leurs convictions malgré les coups du sort (*la barbe à mots bas priant le tonnerre*) et devenus des *héros* animés d'un sentiment vigoureux (*excédés*). L'écarlate haillon qu'ils devraient *endosser* (reprise presque littérale de *éployé sur*) est un drapeau troué par la mitraille, rougi par leur sang ou de la couleur rouge associée au mouvement ouvrier²³. Tandis que les deux emblèmes de la révolte, le « noir » et le « rouge », dessinent ainsi une figure parfaitement symétrique dans l'architecture du poème, les effets sonores et graphiques que suscite le vers 60 (séquence vocalique /a...a [...] a...ô [...] â [...] ô/, répétition du graphème < h >) font clairement écho au vers 10 (voir l'Annexe II, note 3).

Comme l'a souligné Pascal Durand, la série des *Poètes maudits* « tient plus de l'offensive que de la réhabilitation et [...] la malédiction dont Verlaine fait l'article n'est pas réductible à [une] vocation au seul ratage social²⁴ ». À se relire, Mallarmé a dû constater que « Le Guignon I » demeurerait en porte-à-faux par rapport à l'éthos littéraire qui était désormais le sien. On comprend, du coup, le glissement subtil dont témoigne son emploi de l'alexandrin (voir l'Annexe II) et, surtout, la promptitude et l'ampleur de la

21. Une enquête dans Frantext montre que cet usage, familier et potentiellement péjoratif, de l'expression *bons pour* est rare en poésie : *Ils ne seraient pas bons pour être conscrits* (Lautréamont) ; *un âne poussif bon pour d'abjects fardeaux* (Leconte de Lisle). Mallarmé recycle ici, comme dans « Aumône » (sa seule autre pièce en *terza rima*), l'une des topiques du *Spleen de Paris*.

22. Sur le lien entre ces *Hamlet* et le *nageur* du vers 33, voir « Le Pitre châté ». Le néologisme *ensoiffés*, qui remplace *assoiffés* en 1884, vise à supprimer la contradiction que créait le second terme : *ensoiffés* ne signifie pas que les sujets en cause souffrent d'une quelconque soif, mais qu'ils sont *entichés* d'une *soif de grand*.

23. Le caractère marqué du syntagme *D'écarlate haillon* ne tient pas seulement au fait que le substantif s'utilise généralement au pluriel, comme le soutient Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947, p. 152. La syntaxe ordinaire exigerait l'amétrique *Un écarlate haillon* ou *D'écarlates haillons*, erronément imprimé en 1891 ; mais le singulier, qui répond à celui de *Un noir vent* (4), favorise l'évocation d'un drapeau.

24. Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 117-120.

réécriture à laquelle il s'est livré. Ses *mendieurs d'azur* et ses *martyrs dérisoires*, qui ne s'identifient plus (exclusivement) à l'une ou l'autre cohorte de poètes à laquelle il pourrait appartenir, troquent leur dimension théologique et religieuse contre un rôle sociopolitique empreint d'une violence renforcée. Par cette opération qui touche au texte entier, Mallarmé déplace le lieu qu'il occupe dans l'espace de la Cité. De victime potentielle, sublime ou ridicule, il se transforme en un anthropologue qui assiste, de l'extérieur, au déclin du catholicisme en même temps qu'à la permanence du rituel au sein des spectacles (des *fêtes*) à travers lesquels se manifestent la vie quotidienne et les soubresauts de la société française. Le discours poétique ne doit plus son autonomie, et sa légitimité, à un isolement où l'opinion verrait un échec, mais bien à sa capacité de créer, face à une réalité mondaine qu'il ne nie en aucune manière, un univers parallèle, lui aussi structuré par des principes généraux constitutifs d'une authentique « science ». L'émergence du

« Guignon II » s'intègre, de la sorte, à une stratégie globale dont témoignent encore « Tombeau [de Verlaine] » où la destinée poétique supplante la pieuse compassion envers le « poète maudit²⁵ », « Hommage [à Wagner] » avec un premier quatrain qui évoque le *tassement* du *pilier* catholique, *Quelle soie aux baumes de temps...* également issu d'une refonte (opérée en 1885) et où la chevelure de la femme s'oppose aux drapeaux troués, enfin l'ensemble des textes en prose repris dans *Divagations*, qui confèrent aux thématiques pertinentes une articulation beaucoup plus explicite²⁶.

25. Sur la syntaxe et le sens qu'il convient d'attribuer au second tercet de ce poème, voir *Poétique de l'évocation*, *op. cit.*, p. 112-113.

26. Sur tout ceci, on lira Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

ANNEXE I

Les deux états intégralement publiés du « Guignon »

Le Guignon I

- Au-dessus du bétail écœurant des humains
Bondissaient par instants les sauvages crinières
3 Des mendiants d'azur perdus dans nos chemins.
- Un vent mêlé de cendre effarait leurs bannières
Où passe le divin gonflement de la mer
6 Et creusait autour d'eux de sanglantes ornières.
- La tête dans l'orage ils défiaient l'Enfer,
Ils voyageaient sans pains, sans bâtons et sans urnes,
9 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.
12 La mort fut un baiser sur ces fronts taciturnes.
- S'ils sont vaincus, c'est par un ange très puissant
Qui rougit l'horizon des éclairs de son glaive <.>
15 L'orgueil fait éclater leur cœur reconnaissant.
- Ils tettent la Douleur comme ils tétaient le Rêve
Et quand ils vont rythmant leurs pleurs voluptueux
18 Le peuple s'agenouille et leur mère se lève.
- Ceux-là sont consolés étant majestueux.
Mais ils ont sous les pieds des frères qu'on bafoue,
21 Dérisoires martyrs d'un hasard tortueux.
- Des pleurs aussi salés rongent leur pâle joue,
Ils mangent de la cendre avec le même amour;
24 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,
27 Égaux de Prométhée à qui manque un vautour !
- Non. Vieux et fréquentant les déserts sans citerne <.>
Ils marchent sous le fouet d'un squelette rageur,
30 Le GUIGNON, dont le rire édenté les prosterne.
- S'ils vont, il grimpe en croupe et se fait voyageur,
Puis, le torrent franchi, les plonge en une mare
33 Et fait un fou crotté du superbe nageur.
- Grâce à lui, si l'un chante en son buccin bizarre,
Des enfants nous tordront en un rire obstiné,
36 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,
39 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
42 Est pour eux l'infini de l'humaine amertume.

Le Guignon II

- Au-dessus du bétail ahuri des humains
Bondissaient en clartés les sauvages crinières
3 Des mendiants d'azur le pied dans nos chemins.
- Un noir vent sur leur marche éployé pour bannières
La flagellait de froid tel jusque dans la chair,
6 Qu'il y creusait aussi d'irritables ornières.
- Toujours avec l'espoir de rencontrer la mer,
Ils voyageaient sans pain, sans bâtons et sans urnes,
9 Mordant au citron d'or de l'idéal amer.
- La plupart râla dans les défilés nocturnes,
S'enivrant du bonheur de voir couler son sang,
12 Ô Mort le seul baiser aux bouches taciturnes !
- Leur défaite, c'est par un ange très puissant
Debout à l'horizon dans le nu de son glaive :
15 Une pourpre se caille au sein reconnaissant.
- Ils tettent la douleur comme ils tétaient le rêve
Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux
18 Le peuple s'agenouille et leur mère se lève.
- Ceux-là sont consolés, sûrs et majestueux ;
Mais traînent à leurs pas cent frères qu'on bafoue,
21 Dérisoires martyrs de hasards tortueux.
- Le sel pareil des pleurs ronge leur douce joue,
Ils mangent de la cendre avec le même amour,
24 Mais vulgaire ou bouffon le destin qui les roue.
- Ils pouvaient exciter aussi comme un tambour
La servile pitié des races à voix terne,
27 Égaux de Prométhée à qui manque un vautour !
- Non, vils et fréquentant les déserts sans citerne,
Ils courent sous le fouet d'un monarque rageur,
30 Le Guignon, dont le rire inouï les prosterne.
- Amants, il saute en croupe à trois, le partageur !
Puis le torrent franchi, vous plonge en une mare
33 Et laisse un bloc boueux du blanc couple nageur.
- Grâce à lui, si l'un souffle à son buccin bizarre,
Des enfants nous tordront en un rire obstiné
36 Qui, le poing à leur cul, singeront sa fanfare.
- Grâce à lui, si l'une orne à point un sein fané
Par une rose qui nubile le rallume,
39 De la bave luira sur son bouquet damné.
- Et ce squelette nain, coiffé d'un feutre à plume
Et botté, dont l'aisselle a pour poils vrais des vers,
42 Est pour eux l'infini de la vaste amertume.

Et si, rossés, ils ont provoqué le pervers,
 Leur rapière en grinçant suit le rayon de lune
 45 Qui neige en sa carcasse et qui passe au travers.
 Malheureux sans l'orgueil d'une austère infortune,
 Dédaigneux de venger leurs os de coups de bec,
 48 Ils convoitent la haine et n'ont que la rancune.
 Ils sont l'amusement des racleurs de rebec,
 Des femmes, des enfants et de la vieille engeance
 51 Des loqueteux dansant quand le broc est à sec.
 Les poètes savants leur prêchent la vengeance,
 Et ne sachant leur mal et les voyant brisés
 54 Les disent impuissants et sans intelligence.
 « Ils peuvent, sans quêter quelques soupirs gueusés,
 Comme un buffle se cabre aspirant la tempête,
 57 Savourer à présent leurs maux éternisés :
 « Nous soulerons d'encens les Forts qui tiennent tête
 Aux fauves séraphins du Mal ! Ces baladins
 60 N'ont pas mis d'habit rouge et veulent qu'on s'arrête ! »
 Quand chacun a sur eux craché tous ses dédains,
 Nus, ensoiffés de grand et priant le tonnerre,
 63 Ces Hamlet abreuvés de malaises badins
 Vont ridiculement se pendre au réverbère.

3 mendians d'azur damnés || 11 bonheur || 12 est
 || 13 pantèlent, c'est sous || 14 l'infini || 20 sous
 leurs pieds || 28 Mais vieux et jalousant || 31 fuient
 || 33 d'un sublime || 35 Un enfant nous tordra dans
 || 36 ses mains, singera la || 37 s'il [s] s'en va ||
 38 Offrant || 39 son || 41 grands || 43 souffleté ||
 45 à travers || 46 Harcelés, sans || 50 Des putains, des
 || 51 son || 53 Et ne voyant leur plaie et les sachant
 brisés || 57 âprement || 58 enivrons || 60 Ne sont
 pas même ceux que la charité fête ! || 61 vomit ||
 62 assoiffés

Vexés ne vont-ils pas provoquer le pervers,
 Leur rapière grinçant suit le rayon de lune
 45 Qui neige en sa carcasse et qui passe au travers.
 Désolés sans l'orgueil qui sacre l'infortune,
 Et tristes de venger leurs os de coups de bec,
 48 Ils convoitent la haine, au lieu de la rancune.
 Ils sont l'amusement des racleurs de rebec,
 Des marmots, des putains et de la vieille engeance
 51 Des loqueteux dansant quand le broc est à sec.
 Les poètes bons pour l'aumône ou la vengeance,
 Ne connaissant le mal de ces dieux effacés,
 54 Les disent ennuyeux et sans intelligence.
 « Ils peuvent fuir ayant de chaque exploit assez,
 » Comme un vierge cheval écume de tempête
 57 » Plutôt que de partir en galops cuirassés.
 » Nous soulerons d'encens le vainqueur dans la fête :
 » Mais eux, pourquoi n'endosser pas, ces baladins,
 60 » D'écarlate haillon hurlant que l'on s'arrête ! »
 Quand en face tous leur ont craché les dédains,
 Nuls et la barbe à mots bas priant le tonnerre,
 63 Ces héros excédés de malaises badins
 Vont ridiculement se pendre au réverbère.

7 d'y 1891 || 21 des 1891 || 25 Eux 1891 || 26 ternes
 1887 1894 1899 || 28 citernes 1887 || 33 boueux bloc
 1891 || 39 le 1891 || 52 et 1891 || 58 soulevons
 [sic] 1891 || en 1891 || 60 D'écarlates haillons 1891

ANNEXE II

L'évolution métrique du « Guignon »

Comme Rimbaud, Verlaine et bien d'autres poètes de son temps, Mallarmé a écrit des alexandrins qui exhibent, en position 6 (à la césure), soit une préposition monosyllabique (P) ou un monosyllabe proclitique (C), soit une syllabe pré-accentuelle dans son mot (M) ; on sait que de tels vers tendent, de manière très significative, à posséder une prosodie dite « ternaire » (4/4/4) ou « semi-ternaire » (4/8 ou 8/4)¹. « Le Guignon I » ne contenait qu'un vers avec la propriété P6, d'ailleurs maintenue par après :

P6 S'ils sont vaincus, c'est par un ange très puissant
→ Leur défaite, c'est par un ange très puissant (13)

L'occurrence, dans « Le Guignon II », d'un -e post-accentuel en position 4 substitue, à la scansion ternaire de départ (4/4/4 : *S'ils sont vaincus, c'est par un an-lge très puissant*), une scansion semi-ternaire (8/4 : *Leur défaite, c'est par un an-lge très puissant*). Mais le texte de 1862, corrigé dès 1864, transmettait *S'ils pantèlent*, qui équivalait à *Leur défaite* sur le plan rythmique ; et les alexandrins de ce type, avec un monosyllabe grammatical en position 5 (ici, *c'est*), se sont propagés parmi les poètes novateurs à partir de 1859². On a donc affaire, dans ce cas, à un repentir prosodico-métrique. Par contre, quatre autres lignes P6, M6 ou C6 sont propres au « Guignon II » :

P6 La plupart râla dans les défilés nocturnes (10)
P6 Les poètes bons pour l'aumône ou la vengeance (52)
M6 Mais eux, pourquoi n'endosser pas, ces baladins (59)
C6 Quand en face tous leur ont craché les dédains (61)

Si les vers 59 et 52 possèdent une prosodie respectivement ternaire (4/4/4 : *Mais eux, pourquoi / n'endosser pas, / ces baladins*) et semi-ternaire (8/4, de nouveau avec un -e post-accentuel en position 4, mais avec un monosyllabe lexical en position 5 : *Les poètes bons pour l'aumône-l(e) ou la vengeance*), il n'en va pas de même pour les vers 10 et 61, où la scansion 6/6 reste seule accessible (*La plupart râla dans les défilés nocturnes ; Quand en face tous leur ont craché les dédains*)³. En fait, Mallarmé renoue, une fois encore, avec l'écriture très audacieuse qu'il pratiquait dans les années 1861-1865 ; la preuve en est fournie par Jean-Michel Gouvard, qui montre que la substitution, dans le vers 13, de *par* (présent dès 1864) à *sous* (1862) constitue, elle aussi, une véritable innovation à l'époque. On peut se demander, néanmoins, si ce glissement marqué vers un alexandrin plus nettement postclassique ne résulte pas, en l'espèce, d'une relecture déclenchée par la publication du « Guignon I » dans *Les Poètes maudits*. En effet, Mallarmé se rapproche ainsi d'un usage métrique que Verlaine affectionnait tout spécialement. À l'appui d'une

telle hypothèse, on signalera que le vers 38 du « Guignon II », sans être P6, C6 ou M6, possède une prosodie ternaire (4/4/4 : *Par une ro-lse qui nubi-lle le rallume*) qu'on retrouve, avec l'adjectif *nubile*, dans « Tombeau [de Verlaine] », à l'intérieur d'une strophe qui traite du dédain présent, mais aussi de la gloire future, échue au poète⁴ :

Avec des fleurs par qui l'impureté s'allume
→ Par une rose qui nubile le rallume (38)

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.
(Tombeau [de Verlaine], 5-8)

Fait remarquable, et qui n'a pas échappé à Cornulier, Bobillot et Gouvard, le vers 7 à prosodie 4/4/4 de cette pièce tardive (*Nubiles plis / l'astre mûri / des lendemains*) est le seul alexandrin de Mallarmé à exhiber la propriété F6 (un -e post-accentuel en position 6, à la césure), beaucoup plus fréquente chez Verlaine – comme si, de nouveau, une occasion particulière avait suscité une sorte de mimétisme prosodico-métrique.

1. Voir, de Benoît de Cornulier, l'article cité en note 5, p. 75-79, ainsi que *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 ; Jean-Pierre Bobillot, « Histoires de césure : contre-remarques sur la versification de Mallarmé », *Revue de littératures française et comparée*, n° 11, 1998, p. 151-162 ; Jean-Michel Gouvard, « L'alexandrin de Mallarmé et la poésie française (1850-1865) », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 4, 1999, p. 89-137.

2. Voir Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, PUL, 1995, p. 85-87, et mon article « La césure lyrique chez Verhaeren », dans Michel Murat (dir.), *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 247-295, aux pages 289-290.

3. Au vers 10, l'accord d'un verbe au singulier avec *La plupart* ne se réduit pas à une facilité métrique, puisque Mallarmé avait d'abord écrit *a rôlé* dans le manuscrit donné à Émile Deschamps (1862). En outre, la séquence vocalique /a [...] a...a... a...â/ et la collision des /r/ provoquent, de toute évidence, une motivation directe ; voir Thibaudet, *op. cit.*, p. 257-258 et Wais, *op. cit.*, p. 503.

4. Le verbe *rallume* annonce clairement les vers 7-8 de « Tombeau [de Verlaine] », à la fois par son sémantisme de base et par son préfixe (absent du « Guignon I »), qui suggère un retournement de situation.

MARC DOMINICY enseigne la poétique à l'université libre de Bruxelles (ULB). Il est auteur de *La Naissance de la grammaire moderne. Langage, logique et philosophie à Port-Royal* (1984), de *Poétique de l'évocation* (2011), et coauteur de *Catégoriser l'impensable. La figure du « musulman » dans les témoignages de rescapés des camps nazis* (2005). Il a dirigé *Le Souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique* (1989) et codirigé *Approches linguistiques de la poésie* (2000), *Linguistic Approaches to Poetry* (2001), *La Mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme* (2001), *Genèse et constitution du texte* (2005).

mdomini@ulb.ac.be

Résumés

«Retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois» : pourquoi Mallarmé a-t-il réécrit «Le Guignon»?

Pour le «Guignon», les versions destinées à la publication se répartissent en trois strates. Du premier état, seuls les vers 1 à 15 furent imprimés en 1862; Mallarmé n'ayant pu approuver cette mutilation, on prendra en compte le texte complet d'après le manuscrit qui servit de base à la publication. Viennent ensuite la version des *Poètes maudits* (1883-1884) et l'état définitif que livrent l'édition photolithographiée (1887), un programme du Théâtre d'art (1891) et la maquette de 1894 utilisée pour l'édition Deman (1899). En confrontant l'état définitif au texte des *Poètes maudits* et aux variantes significatives de 1862, on constate qu'en 1887, Mallarmé infléchit la composante «grotesque» du poème vers l'érotisme et la scatologie, laïcise les sources religieuses dont se nourrissaient *Les Fleurs du mal*, et dote son propos d'une dimension sociopolitique. Ce tournant, qui caractérise plusieurs textes postérieurs à 1884, montre que Mallarmé veut alors se construire un nouvel éthos.

The versions of the poem “Le Guignon” (“Bad luck”) intended for publication are divided in three layers. In the text's first state only verses 1 to 15 were published in 1862. As Mallarmé could not have approved of this mutilation, we will take into consideration the complete text based on the manuscript used for publication. Then there are the following versions: the *Poètes maudits* version (1883-1884), the photolithographic edition's definitive text, the *Theatre d'art* program (1891) and the 1894 draft used for the Deman edition (1899). By confronting the definitive text with the significant 1862 variants, we observe that in 1887 Mallarmé bent the poem's “grotesque” component toward eroticism and scatology. He also secularizes the religious sources of *Les Fleurs du mal*, and gives his remarks a sociopolitical dimension. This change of direction, characteristic of several texts after 1884, shows that at this time Mallarmé wanted to build a new ethos.

Im Falle des „Guignon“ zerfallen die zur Veröffentlichung bestimmten Versionen in drei Schichten. Zunächst einmal wurden nur die Verse 1-15 gedruckt (1862). Mallarmé hatte dieser Verstümmelung nicht zustimmen können. So muss man den gesamten Text nach dem Manuskript berücksichtigen, das als Basis für die Publikation diente. Es folgten die Version der *Poètes maudits* (1883-1884) und die Endfassung, die eine photolithographische Version liefert (1887), ein Programm des Théâtre d'art (1891) und der Entwurf aus dem Jahre 1894, der für die Edition Deman (1899) verwendet wurde. Im Vergleich der Endversion mit dem Text der *Poètes maudits* und den bedeutenden Varianten von 1862 wird klar, dass Mallarmé 1887 das „groteske“ Element des Gedichts in Richtung Erotismus und Skatologie umschreibt; er verweltlicht die religiösen Wurzeln, aus denen sich die *Fleurs du mal* genährt hatten, und gibt seinem Thema eine sozialpolitische Note. Diese Wende, die mehrere nach 1884 entstandene Texte charakterisiert, zeigt, dass Mallarmé sich nun ein neues Ethos geben will.

Las versiones de “Guignon” destinadas a la publicación se reparten en tres capas. Del primer estadio, sólo los versos 1 al 15 fueron impresos en 1862. Dado que es imposible que Mallarmé haya aprobado esta mutilación, tomaremos en cuenta el texto completo que figura en el manuscrito que sirvió de base a la publicación. Le siguen la versión de *Poètes maudits* (1883-1884) y el estadio definitivo que presentan la versión fotolitografiada (1887), un programa del *Théâtre d'art* (1891) y la maqueta de 1894 utilizada para la edición Deman (1899). Confrontando el estadio definitivo con el texto de *Poètes maudits* y con las variantes significativas de 1862, constatamos que en 1887 Mallarmé reorienta el componente “grotesco” del poema hacia el erotismo y la escatología, seculariza las fuentes religiosas que alimentan *Las flores del mal* y otorga a su discurso una dimensión sociopolítica. Este giro, que caracteriza varios textos posteriores a 1884, pone de manifiesto la intención de Mallarmé en ese entonces de construir un nuevo *ethos*.

Para “Le Guignon”, as versões destinadas a publicação dividem-se por três estratos. Do primeiro estado, apenas os versos 1 a 15 foram impressos em 1862; como Mallarmé não aprovou essa mutilação, será tido em consideração o texto completo do manuscrito que serviu como base para a publicação. Seguem-se a versão de *Poètes maudits* (1883-1884) e o estado definitivo, dado pela edição fotolitografada (1887), um programa do Théâtre d'art (1891) e a maquete de 1894 usada para a edição Deman (1899). Comparando estes materiais, observamos que, em 1887, Mallarmé inflêct a componente “grotesca” do poema para o erotismo e a escatologia, esbate as fontes religiosas que inspiravam *Les Fleurs du mal* e dá ao seu discurso uma dimensão sócio-política. Esta viragem, que caracteriza vários textos posteriores a 1884, mostra Mallarmé em plena construção de um novo ethos.

Esistono tre versioni di *Le Guignon* destinate alla pubblicazione. Della prima, solo i versi dall'1 al 15 furono stampati nel 1862; poiché Mallarmé non ha approvato questa mutilazione, considereremo il testo completo tratto dal manoscritto su cui si basa la pubblicazione. In seguito, abbiamo la versione di *Poètes maudits* (1883-1884) e la versione definitiva che appare nell'edizione fotolitografica (1887), in un programma del Théâtre d'art (1891) e nella bozza del 1894 utilizzata per l'edizione Deman (1899). Confrontando la versione definitiva con il testo di *Poètes maudits* e con le significative varianti del 1862, si constata che nel 1887 Mallarmé orienta la componente “grottesca” del poema verso l'eroticismo e la scatologia, laicizza le fonti religiose di cui si nutrivano i *Fiori del male* e aggiunge una dimensione sociopolitica ai suoi argomenti. Questa svolta, che caratterizza molti testi posteriori al 1884, mostra il desiderio di Mallarmé di costruirsi un nuovo ethos.