

## AVANT-PROPOS

DEUX VOIES au moins se présentent à qui voudrait aujourd'hui considérer le mythe de la malédiction littéraire. Dans *Les Amours jaunes*, Corbière illustre la voie de la dérision, qui dans « Un jeune qui s'en va » fait appel à la muse satirique :

– Pour vivre, il faut bien travailler...

– Non ! mourir...

La vie était belle

Avec toi ! mais rien ne va plus...

À moi le pompon d'immortelle

Des grands poètes que j'ai lus ! [...]

J'en ai lus mourir<sup>1</sup> !

Le poème, acerbe, raille tout l'éventail des poètes misères et des poètes mourants romantiques, dont Jean-Luc Steinmetz, dans un article fondateur, avait montré ce qu'ils devaient à deux figures tutélaires du XVIII<sup>e</sup> siècle poétique, Gilbert et Malfilâtre<sup>2</sup>. L'autre voie prend des accents plus graves, qui se font entendre non seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, mais également tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. En dépit de son objet central, on pourrait envisager l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton comme une manifestation de cette veine, qui laisserait au loin l'écho pathétique des lamentos que l'impitoyable Corbière tournait en ridicule. Lisons les dernières lignes de la présentation consacrée

1. Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, dans Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 730-732.

2. Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres et critiques*, vol. VII, n° 2, 1982, p. 75-86.

à l'un des phares de la bibliothèque maudite des surréalistes, Pétrus Borel. La notice se clôt sur un bel exemple d'humour noir de la destinée, qui cependant n'invalide pas la vocation exemplaire de cette brève vie de poète maudit :

Destitué [de son poste d'inspecteur de la colonisation de Mostaganem] peu après son arrivée, puis rétabli dans son poste à Constantine, il est à nouveau destitué et, totalement désespéré, il doit se mettre à labourer la terre. Jusqu'au bout, cet homme si peu épargné par la vie, reste sans défiance envers les forces de la nature. Sous le soleil cuisant, « je ne me couvrirai pas la tête, dit-il ; la nature fait bien ce qu'elle fait et ce n'est pas à nous de la corriger. Si mes cheveux tombent, c'est que mon front est fait à présent pour rester nu. » Il est enlevé en quelques jours par une insolation<sup>3</sup>.

Lorsque Verlaine donne au mythe l'éclat d'une formule mémorable, dans *Lutèce*, en 1883, puis en plaquette, en 1884 et en 1888, il emprunte l'une et l'autre voie. Les tâtonnements qu'il confesse autour de l'adjectif qui cristallise la tradition passée en revue par Corbière, tout en conférant à ses maudits les prestiges de l'obscurité, le montrent bien : « C'est Poètes Absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme [...] / Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les *Reys netos* des meilleurs siècles. / Mais maudits<sup>4</sup> ! » L'oscillation atteste que, depuis longtemps déjà, la malédiction est devenue affaire de représentations, de capital symbolique — paradoxal —, et même de réclame, dans le bandeau que découvrent les lecteurs de *Lutèce* dans le numéro du 29 mars au 5 avril 1884, composé de portraits de Mallarmé, Corbière et Rimbaud qui orneront la première plaquette publiée quelques mois plus tard chez Vanier.

Les historiens de la malédiction littéraire, comme Pascal Brissette, ont bien exploré la genèse de la nébuleuse de figurations et de discours, graves ou

3. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1940], dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II, p. 938.

4. Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* [1884 ; 1888], dans *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 637. L'édition reproduit la plaquette de 1888. Sauf indication contraire, c'est celle que nous citons dans ces pages.

légers, emphatiques ou corrosifs, pathétiques ou critiques, qui progressivement ont érigé le malheur en signe d'élection de l'écrivain, et qui avait déjà atteint, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une pleine maturité<sup>5</sup>. En déclinant les « scénographies auctoriales<sup>6</sup> » qui nourrissent les diverses facettes du mythe au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier chez les poètes, José-Luis Diaz a orienté cette histoire du côté d'une investigation sur les stratégies de conquête du champ romantique, sur les constructions critiques, poétiques, fictionnelles qui, suivant « un répertoire de postures codées<sup>7</sup> », subliment les désagrèments d'une infortune sociale.

Si, en 1884 et 1888, les deux plaquettes des *Poètes maudits* de Verlaine avaient simplement réactivé ce qui possédait déjà, depuis le premier romantisme français, les attributs d'un mythe, les séductions de la malédiction se seraient toutefois évanouies dans les confins du siècle finissant. Mais le génie critique de Verlaine fait office de gué entre « deux siècles de malédiction littéraire<sup>8</sup> », auxquels il confère bien plus qu'un titre « pétard », condensant une longue tradition. Son originalité est aussi ce qui fait l'objet des études réunies dans ce volume : en même temps qu'il invente un *éthos* de « l'exaltation » goguenarde, dont les débordements volontaires sont largement accessibles à l'ironie, il accorde à l'iconographie de la malédiction une place de première importance. Chez Verlaine, la malédiction trouve ainsi une traduction concrète, toute matérielle, non pas seulement dans la mise en récit de destinées obscures auxquelles seraient promises les palmes des martyres de la poésie, mais dans une promotion des artistes par l'image, dont le XX<sup>e</sup> siècle et

5. Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005 (première partie, « Du malheur des lettrés avant la malédiction littéraire : topiques » [en ligne : <https://books.openedition.org/pum/20344>]). On consultera également le recueil d'études de Jean-Luc Steinmetz, *Ces poètes qu'on appelle maudits*, Genève, La Baconnière, coll. « Nouvelle collection langages », 2020 ; ainsi que l'ouvrage de synthèse de Gianpaolo Furguele, qui adopte une approche intermédiaire de la question, *Les Auteurs maudits et la malédiction littéraire. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2023.

6. Voir, sur cette notion, José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007 p. 81-84.

7. *Ibid.*, p. 106.

8. C'est le titre d'un ouvrage collectif important sur la question qui nous occupe ici : *Deux siècles de malédiction littéraire*, dir. Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2014.

le début du *xxi<sup>e</sup>* siècle sauraient faire un ample usage<sup>9</sup>. Peut-être suffit-il ici de songer combien, avant d'être associée à des œuvres, la malédiction semble trouver pour nous sa traduction la plus immédiate dans le portrait d'un Rimbaud « ange en exil<sup>10</sup> » par Carjat, ou encore dans les portraits photographiques d'Artaud en revenant de la scène artistique et littéraire que réalise Denise Colomb en 1947. Ce rôle dévolu à l'image, Verlaine s'en explique longuement dès la première édition des *Poètes maudits*. En tête de la plaquette, le lecteur trouve ainsi, non pas l'étude liminaire sur Corbière, mais quatre pages d'« Avertissement à propos des portraits ci-joints », d'un grand scrupule technique, dont la correspondance du poète montre de quelle patiente enquête et de quelles énergiques menées le rassemblement est le fruit<sup>11</sup> :

Les Portraits que nous donnons ici sont d'une parfaite authenticité.

Celui de Tristan Corbière remonte à 1875, année même de la publication des *Amours Jaunes*, et de sa mort. [...]

Étienne Carjat photographiait M. Arthur Rimbaud en octobre 1871. C'est cette photographie excellente que le lecteur a sous les yeux, reproduits ainsi que celle, d'après nature aussi, de Corbière, par le procédé de la photogravure. [...]

Manet a peint Mallarmé dans une attitude et un âge immémoriaux en dépit des cigare et veston qu'affectionnait pour ses portraits d'hommes le grand artiste moderniste, si intuitif et si fin sous le dandysme de sa bonhomie. Ici le poète est en quelque sorte apothéosé, *immortalisé*. [...]

La reproduction d'après également une photographie très belle fait le plus

9. Voir, sur cette importance de l'image dans la promotion de la malédiction au *xix<sup>e</sup>* siècle, l'article de Solenn Dupas, auquel les pistes avancées ici doivent beaucoup : « Portraits de maudits : l'image au service du mythe de la malédiction dans la seconde moitié du *xix<sup>e</sup>* siècle », *ibid.*, p. 61-70. Voir également les travaux menés par David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau autour de la photographie d'écrivain et de ses enjeux, entre autres, patrimoniaux, dans *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

10. Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », *Les Poètes maudits*, éd. cit., p. 644.

11. Verlaine a longtemps hésité, par exemple, entre deux portraits de Corbière : l'autoportrait du poète que reproduit l'édition originale des *Amours jaunes*, chez Glady Frères, en 1873, qu'il qualifie de « truculente eau-forte », et un portrait « d'après traits sérieux, par Blanchet », qui sera préféré (à Charles Morice, 17 novembre 1883, *Correspondance générale. 1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005, t. I, p. 826).

grand honneur à notre ami Blanchet qui a vaincu là par son patient et naïf rendu des difficultés insurmontables à ce chic dont on ne veut plus pour rien au monde en bon lieu<sup>12</sup>.

De 1884 à 1888, les portraits de maudits ne se sont pas seulement multipliés, avec l'adjonction aux études sur Corbière, Rimbaud et Mallarmé d'études sur Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et Verlaine : ils forment désormais une série homogène de six médaillons ludiques incrustés dans une lyre, réalisés par Manuel Luque. Entre les deux versions, la métamorphose des portraits, qui d'une certaine manière illustre le balancement fondamental entre la gravité des « Absolus » et les figurations facétieuses des « Maudits », est le signe d'une réception au second degré, permise par une familiarité préalable des lecteurs avec les poètes élus. Si l'on ne craignait pas d'exagérer les effets de cette nouvelle version du recueil de Verlaine, on pourrait affirmer que la malédiction est en quelque sorte entrée dans une ère industrielle.

Chacune à leur manière, les contributions réunies dans ce volume suivent l'intuition de Verlaine en explorant, du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, quelle part l'image, considérée dans son versant le plus matériel, a pu prendre à la diffusion, à la perpétuation, à l'approfondissement de représentations collectives de la malédiction dont le lecteur trouvera un éventail iconographique dans le cahier associé. On les a réparties en deux sections, qui chacune étendent le spectre de nos « portraits de maudits ». La première, « Illustrer la malédiction », prend en charge un éventail de supports artistiques et médiatiques qui ont aidé à la diffusion de la malédiction. La notion d'*illustration* sera ici à prendre dans un sens à la fois spécifique et ouvert, au fil des différentes contributions : en tant que représentation graphique, picturale, poétique ; en tant que célébration des lettres par le truchement de leur condamnation ou de leur infamie ; mais surtout, en tant que *mise en relation* extensive des représentations littéraires. Cette première section s'ouvre sur un empan chronologique décisif, les

12. Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* [1884], éd. Michel Décaudin, Paris, Sedes, 1982, p. 15-16. Dans le volume, cet « Avertissement » est daté du 25 février 1884.

années 1840-1850, pour explorer les espaces de sociabilité offerts à la première bohème par la petite presse satirique. Dans sa contribution, Jean-Didier Wagneur saisit la continuité qui existe entre les « enfers » des « petits » romantiques et *Lutèce* accueillant, quarante ans plus tard, *Les Poètes maudits* de Verlaine. Étudier la genèse et la structuration d'un vaste imaginaire littéraire, qu'il décrit dans les formes barthienne et benjaminienne d'une *mythologie* ou d'une *fantasmagorie*, permet ainsi de comprendre comment cette génération se dote « d'une identité et d'un récit emblématique qui engendrera une large production textuelle et iconique fortement réflexive, dans laquelle l'équation bohème = malédiction va souvent modéliser des enfers » (p. 20) aussi bien dramatiques que comiques. La prolifération de vignettes, la multiplication de pseudo-formes littéraires, la réinvention du contexte médiatique, tout semble contribuer à la constitution d'un « biais », puissant et moderne, celui de l'échec et de la souffrance, par lequel un auteur s'offre lui-même à une nouvelle lecture. Critique dramatique du *Temps*, Francisque Sarcey fait l'objet de l'article de Julien Schuh, qui en dégage la légende bâtie à coups de caricatures, de moqueries et de dénigrements : cet apôtre du goût et de la bienséance littéraire devient ainsi un cas emblématique d'« écrivain maudit paradoxal » (p. 35). L'évocation du système axiologique des avant-gardes des années 1880, et le postulat d'une construction médiatique de la malédiction littéraire, contribue à faire comprendre comment ce paladin de la critique bourgeoise a pu devenir un « martyr ridicule » : « plus qu'une simple caricature des valeurs bourgeoises, il sert également aux poètes et écrivains d'avant-garde à mettre en scène leurs propres ridicules et leurs propres attitudes stéréotypées, représentant la malédiction en mode mineur » (p. 40). Benoît Houzé décrit le laboratoire corbiérien comme un « moment de fermentation » (p. 45) décisif dans la configuration de l'image du poète maudit avant Verlaine. Les éléments ironiques et fictionnels des *Amours jaunes*, dont l'auteur se veut « incompris » par les autres et par soi-même, mais également l'œuvre picturale de Corbière, montrent un mythe « en ébullition » (p. 47). Trois axes structurent, selon Houzé, la représentation de la malédiction dans cette iconographie : la tension « entre le texte et l'image chez le "peintre-poète" », l'« imaginaire de la passivité » que Corbière élabore « picturalement », et le « lien complexe entre un individu et une communauté » auquel ses portraits donnent corps (p. 49).

Éric Dayre et Raisa Rexer se penchent sur deux pionniers du portrait photographique : Félix Nadar et Étienne Carjat. En reprenant la tradition critique qui fait du « Rêve d'un curieux » de Baudelaire un « témoignage phénoménologique sur la psychologie du modèle » (p. 63) lors d'une séance de pose, Éric Dayre met en regard cette composition avec « L'Araignée », poème en prose de la culpabilité que Nadar a publié en 1876. Malgré les réticences que l'auteur du *Salon de 1859* a exprimées sur le huitième art, la collaboration qu'impliquent les portraits de Baudelaire par Nadar interroge la place de la photographie dans « la faculté de juger et de sentir » (p. 66) : avatar de Pierrrot (protagoniste d'une série de photographies d'Adrien Tournachon), le Baudelaire souffrant de ces différents clichés exprime une gamme complexe d'émotions. L'approche des mises en scène soignées du poète, de ses poses et gestes, dévoile une toile de renvois à l'univers figuratif contemporain, de Gustave Le Gray à Courbet. L'étude que Raisa Rexer propose de l'œuvre photographique de Carjat, et en particulier de ses portraits de Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, constitue en quelque sorte le pendant de ce capital symbolique : derrière l'aura et la renommée de chacun de ces écrivains, le photographe cherche la valeur particulière de l'homme et du poète. Il révèle, dans une relation de fraternité, l'incompréhension qu'ils subissent : Carjat est lui-même le « photographe-poète-maudit » (p. 93), selon Rexer. Julien Zanetta nous invite lui aussi à prendre en charge le regard singularisant d'un artiste, Eugène Delacroix, qui fait des attributs de la malédiction les signes d'une élection qu'on s'octroie soi-même : « Car entre le maudit et le grand homme, nulle solution de continuité ; l'un et l'autre se complètent, selon l'antimétabole traditionnelle : grand parce que maudit, maudit parce que grand » (p. 100). Particulièrement nourrie et variée, la galerie des infortunés de Delacroix rénove l'iconographie maudite autour de quelques gestes emblématiques et solennels, à laquelle se soustrait cependant l'image que, réfractaire, il offre lui-même aux autres. Zoé Monti vient clore la première section du volume en traçant un bilan de l'image protéiforme que présentent les illustrations de l'œuvre de Rimbaud, des *Poètes maudits*, en passant par les éditions d'*Une saison en enfer* illustrées par Louis Favre et Mario Prassinis, jusqu'aux photogravures de Robert Mapplethorpe.

La deuxième section, « Malédiction en partage », s'intéresse à ce que l'article d'Henri Scepi appelle des « fraternités maudites » : des filiations, individuelles et collectives, qui se tissent par l'image, et filent la légende maudite jusqu'à l'extrême contemporain. Exemple est, dans la représentation des souffrances de l'artiste moderne, le cas de circulation étudié par Scepi dans sa contribution : de Van Gogh vers Artaud et d'Artaud vers Van Gogh. Le nouvel « horizon du langage », qui soudain apparaît à Artaud dans l'épreuve de l'aphasie, le rapproche de la vie d'artiste de Van Gogh, dès janvier 1947. Et de là surgit la tâche de donner la parole à une expérience maudite hors de toute réduction nosographique, et prête à assumer la voix de l'artiste moderne : « que faire de ce qui dans la vie ardente de Vincent Van Gogh et dans ses toiles non moins embrasées est reçu et interprété, depuis la mort de l'artiste, et à la lumière des épisodes d'automutilation menant jusqu'au suicide, comme la preuve incontestable d'un détraquement mental, la signature d'une grande déroute pathologique, mais une déroute alliée au génie, consubstantielle pour ainsi dire à ses outrances et à ses écarts » (p. 140). Corinne Bayle illustre, quant à elle, une fraternité qui se donne comme des « fantômes au miroir », celle qui unit René Crevel et René Char. Au milieu du cortège, cher à l'auteur de *Recherche de la base et du sommet*, de « ceux qui "ont payé" », la figure de Crevel se détache par sa singularité humaine et son authenticité : ce n'est plus, devant lui, le maudit désaxé qui se congédie brusquement de son temps, mais un « être de courage » (p. 149), un frère, l'artiste éternellement jeune et révolté.

Martine Créac'h et Émilie Frémond ouvrent quelques grandes anthologies dévolues à la revivification des maudits au xx<sup>e</sup> siècle, comme *Poètes maudits d'aujourd'hui*, publiée par Pierre Seghers en 1972, *X poètes au féminin* et *X pierres de folie*. La reproduction de l'eau-forte de Picasso, qui figure sur la couverture du recueil, richement illustré, de Seghers, fédère les différents portraits de cette communauté de poètes inclassables. Martine Créac'h propose en outre une comparaison entre cette gravure et l'œuvre d'Hercules Seghers, peintre du siècle d'or néerlandais : leur référence commune au passé trahit, d'un côté, la « nostalgie des avant-gardes, de l'autre, elle anticipe un avenir possible pour la poésie qui, à l'écart de la perspective scientifique, interroge notre rapport au monde pour "délivrer"

les catégories de notre "vision" » (p. 180). La contribution d'Émilie Frémond trace des itinéraires à travers quelques anthologies de maudits, et explore à la fois le rôle attribué aux illustrations et quelques stratégies de sérialisation. L'anthologie, selon elle, « normalise la déviance poétique, transforme l'inouï en air de famille, les vies en destins, en un mot elle *assimile* celles et ceux qui entendaient rester *inassimilables* » (p. 182). De cet ensemble se détachent cependant *X poètes au féminin* et *X pierres de folie*, qui font dialoguer les textes, à l'écart des facilités biographiques et des raccourcis iconographiques, avec des manuscrits-corps.

Avec la contribution d'Antoine Piantoni, nous redécouvrons le cas singulier de Béatrice Douvre, dont l'aspiration à la consommation envahit l'œuvre en donnant à lire des relents de malédiction. Au sein de son écriture, le motif ophélien se mêle au spectre biographique. Piantoni, qui convoque également l'œuvre graphique de Douvre, repère un progressif effacement du corps dans sa poésie. Pour ne pas conclure, Luigi Magno étudie un corpus d'apparence excentrée, mais qui montre, de façon exemplaire, la vitalité et la flexibilité du scénario maudit : les « poésies au travail », venant enchâsser, dans leur genre, tout ce qui a affaire au travail, la « précarité, l'argent, les lois du marché et leurs logiques managériales et entrepreneuriales, mais aussi les politiques culturelles, qui ont des retombées sur cet autre marché qui est celui de l'art, donc sur le travail des artistes et des écrivains » (p. 218). Les exemples que Magno cite et analyse (en commençant par *United problems of flexibilité* de Jean-Charles Massera, d'*Un ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot et de *L'Argent* de Christophe Tarkos) relancent la question qui inspire l'ensemble de notre dossier : non identifiables, marginaux, réfractaires, les maudits, réunis autour de leur propre représentation, déconstruisent et reconstruisent ce que nous appelons aujourd'hui poésie.

Adrien Cavallaro et Andrea Schellino