

KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK

Université de Silésie

Le tombeau de Charles Baudelaire sculpté par Stéphane Mallarmé

ABSTRACT: A detailed analysis of the sonnet *Le tombeau de Charles Baudelaire* reveals an intertextual game with Baudelaire, his old-time master of poetry, that Mallarmé undertook in order to highlight his own creative autonomy. At first, he exploits Baudelaire's favourite poetic strategies, such as the wealth of sensual effects, an inner movement of images, hierarchic syntactic patterns, the principle of antithesis in the composition of the text, and the message conveyed allegorically. At the same time, however, Mallarmé introduces his own techniques into his master's stylistic repertoire, e.g. a scarcity of sensual effects, a contemplative construction of images, parallel and elliptical syntax, the principle of complementary associations, and symbolism. His view of death is also different, although both poets consider it a sacred ritual of passage.

KEY WORDS: Baudelaire's poetry, Mallarmé's poetry, intertextuality, poetic strategies, motif of death.

Selon les critiques de l'époque symboliste, les liens poétiques entre Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé doivent être commentés sous un jour fort spécifique. Il n'y a pas de doute que l'auteur des *Fleurs du Mal* (BAUDELAIRE, Ch., 1961 : 1—174) a sensiblement influencé tous les symbolistes, leur chef y compris. D'ailleurs, dans la II^e partie de sa *Symphonie littéraire*, Mallarmé avoue clairement son admiration pour « les chères pages des *Fleurs du Mal* » (MALLARMÉ, S., 1945 : 263) et à l'occasion il ajoute un portrait spécial de leur créateur fait au moyen d'un paysage dont le caractère et le climat expriment l'ambiance baudelairienne. Il n'en est pas moins vrai que Mallarmé s'est bien vite libéré de toute dépendance lyrique, y compris celle de Baudelaire, pour construire sa propre conception et pratique littéraire. En ce qui concerne ses maîtres dans l'art poétique, tels que Gautier, Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé les a re-

merciés d'une manière à la fois respectueuse et ambivalente. Ses textes commémoratifs ont en effet une forme tellement mallarméenne qu'il faut donner raison à Léon Cellier, lorsqu'il constate :

« Quand Mallarmé célèbre un poète mort, il ne se contente pas de voiler de vagues allusions sous une carapace gemmée ; il ne se contente pas — thèse plus subtile — de faire son propre portrait sous prétexte de célébrer Gautier, Verlaine ou Baudelaire — comme le Dieu de La Fontaine, Mallarmé fait bien ce qu'il fait. C'est avec plaisir que j'ai vu les derniers commentateurs du *Toast Funèbre* chercher dans les vers de Mallarmé des réminiscences précises des vers de Gautier. [...] Il s'ensuit que nous devons être attentifs au fait que Mallarmé n'hésitait pas à emprunter à d'autres telle formule, telle trouvaille, pour le plaisir de la remonter, c'est-à-dire de la mettre en valeur avec plus de maîtrise » (CELLIER, L., 1975 : 16—17).

L'analyse du sonnet dédié à Baudelaire aspire à démontrer cette stratégie mallarméenne bien raffinée. Rappelons donc le texte en question (MALLARMÉ, S., 1945 : 70) :

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis¹
Tout le museau flambé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons.

Dès le commencement de son sonnet, Mallarmé recourt tantôt aux traits stylistiques baudelairiens, tantôt à sa propre poétique. Dans la ver-

¹ *Anubis* — un dieu de la mythologie égyptienne qui se nomme Inpou ou Anepou, ce qui signifie « celui qui a la tête d'un chacal (ou d'un chien sauvage) » dans la langue hiéroglyphique. Associé au culte funéraire et à la protection du défunt, il est représenté sous la forme d'un canidé noir (chacal ou chien sauvage) allongé ou comme un homme à tête de canidé. Il accompagnait les morts dans l'autre monde et protégeait leurs tombes. D'après *www. Wikipédia. L'encyclopédie libre.*

sion du sonnet, le poète *enseveli* est métaphorisé par le *temple* et cette figure tout de suite fait allusion au motif baudelairien connu surtout de son fameux sonnet sur *Les correspondances*. Ce temple est montré pourtant comme un lieu paradoxal, autant sublime que dégoûtant parce que son *égout bave boue et rubis* à la fois. Ainsi apparaît l'antithèse typique de l'imaginaire baudelairien où le sublime se mêle facilement au sale, en effaçant les frontières entre eux. Mallarmé suggère de la sorte sa propre conviction, partagée sans doute avec son grand prédécesseur que, par le contact avec la matière et la vie, la poésie se dégrade et perd sa pureté et son innocence. La *boue* fait donc penser aux vers baudelairiens pleins d'agression et d'amertume envers la réalité comme, par exemple : « Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs ! » (*Mœsta et errabunda*) ; « un vieux vagabond, piétinant dans la boue » (*Le Voyage*). Le *rubis*, au contraire, évoque le beau et le raffinement qui fonctionnent dans cette poésie avec la même force et en même temps que le laid et le mal. En plus, les pierres précieuses constituent également l'un des motifs favoris chez Baudelaire, par exemple dans les citations : « [...] ma main dans ta crinière lourde / Sémèra le rubis, la perle et le saphir » (*La Chevelure*) ; « La très chère était nue, et, connaissant mon cœur, / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores » (*Les Bijoux*). Dans le sonnet mallarméen la rencontre de ces deux substances de *boue* et de *rubis*, différentes de nature et différemment perçues, témoigne du goût de Baudelaire pour contraster et choquer, en provoquant exprès des sentiments variés et ambivalents. Mallarmé imite cette stratégie peut-être pour l'accentuer en tant que trait pertinent du style baudelairien ou bien pour souligner sa productivité poétique. En outre, la dureté du *rubis*, sa couleur rouge et sa lumière font de cette pierre précieuse une bonne métaphore de l'art baudelairien, né de la douleur, de l'amour et des sensations de son auteur. La poésie au caractère du *rubis* résiste aux circonstances défavorables du monde et à l'influence du temps, sans perdre jamais son statut noble et exceptionnel.

Dans les vers suivants du sonnet, il y a une autre évocation au sacré par l'introduction d'une divinité mythologique égyptienne *Anubis*, divinité liée à l'univers de la mort et de l'au-delà. Chez Mallarmé *Anubis* est montré sous la forme d'une bête sauvage qui *aboie farouchement*. Son *museau*, comme le *rubis* du vers précédent, connote la lumière et la puissance parce qu'il donne l'impression d'être *flambé*. Ce personnage mythique, présenté sous son aspect animalesque et effroyable, incarne la mort comme quelque chose de terrible et d'humiliant dans sa violence et sa cruauté. Il semblerait que pour Mallarmé il n'y ait rien de pathétique dans la mort ni dans l'anéantissement du grand poète dont la voix poétique doit rivaliser avec le cri d'Anubis ou d'autres représentants de l'éternité.

Le deuxième quatrain du sonnet continue le motif de la lumière, en le retrouvant dans l'éclairage d'un *réverbère à gaz* dont *la mèche louche* débarrasse le poète mort de tous ses *opprobres subis*. Le *réverbère* rappelle celui du premier vers du *Vin des chiffonniers* de Baudelaire : « Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère [...] ». La *clarté rouge* renvoie au *rubis* et à l'effet de *flamboyer* indiqués dans la première strophe du sonnet. Dans le poème en question le *réverbère* éclaire cependant non la rue, mais le *pubis* de quelque femme dans son mouvement érotique pareil au *vol* et arrêté soudain par la disparition de celui qui l'adorait. Cette allusion suggère la fin de toutes les liaisons et illusions amoureuses de Baudelaire et la perte d'importance de la thématique sexuelle tellement exposée dans son œuvre. La confrontation des *opprobres* et du *pubis* avec la lumière et le feu purificateur exprime une rupture radicale du poète mourant avec sa vie passée et suggère son passage dans l'éternité où les choses du monde prennent une dimension nouvelle. Le corps féminin dans son charme et dans sa capacité d'élever l'homme au-dessus de lui-même inspirait bien des poèmes de Baudelaire et la métaphore du *vol* dans le second quatrain du sonnet mallarméen l'évoque. En même temps la figure du *vol* utilisée par Mallarmé confirme son emploi significatif dans *Les Fleurs du Mal*, par exemple dans les poèmes : *Bénédiction*, *L'Albatros* ou *Élévation*, dont la structure repose entièrement sur l'idée de s'envoler et se libérer du poids de la matière et des lois de la gravitation. D'autre part il s'agit du thème cher également à Mallarmé, pour ne citer que *Les Fenêtres*, *L'Azur*, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* Dans le cas des deux poètes déçus du monde et désireux de dépasser ses limites physiques, la métaphore du *vol* s'explique facilement puisqu'elle chante leur foi en la poésie comme en l'art « aux ailes » qui traversent l'espace des mots à l'instar des oiseaux.

Les deux tercets du même sonnet sont organisés autour de la figure centrale de chaque texte commémoratif qu'est la mort, représentée par Mallarmé au moyen de la métonymie de *l'Ombre*. Elle se laisse voir sur le fond des *cités*, donc dans le paysage urbain appartenant également aux thèmes bien explorés par l'auteur des *Fleurs du Mal*, par exemple dans son cycle intitulé *Tableaux parisiens*. Mallarmé, peu attiré par ce type d'espace, en fait néanmoins usage pour rappeler sa vitalité chez Baudelaire. Il s'en sert aussi pour faire comprendre le vide apparu dans la civilisation des villes après la mort du poète fasciné par elles. Sa disparition risque de les laisser poétiquement inutiles, privées de leur énergie inspiratrice, devenues indifférentes et neutres, bonnes tout au plus pour être couvertes par le *feuillage séché*. Les cités en restent inconscientes, incapables de déplorer leur troubadour ou de lui consacrer un *soir votif*. L'absence du poète attaché aux villes n'est pleuré que par la mort seule, c'est-à-dire par

l'Ombre invisible qui arrive auprès de son tombeau. Malgré sa transparence elle provoque tout de même des *frissons* parce qu'elle se trouve tout près des gens dans chaque *cité* du monde. Dans le sonnet mallarméen, c'est la mort qui honore et regrette le poète *enseveli*. C'est elle qui veille au tombeau de Baudelaire, en rappelant son aveu exprimé dans son *Remords posthume* que « le tombeau toujours comprendra le poète ». Entre l'auteur des *Fleurs du Mal* et la mort il y avait depuis toujours un lien très intime que Mallarmé met en valeur dans son texte commémoratif.

L'idée de la mort est nommée aussi dans les tercets du sonnet à l'aide des connotations d'invisibilité et de négation comme *vainement, au voile, absence, une Ombre*. Ce choix verbal est bien plus mallarméen que baudelairien, parce qu'il se base sur le refus de l'imaginaire expressif en faveur du vide et du manque des formes trop matérielles. Le mot *poison*, défini par Baudelaire dans son poème portant le titre homonyme (*Le Poison*), reste lié dans le fragment analysé à l'adjectif *tutélaire* pour souligner le rôle protecteur de la mort qui enlève le défunt à la terre ingrate. La mort détruit le corps définitivement et elle s'avère toujours plus forte de ceux qui restent, car elle *respire* au fur et à mesure qu'ils s'affaiblissent et *périssent*. Le dernier vers du sonnet analysé, composé du paradoxe, reprend presque littéralement la formule que Baudelaire utilise dans son texte intitulé *L'Ennemi* : « Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie ». Chez Baudelaire la mort se nourrit du *sang* des mourants, donc de la substance qui décide de la vie physique, alors que chez Mallarmé dans ce cas, il s'agit de *l'air* — d'un élément atmosphérique invisible et indispensable pour vivre mais que la mort ôte à chaque organisme. Étant donné que dans la symbolique collective *l'air* est considéré comme l'équivalent de l'âme, cette image finale du poème suggère en même temps le passage de l'âme humaine du domaine de la vie à celui de l'éternité. De nouveau donc les deux imaginaires poétiques sont éloignés, en dénonçant la productivité de la matière chez Baudelaire — la perte *du sang* au moment de la mort — et la primauté de la spiritualité chez Mallarmé — le déplacement de *l'air* vers les régions cosmiques (WOJTYNEK, K., 1990 : 80—81). À la fin de son sonnet, Mallarmé répète la conclusion de Baudelaire sur la puissance de la mort et sur ses rapports hostiles avec la vie, mais il le fait à sa manière en favorisant l'essence métaphysique des choses au lieu de leur nature matérielle.

Nous devons constater que Baudelaire et Mallarmé ce sont en effet deux poètes très indépendants au niveau imaginaire et stylistique. Leurs textes sont écrits selon des critères spécifiques que nous précisons en cinq points :

1. Chez Baudelaire, il s'impose partout la suggestivité sensorielle des images, alors que chez Mallarmé domine leur délicatesse, transparence et

leur tendance à se dématérialiser (POULET, G., 1977 : 95 ; BÉGUIN, A., 1973 : 135—137).

2. La poésie de Baudelaire abonde en descriptions et situations où les images sont mobiles et dynamisées, tandis que chez Mallarmé apparaissent plutôt des tableaux lyriques, en général contemplatifs et par là assez statiques, car leur mouvement s'avère lent et discret (THIBAUDET, A., 1936 : 327 ; WOJTYNEK, K., 1990 : 68).

3. Les éléments des images de Baudelaire suivent d'habitude une certaine hiérarchie et sont subordonnés au motif majeur, cependant Mallarmé les juxtapose plutôt et les coordonne (GIROUX, R., 1978 : 274—275 ; SOLLERS, Ph., 1968 : 71—87).

4. Le principe de construction cher à Baudelaire c'est l'antithèse que Mallarmé remplace par le réseau d'associations qui se complètent et développent le thème principal en dévoilant ses aspects moins évidents (TODOROV, T., 1977 : 223, 261 ; WOJTYNEK-MUSIK, K., 2000 : 146—147).

5. Le contenu lyrique des textes de Baudelaire est allégorisé, tandis que celui des poèmes de Mallarmé repose surtout sur le symbole, relativement obscur et ouvert à l'interprétation individuelle (EIGELDINGER, M., 1975 : 173 ; TODOROV, T., 1977 : 235—259).

Dans le sonnet en question ces deux mondes poétiques s'interpénètrent avec succès grâce à la maîtrise de Mallarmé. Pour rendre hommage à Baudelaire non seulement par l'évocation de sa mort mais aussi par le recours à ses moyens d'expression lyrique, Mallarmé oscille harmonieusement entre les deux poétiques. Sans entrer dans son intention sincère — dans laquelle Cellier, cité au début de cet article, voit un effort conscient de perfectionner le style du poète commémoré — Mallarmé offre au lecteur une double présence dans le seul poème : celle de l'auteur des *Fleurs du Mal* et la sienne. La reconnaissance de ces deux voix poétiques unies en un seul accord et le jeu intertextuel mené par Mallarmé ne se laisse découvrir qu'au cours d'une lecture plus détaillée, procédée selon cinq critères énumérés tout à l'heure.

1. En imitant la poétique des *Fleurs du Mal* dans son sonnet dédié à Baudelaire, Mallarmé multiplie surtout des effets sensoriels aimés par Baudelaire, en mêlant comme lui des substances, des espaces, des substances, des formes, des sons, des couleurs, la lumière et les ténèbres. Les substances chères à Baudelaire qui se trouvent également dans le sonnet de Mallarmé : *la bave, la boue, le rubis, le pubis, le feuillage séché, le marbre, le voile*. Les effets sensoriels manifestes chez Mallarmé et faciles à reconnaître chez Baudelaire, c'est la couleur rouge du *rubis*, « un aboi farouche » d'*Anubis*, l'éclairage du *réverbère à gaz*, le son du *feuillage séché*, la dureté du *rubis* et du *marbre*, le toucher de *l'ombre* et le *poison* qui envahit le corps. Parmi les éléments d'architecture, souvent mentionnés

dans la poésie baudelairienne, il y a sans doute des formes adoptées par Mallarmé dans son sonnet : *le temple, le tombeau, le réverbère, la cité*. La transparence et le refus de tels effets apparaissent seulement dans le dernier tercet pour mieux suggérer l'identité insaisissable de la mort.

2. Dans le sonnet en question Mallarmé essaie de conserver le goût baudelairien pour les descriptions riches et dynamiques. Ainsi, tous les substantifs y sont munis de quelque épithète (*temple enseveli, bouche sépulcral, musée flambé, aboie farouche, gaz récent, mèche louche, opprobres brûlées, immortel pubis, feuillage séché, cités sans soir votif, marbre vainement de Baudelaire, poison tutélaire*). Au commencement du poème l'auteur utilise même un trait stylistique baudelairien très fréquent, à savoir le redoublement d'épithètes : *baver de boue et de rubis*, comparable aux expressions baudelairiennes comme, par exemple : *les baisers du satin et du linge (Un Fantôme)* ; *Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers (Le Voyage)*. Cette stratégie apparaît dans plusieurs textes des *Fleurs du Mal*, parce qu'elle donne l'occasion de jouer sur le sens et sur la qualité des épithètes mises ensemble. Pour ce qui est des verbes qui fonctionnent dans le texte, ils sont avant tout ceux d'action qu'il s'agisse d'une action littérale ou métaphorique : *divulguer, baver, tordre, allumer, découcher, bénir, se rasseoir, respirer, périr*. Grâce à ces verbes dans les quatrains le spectacle s'anime : le cimetière se mêle au royaume des morts, à une lumière et à la nudité d'une femme. Chaque élément y fait quelque chose de peu ordinaire : l'égout *bave boue et rubis*, le *musée d'Anubis flambe*, dans un réverbère à gaz *la mèche se tord et essuie* une part de la biographie du poète mort, un *pubis* bouge comme dans un *vol* et s'arrête brusquement. La quantité de détails et leur choix sémantique créent un ensemble presque palpable, impressionnant visuellement et acoustiquement. À cause de l'apparition de la mort et du changement de ton, les tercets prennent un caractère plus contemplatif et immobile, en illustrant la fin de la vie. Ainsi à la fin du sonnet il se forme un tableau calme et modéré et une espèce de *decrescendo* pour démontrer comment la mort gagne successivement l'espace, les choses, les effets et les phénomènes. Le texte commence dynamiquement comme chez Baudelaire, mais vers la fin son rythme se ralentit dans le style mallarméen.

3. En ce qui concerne l'ordre des images chez Baudelaire, elles sont en général hiérarchisées et subordonnées selon leur rapport au thème majeur et au contenu. Mallarmé, cependant, juxtapose et coordonne ses images pour en faire un tissu sémantique où chaque élément obtient une fonction qui compte. Dans le sonnet il n'y a pas de signes de ponctuation, ce qui arrive souvent chez Mallarmé, mais jamais chez Baudelaire. Cela rend la syntaxe du poème encore plus difficile à arranger. En plus, chaque strophe suit son propre ordre qui dépend du motif principal d'un segment

donné, codé métaphoriquement. Dans le premier quatrain, le motif central est celui du *temple*, donc du poète *enseveli*. Dans le deuxième quatrain, le *museau* d'Anubis, apparu cependant dans les vers de la strophe précédente, connote deux idées sur la biographie du poète mort : celle des *opprobres subis* par lui et celle du *pubis* féminin qui a fasciné le poète pendant sa vie. Au centre thématique des deux tercets il y a *l'Ombre* — la figure de la mort. Autour d'elle sont organisées des autres images complémentaires pour prouver sa puissance et sa cruauté à côté de son respect pour la dignité de la personne disparue. Dans le sonnet entier, les deux structures syntaxiques de coordination et de subordination collaborent sans faciliter le décodage du contenu qui reste elliptique et privé d'appui des signes de ponctuation. De cette manière, le principe syntaxique traditionnel de Baudelaire cède la place à la tendance mallarméenne à utiliser les phrases compliquées et denses sémantiquement.

4. Le principe de construction utilisé par Baudelaire c'est l'antithèse dérivant de sa vision clair-obscur du monde et construite d'antagonismes. Situé entre le ciel et l'enfer, l'homme baudelairien semblait tout le temps déchiré entre les options contraires sans savoir choisir ni être conséquent dans ses décisions. En résultat, il s'envolait facilement pour tomber vite et son extase se transformait violemment en désespoir. Dans le sonnet de Mallarmé les images antithétiques apparaissent là où l'auteur a besoin de mettre en valeur les ambivalences de l'univers baudelairien : *rubis* et *boue*, *idole Anubis* et *aboi farouche*, *lumière du réverbère* et *opprobres*, *vol* et *pubis*, *marbre* et *Ombre*, *absence* et *frissons*, *respirer* et *périr*. Ces groupes de phénomènes opposés forment en somme deux zones axiologiques, connotées positivement et négativement dans l'œuvre baudelairienne. Mallarmé, pour sa part, étant moins extrême dans son jugement, remplaçait volontiers le jeu des contrastes par le réseau des associations complémentaires, susceptibles de dévoiler peu à peu certains aspects cachés du contenu. Cette méthode est visible surtout dans le dernier tercet où Mallarmé définit poétiquement la mort. Le choix des attributs de la mort (*le voile*, *l'absence*, *les frissons*, *l'Ombre*, *le poison*, *la protection*) fait allusion à sa perception commune par les gens pour qui elle reste invisible et refoulée. L'organisation de ces vers essaie de faire sentir le mystère de la mort, impossible à exprimer clairement. Du point de vue des avantages poétiques, l'antithèse de Baudelaire agit radicalement et renforce l'impression de la dualité du corps et de l'esprit, du mal et du bien, du péché et de la grâce à la quelle il croyait. Le réseau d'associations mallarméen apparaît plus nuancé et souple, car il repose sur l'influence réciproque des phénomènes et sur leur disposition à être valorisés différemment selon l'expérience et la volonté de l'observateur. L'antithèse attaque immédiatement et avec force, étant prévisible et parfois simpliste, alors que la tech-

nique du réseau d'associations promet un grand nombre des possibilités de choix et de combinaisons, sans qu'elles puissent être vite devinées. Le sonnet analysé fait voir l'utilité de ces deux règles de composition.

5. Le titre du poème, ses images métaphoriques et l'introduction directe de *l'Ombre*, c'est-à-dire de la figure « au voile qui la ceint absente avec frissons », indiquent la mort comme le motif principal du sonnet. Elle arrive en personne pour rendre hommage au grand poète *enseveli*. La direction interprétative de ces informations et associations, leur caractère sensoriel et suggestif, la personnification de la mort, la ressemblance de sa vision poétique à son image stéréotypée y font voir l'allégorie. L'entourage connotatif de cette allégorie n'a pourtant rien de conventionnel et offre des allusions sans doute particulières. Cela transforme le texte en un symbole, déterminé par une série d'analogies funèbres spécifiques : le poète mort figuré par le *temple*, son expression poétique comparée au mélange de *boue* et de *rubis*, sortis ensemble de *l'égout sépulcral*, le comportement étrange d'*Anubis*, les *opprobres* du poète séchés par un *réverbère à gaz*, le *vol* arrêté de quelque *pubis immortel* de la féminité universelle, le paysage automnal des *cités sans soir votif*, le *marbre* du tombeau auprès duquel il y a une *Ombre* silencieuse. Une telle structure d'images où l'allégorie thématique apparaît sur le fond des connotations codées symboliquement témoigne de la domination du style mallarméen sur celui de Baudelaire, sans effacer néanmoins la poétique allégorisante de ce dernier.

Le déchiffrement des traces baudelairiennes et mallarméennes dans le texte analysé peut être aidé par la lecture du cycle de Baudelaire intitulé : *La Mort*, où il est possible de voir comment ce poète exprime le motif funèbre et quelles images ou bien quelles formules pouvaient éventuellement servir à Mallarmé dans la création de son sonnet commémoratif. Dans le cycle baudelairien mentionné il y a surtout deux textes qui attirent notre attention analytique ; c'est *La Mort des artistes* et *Le Voyage*. Le premier est un sonnet qui allégorise la situation des artistes vis-à-vis de la mort, et l'autre, bien plus long et composé de huit parties, universalise le thème, en le métaphorisant par la figure d'un voyage en bateau.

Dans *La Mort des artistes* l'idée de périr constitue une grande promesse de l'art finalement accompli et génial. Selon Baudelaire les gens obsédés par l'ambition de *piquer dans le but, de mystique nature*, c'est-à-dire ambitieux de créer une œuvre idéale, marquée par le génie divin, attendent la mort pour se libérer de leur *mainte lourde armature* et enfin se voir satisfaits artistiquement. Dans cette version la vocation artistique signifie en effet un dur destin parce que : « avant de contempler la grande Créature / dont l'inférieur désir les remplit de sanglots », les adeptes du beau doivent beaucoup souffrir, entreprendre bien des travaux inutiles, *se marteler la poitrine et le front* dans la peine créatrice et vivre sans aucune

joie ni l'orgueil des producteurs des œuvres de valeur. Il ne leur reste donc qu'espérer *la Mort, planant comme un soleil nouveau*, qui finalement *fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau*. Baudelaire présente la mort des artistes comme l'unique chance de devenir quelqu'un dans le monde de l'art. Les artistes y sont métaphorisés en tant que membres d'un troupeau qui *secouent leurs grelots* et mènent une vie *caricaturale*, archers qui perdent en vain leurs *javelots* et *sculpteurs damnés et marqués d'un affront*. Ils se sentent déçus, fatigués, peu doués ou atteints d'une impuissance créatrice durable. Puisqu'une telle image des artistes n'a rien en commun avec la haute position et le succès poétique de Baudelaire, dans le sonnet qui lui est consacré, Mallarmé ne fait aucune allusion à ce type d'associations.

Ce qui néanmoins rapproche les deux textes c'est leur message et leur forme de sonnet. Au niveau du message il s'agit de la même conviction des deux poètes que la vocation artistique et ses résultats ont une nature par excellence *mystique* dont la vraie source sera révélée, peut-être, seulement après la mort. C'est pourquoi la vie et le travail des artistes coûtent très cher sans porter aucune garantie d'y réussir. En ouvrant son sonnet avec l'image du *temple enseveli* raffigurant l'auteur des *Fleurs du Mal*, Mallarmé renforce le message de Baudelaire sur la situation sacrée du poète et la présente comme entièrement accomplie et confirmée dans son cas. Cet artiste devenant le *temple* pour tant de poètes a donné une preuve incontestable de son génie. Dans la conscience collective, le *temple* symbolise le sacré, le sublime, l'objet du culte et l'espace béni, par quoi Mallarmé souligne aussi l'importance de la vocation poétique et une position privilégiée de Baudelaire dans l'élite des gens de lettres, non seulement français. Pour ce qui est de la forme du sonnet que Mallarmé maintient dans son poème commémoratif, c'est elle qui domine dans le cycle baudelairien sur la mort (où cinq poèmes sur six ce sont des sonnets). Cette observation perd toutefois sa pertinence dans le contexte formel de la poésie mallarméenne où les sonnets ont une fréquence d'emploi bien élevée. Comparés du point de vue métrique, Baudelaire et Mallarmé appartiennent tous les deux aux grands amateurs du sonnet et l'application de cette structure par Mallarmé pour honorer Baudelaire n'a rien d'étonnant.

L'autre poème baudelairien du cycle dédié à la mort qui nous intéresse ici c'est *Le Voyage*. Il offre également un jeu intertextuel significatif avec son histoire de l'âme humaine qui *cherche son Icarie*, en voyageant dans plusieurs *pays chimériques*. L'âme de l'homme y ressemble *au vieux vagabond, piétinant dans la boue* qui s'obstine de trouver *de brillants paradis*, et aveuglé par ses illusions au lieu de voir *un écueil*, il crie *d'une voix ardente et folle*: «*Amour... gloire... bonheur!*». Dans ces strophes

de la II^e partie il est facile de reconnaître quelques liens avec le sonnet mallarméen. Dans les deux textes il y a une allusion au monde des mythes (*Anubis* et *Icarie*) et au domaine situé au-dessus de la terre dans un espace incertain. La puissance de la mort chez Mallarmé et la force de l'espoir chez Baudelaire provoquent la même réaction violente dans les deux sonnets à cette différence que le dieu Anubis crie de colère pour humilier l'art immortel, tandis que l'âme de l'homme crie de fausse joie, en mettant son bateau, c'est-à-dire sa vie, en péril. Grammaticalement et lexicalement les deux versions renvoient à des connotations pareilles. Dans la IV^e partie du *Voyage* deux fois sont évoquées par Baudelaire *les plus riches cités* que signale aussi le sonnet mallarméen pour souligner l'importance du motif urbain dans les *Fleurs du Mal*. La fameuse définition baudelairienne de la vie et de l'homme comme *une oasis d'horreur dans un désert d'ennui*, se raccourcit discrètement chez Mallarmé dans l'idée des *opprobres subis* pendant l'existence terrestre, nécessaires pour être *essuyées* au moment de transcender. L'effet de *poison* chez Baudelaire vient du *pouvoir* des despotes, mais il signifie également l'alcool offert par la mort à ses voyageurs : « Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! » Chez Mallarmé *un poison tutélaire de l'Ombre* garde sa puissance et sa fonction protectrice, car il soulage et libère de tout le mal terrestre. Dans l'imaginaire baudelairien la mort se trouve personnifiée dans la figure masculine d'*un vieux capitaine*, alors que dans le sonnet mallarméen la personnification de la mort reste plus conventionnelle dans son aspect féminin de *l'Ombre au voile*. Baudelaire métaphorise la vie au moyen dynamique du *voyage*, ce qui confère une allure narrative au texte, et il joue sur l'analogie de l'homme avec le *bateau* et de la fonction du capitaine avec la mort. Mallarmé donne, en revanche, la vision du port auquel le bateau baudelairien arrive pour terminer ses jours. Le mouvement y est arrêté par l'agonie, la contemplation remplace naturellement l'activité désormais inutile. Ainsi les deux poèmes se complètent comme deux étapes successives de l'existence ; Baudelaire raconte le voyage dont la fin est présentée dans le sonnet de Mallarmé.

Pour les théoriciens de la religion la mort représente « un rite de passage du profane au sacré » pendant lequel l'homme s'élève au niveau supérieur du divin et de l'éternel (ELIADE, M., 1969 : 30). Comme chaque rite initiatique, la mort comprend plusieurs moments critiques et douloureux, déclenchés par les remords et les souvenirs de la vie déjà achevée. Ils reviennent au moment de périr pour rendre l'homme plus conscient de ses actes commis et le préparer à sa transcendance. Les poètes symbolistes, fidèles à leur conviction que l'infini se cache dans le fini (LACQUE-LABARTHE, Ph., NANCY, J.-L., 1978 : 342—343) étaient, comme on le sait, très sensibles au domaine du sacré, sans le réduire cependant aux religions

institutionnelles. Souvent ils ne le suggéraient que de manière indirecte, voilée et allusive. Baudelaire n'hésite donc pas à constater que : « Par l'opération d'un mystère vengeur / Dans la brute assoupie un ange se réveille » (*L'Aube spirituelle*) et dans plusieurs poèmes il s'adresse à Dieu, au Diable ou bien à quelque autre *Idole* plus vague pour les assurer qu'il ne les oublie pas, en les présentant autant dans la matière du monde qu'à l'intérieur de son propre cœur et cerveau.

« [Dans l'univers baudelairien] à la vision polarisée succède une phase où les contraintes, sans se concilier véritablement, sont rapprochées comme à dessein d'exprimer quelque chose d'ineffable. Dans un certain nombre de cas, l'ombre et la lumière semblent ne pas s'exclure mais au contraire vouloir signifier la présence d'un élément mystérieux. Cet élément, c'est le sacré » (CELLIER, L., 1977 : 195).

Mallarmé, plus sceptique dans la question de la foi, prétend qu'il *porte son Éternité* avec lui (MALLARMÉ, S., 1977 : 379) et il exige de l'art la capacité de *sacrer* ce qu'elle nomme (MALLARMÉ, S., 1945 : 372), en remplaçant la religion dans cette tâche.

« [La poésie de Mallarmé] est en étroite communication avec l'infini, elle se manifeste dans l'ordre formel, mais relève d'un ordre supérieur métaphysique » (EIGELDINGER, M., 1975 : 203).

Sans doute la dimension sacrée de l'art ressort chez les deux poètes d'une façon plus ou moins manifeste et sous différentes formes.

Dans les images mallarméennes métaphorisant la mort de Baudelaire apparaissent des éléments faciles à trouver dans le rite initiatique : le cimetière, le tombeau, la présence d'Anubis avec sa bestialité et son *aboi farouche*, l'ambiance nocturne, la boue, les *opprobres* qu'il faut faire disparaître avant de passer à une étape supérieure, l'arrivée de *l'Ombre* et finalement *le poison* mortel. En « divinisant » Baudelaire, l'auteur du sonnet fait comprendre la réalisation heureuse de l'expérience initiatique par le défunt. En ce qui concerne le *voyage* raconté par Baudelaire, il décrit aussi une espèce de rite initiatique, passé par *l'Humanité bavarde, ivre de son génie* et superbe qui, après avoir connu divers paysages, *cieux embrasés*, les climats capricieux, dangers, risques et gens de toute sorte, va droit à la mort. Dans la vision baudelairienne ce rite est trop difficile pour la foule de gens médiocres auxquels il fait peur, mais il réussit dans le cas d'un petit groupe d'audacieux aux cœurs *remplis de rayons* qui sont déjà prêts à *plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?* La transcendance fait partie intégrale de leur existence, ils l'acceptent et ils partent à sa rencontre.

Dans sa *Symphonie littéraire* Mallarmé écrit une formule qui explique son idée sur la noblesse spirituelle de Baudelaire et la potentialité métaphysique de son imaginaire :

J'ai fermé le livre [*Les Fleurs du Mal* — K.W.-M.] et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse l'apparition du poète savant qui me l'indique en un hymne élané mystiquement comme un lis. Le rythme de ce chant ressemble à la rosace d'une ancienne église...

MALLARMÉ, S., 1945 : 263—264

La patrie des deux poètes se trouve donc dans l'infini du ciel et elle ne se laisse visiter que de loin, dans le silence d'une ancienne église et dans les couleurs illuminées d'une rosace pleine d'anges blancs comme des hosties et de saintes avec leurs palmes. L'essai mallarméen consacré à Baudelaire se termine avec une exclamation liturgique de gloire : « *Alleluia!* » (MALLARMÉ, S., 1945 : 264). Sous ce jour la présentation de Baudelaire dans la figure du temple s'explique encore mieux. Le profil initiatique du poème de Baudelaire et du sonnet de Mallarmé permet de découvrir chez eux la même conscience de l'importance des problèmes eschatologiques dans l'art.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles, 1961 : « Les Fleurs du Mal ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Dir. Claude PICHOS. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » : 1—174.
- BÉGUIN, Albert, 1973 : *Création et Destinée*. T. 1. Paris, Seuil.
- CELLIER, Léon, 1975 : « Discours inaugural ». In : *Colloque Mallarmé*. (Glasgow, novembre 1973). Texte établi par Carl P. BARBIER. Paris, Nizet.
- CELLIER, Léon, 1977 : *Parcours initiatiques*. Grenoble, Neuchatel, À la Bacconière.
- EIGELDINGER, Marc, 1975 : *Le dynamisme de l'image dans la poésie française du Romantisme à nos jours*. Genève, Slatkine Reprints.
- ELIADE, Mircea, 1969 : *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard.
- GIROUX, Robert, 1978 : *Désir de synthèse chez Mallarmé*. Sherbrooke, Naaman.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, 1978 : *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*. Paris, Seuil.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1945 : *Œuvres complètes*. Dir. Henri MONDOR et Georges JEAN-AUBRY. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane, 1977 : *Documents*. Vol. 6. Dir. Carl P. BARBIER. Paris, Nizet.
- POULET, Georges, 1977 : *Entre moi et moi (essais critiques sur la conscience de soi)*. Paris, José Corti.
- SOLLERS, Philippe, 1968 : *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris, Seuil.
- THIBAUDET, Albert, 1936 : *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris, Stock.
- TODOROV, Tzvetan, 1977 : *Théories du symbole*. Paris, Seuil.
- WOJTYNEK, Krystyna, 1990 : *Słowa w drodze*. Katowice, Wyd. UŚ.
- WOJTYNEK-MUSIK, Krystyna, 2000 : *Poétiser à la manière symboliste*. Katowice, Wyd. UŚ.