

**RIEF**

**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

12 | 2022

Baudelaire et l'image

---

## « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain » : le temple des images de Charles Baudelaire

*"I have achieved a monument more permanent than bronze": Baudelaire's temple of images*

Federica Locatelli

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/9323>

DOI : [10.4000/rief.9323](https://doi.org/10.4000/rief.9323)

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Federica Locatelli, « « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain » : le temple des images de Charles Baudelaire », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 12 | 2022, mis en ligne le 15 novembre 2022, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rief/9323> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.9323>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain » : le temple des images de Charles Baudelaire

*“I have achieved a monument more permanent than bronze”: Baudelaire’s temple of images*

Federica Locatelli

---

*Le Tombeau de Charles Baudelaire*

Le temple enseveli divulgue par la bouche  
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis  
Abominablement quelque idole Anubis  
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 rassembler  
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.<sup>1</sup>

- 1 Genre poétique apparu en France au XVI<sup>e</sup> siècle, le tombeau traverse le temps, alternant éclipses et resurgissements, pour se réaffirmer au XIX<sup>e</sup> siècle et perdurer au siècle suivant, surtout dans la forme polyphonique de recueils collectifs réunissant des pièces de diverses formes, comme le sonnet, l'épithaphe, l'ode, le distique ou l'élégie<sup>2</sup>. Chanté par une communauté artistique endeuillée, synecdoque d'une foule au sens large du terme, il emprunte la métaphore architecturale pour se donner comme l'édifice verbal de la gloire du défunt, reprenant le topos horatien du livre-monument (*Exegi monumentum aere perennius*<sup>3</sup>), largement exploité par les poètes de la Pléiade.
- 2 La réalisation d'un tombeau dépend avant tout de la capacité pragmatique et organisatrice d'un commanditaire, qui réunit et sollicite un groupe de participants et

leur donne des consignes très précises. Cette rhétorique du chant funèbre provoque, comme le note Joël Castonguay-Bélanger, une certaine concurrence interne : un équilibre délicat doit être trouvé d'une part entre imitation, virtuosité et originalité, et d'autre part dans le partage entre des noms retentissants et des voix mineures<sup>4</sup>.

- 3 En grand maître de son époque, Mallarmé s'est adonné à ce genre de littérature de circonstance : si certains critiques ont décelé dans ses hommages et ses tombeaux une légère pointe d'ironie et se sont interrogés sur la possibilité d'une raillerie cachée derrière la célébration<sup>5</sup>, nous entendons plutôt faire ressortir le rôle que ces poèmes funéraires ont joué dans l'histoire littéraire, en tant que « prodige[s] de raccourcis »<sup>6</sup> de l'esthétique ciblée.
- 4 Ces pièces écrites pour contrer l'oubli – l'une des grandes hantises de la pensée mallarméenne – représentent dans l'ensemble de la production du poète un sous-genre circonscrit, avec des caractéristiques spécifiques récurrentes<sup>7</sup> : la forme du sonnet, un certain traitement de l'écho rimique et du nom propre, la pratique du renvoi intertextuel, plus ou moins explicite selon les cas<sup>8</sup>. À l'intérieur de ce moule répétitif, Mallarmé diversifie l'éloge de l'artiste défunt, qui constitue, dans toutes les compositions, le point de départ pour l'édification d'un chant universel à la gloire du « Poète ». Autrement dit, les spécificités des artistes commémorés sont considérées comme des manifestations tangibles d'une contribution individuelle à un parcours collectif, ambitionnant la persistance de la pierre tombale, ainsi que le montre l'isotopie de la matière qui parcourt les compositions célébrant la « tombe » de Poe, le « marbre » de Baudelaire, le « noir roc » de Verlaine ou le « lieu de porphyre » de Gautier.
- 5 À côté du poème écrit pour l'auteur des *Fêtes galantes*, qui privilégie la reprise d'une certaine prosodie et insiste sur la musicalité, plutôt que sur la dimension visuelle, le sonnet en l'honneur du poète des *Fleurs du Mal* nous semble être le plus réussi dans la tentative de sortir de la pure pratique du renvoi intertextuel ou du pastiche, pour aboutir à l'absorption et à la manifestation véritable d'une poétique<sup>9</sup>. Dans cette composition, Mallarmé célèbre l'une des qualités « princières » de Baudelaire, sa capacité de « faire voir », dans un but à la fois didactique et ontologique, dont il s'inspire avant de prendre progressivement ses distances par rapport à ce modèle, comme le note Émile Benveniste<sup>10</sup>. Le « culte des images »<sup>11</sup>, proposé par le poète et qui, pour le linguiste, correspond à une transposition figurée de l'émotion<sup>12</sup>, se situe en effet au cœur du tombeau érigé par l'auteur de la *Crise de vers* : il n'est pas question ici d'une juxtaposition savante de « langages iconiques »<sup>13</sup>, mais d'une condensation de l'esthétique des *Fleurs du Mal*, œuvre « pétarde »<sup>14</sup> qui aspire à une conversion du regard et de la sensibilité.
- 6 Ce qui constitue d'ailleurs la grande nouveauté esthétique introduite par Charles Baudelaire, « c'est l'agir de son poème sur la langue ordinaire, sur la culture, la critique d'une convention »<sup>15</sup>. Selon Émile Benveniste, il faut comprendre son univers poétique en réfléchissant sur le « choix révélateur » et sur l'« articulation »<sup>16</sup> de certaines images, censées détruire toute représentation préétablie du réel et manifester l'originalité à la fois linguistique et esthétique de son art. La qualité propre de la langue du poète de la vastitude et de la démesure est en effet d'être « débordante d'émotion »<sup>17</sup>, même si cette émotion n'a rien à voir avec la pure inspiration, mais résulte d'un travail méticuleux d'agencement des composantes et de l'achèvement d'une « architecture secrète »<sup>18</sup>. Dans l'un des projets de préfaces des *Fleurs du Mal*,

Baudelaire prévient d'ailleurs son lecteur que, à l'intérieur d'un recueil soigneusement bâti, sa plume décrira l'immonde, l'incompréhensible, l'inattendu, comme des parties incontournables de chaque parcours existentiel. Que l'on songe aux thèmes de la laideur et de la putréfaction qui parsèment l'œuvre et côtoient l'apparition imprévisible du beau, aux représentations des vices humains et du fardeau du temps, par des images aussi efficaces que déroutantes, à l'opposé de toute fausse pudeur. S'il est vrai que, comme l'avoue leur auteur, « ces poésies [peuvent] faire du mal »<sup>19</sup>, il est encore plus vrai que, grâce à la passion violente, à l'acuité nerveuse qui les ont inspirées, elles ont marqué en profondeur le panorama littéraire : « vœu infâme et dégoûtant »<sup>20</sup> pour certains, « mais sincère » pour la plupart. Comme l'a remarqué Valéry, dans sa conférence de 1924 intitulée « Situation de Baudelaire », « ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'eussent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des *Fleurs du Mal* à l'âge décisif »<sup>21</sup>.

- 7 Il n'est pas question ici de retracer l'influence qu'a eue Baudelaire sur Mallarmé : le sujet a déjà été approfondi par la critique<sup>22</sup>, même s'il n'a pas encore reçu de traitement à part entière. Il suffit pour notre propos de citer quelques vers célèbres pour comprendre comment les choix lexicaux de Baudelaire sont le propre d'un langage dont le but n'est pas « d'énoncer ou de décrire, mais de représenter »<sup>23</sup>. Ces principes anticipent ceux qui fondent l'esthétique mallarméenne, pour laquelle le poète est censé (re)motiver le langage, en lui restituant « l'épaisseur, le relief et le poids d'existence qui lui manquent dans la circulation quotidienne de l'*universal reportage* »<sup>24</sup>, au-delà des trois fonctions qui lui sont communément attribuées : « narrer », « enseigner » et « décrire »<sup>25</sup>.
- 8 L'échange d'images entre les deux poètes est évident dans le premier vers de « L'Azur », « De l'éternel Azur la sereine ironie »<sup>26</sup>, qui rappelle le « ciel ironique et cruellement bleu »<sup>27</sup> du « Cygne », ou dans le cinquième quatrain du même poème qui, tout en substituant la fumée à la pluie, fait résonner en écho le « Spleen LXXVIII »<sup>28</sup>. Si la dette est indéniable, ici comme ailleurs, le tombeau érigé par Mallarmé nous permet de mieux cibler la portée de ce dialogue fécond.
- 9 Pour la composition de ce sonnet, Mallarmé avait été sollicité par le directeur de *La Plume*, Léon Deschamps, qui lui avait demandé de présider le comité d'honneur de la revue dans le but de rédiger une plaquette intitulée *Le Tombeau de Charles Baudelaire*. Ne voulant pas offenser Leconte de Lisle (qu'il remplacera définitivement au moment de la mort de l'auteur des *Odes à la France* en juillet 1894), le poète refuse l'invitation, même s'il accepte la présidence effective du comité ; manifestant son dévouement envers Baudelaire, il déclare que « [...] la page de [s]on sonnet [...] sera la première de [s]es préoccupations »<sup>29</sup>. Le recueil verra le jour en 1896 et s'ouvre sur la composition de Mallarmé intitulée « Hommage »<sup>30</sup>, malgré la demande explicite de l'auteur qui trouvait son poème « trop à côté, particulier et attaquant »<sup>31</sup> pour occuper pareille position.
- 10 Le tombeau de Mallarmé est avant tout un sonnet, forme poétique de prédilection des *Fleurs du Mal* : sa structure condensée favorise le « jaillissement de l'idée », son histoire garantit l'acceptation d'une très large variété de registres<sup>32</sup> et sa forme close se prête bien à un travail « par la distension, l'extensibilité »<sup>33</sup> : en effet, ce cadre dynamique est conçu, dans l'esthétique baudelairienne, comme le plus adéquat pour cerner un « infini diminutif »<sup>34</sup>, tel un morceau de ciel<sup>35</sup>.
- 11 À l'intérieur d'une structure qui oppose symétrie et dissymétrie, linéarité et circularité, contraintes et dépassements, Mallarmé développe deux thèmes différents dans les

quatrains, qui conservent leurs qualités distinctes pour se réunir dans les tercets, espaces de climax sémantique et dotés pour cela d'une condensation figurale extrême ; Mallarmé ôte toute ponctuation, donnant un souffle encore plus vaste à son chant commémoratif. Sur le plan du contenu, les images forgées s'opposent, selon les principes de l'esthétique des *Fleurs du Mal* : l'érotisme alterne avec le mystère de la mort, comme le registre lyrique côtoie le trivial, à la manière d'« Une charogne », d'« Un voyage à Cythère » ou du « Chant d'automne ». Dès son poème liminaire dédié « Au Lecteur », Baudelaire évoque d'ailleurs les « objets répugnants » auxquels « nous trouvons des appas », de même qu'il mentionne dans « Madrigal triste » l'« étreinte » de l'« irrésistible Dégoût » auquel est soumis l'homme<sup>36</sup>.

- 12 Le premier quatrain est dominé par une métaphore aisément reconnaissable par les lecteurs baudelairiens, enrichie de traits plus conformes au goût mallarméen, si l'on retient la réflexion contenue dans les *Dieux antiques* et confirmée par la correspondance entretenue avec l'égyptologue et poète Eugène Lefébure. Le défunt est représenté par la métonymie du « temple », non plus lieu mystique des « Correspondances », fertile en « forêts de symboles », mais décor angoissant et obscur. Si les arbres-piliers du sonnet des *Fleurs du Mal* laissaient « parfois sortir de confuses paroles »<sup>37</sup>, ce monument funèbre « « bav[e] abominablement »<sup>38</sup>, ainsi qu'une « bouche d'égout » :

Le temple enseveli divulgue par la bouche  
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis  
Abominablement quelque idole Anubis  
Tout le museau flambé comme un aboi farouche.<sup>39</sup>

- 13 L'isotopie de la parole proférée, rendue évidente par le syntagme « divulgue par la bouche », renforce cette idée de l'affirmation de l'œuvre accomplie, selon le topos horatien mentionné au début, après la disparition du poète. Les mots qu'il a tracés sur l'histoire de la page littéraire permettent en effet de décrire ce temple aux résonances archaïques par le biais de la référence à la culture égyptienne, mais profondément modernes et actuelles dans l'attaque lancée contre le canon esthétique (en contraste avec le « temple du goût » voltairien, on peut parler ici d'un « temple du dégoût »<sup>40</sup>) : ce monument funéraire trouve sa raison d'être dans les contrastes choquants qu'il montre à ceux qui le contemplant, dans la voix gutturale qui surgit de ses profondeurs, et qui, par le biais de l'allitération de la labiale /b/ et de l'assonance en /a/, fait retentir la force explosive d'un hurlement.
- 14 Si les choix lexicaux mêlent, d'une façon très baudelairienne, le sacré et le profane, ainsi que la beauté et l'horreur, si le tissu phonétique lui-même évoque une certaine animosité, la syntaxe, agencement de rapports situé à la base de l'écriture mallarméenne, concourt à la création d'une tension manifeste : le désir de dire, voire l'urgence de proférer, est exprimé par le subjonctif concessif ou hypothétique « divulgue », au premier vers, en l'absence du soutien de la conjonction « que » ; ce subjonctif est repris dans la forme « torde » qui apparaît dans le second quatrain.
- 15 L'adverbe-hémistique « abominablement »<sup>41</sup>, qui rappelle la pesanteur des six syllabes composant le « sempiternellement » du « Squelette laboureur »<sup>42</sup>, introduit l'image révélée par les fouilles, lieu d'accumulation de la boue (du « Voyage », de « *Moesta et errabunda* ») et des pierres précieuses (le « rubis » de « La Chevelure », des « Bijoux »), métaphores revenant dans les déclarations baudelairiennes sur les processus poétiques d'extraction et d'alchimie. Il s'en dégage une image ultérieure : celle du visage du dieu égyptien de la mort, Anubis, souvent « représenté avec la tête d'un chien ou d'un

chacal »<sup>43</sup>, tel que Mallarmé le décrit dans *Les Dieux antiques*. Toujours en se rattachant à la dimension orale sur laquelle est bâti le premier quatrain, le poète décrit la grimace du dieu-chien comme un « aboi » qui semble sculpté par des flammes et dont la fougue et l'insistance présupposent l'écoute de la part d'un destinataire. D'ailleurs c'est « au Lecteur » que Baudelaire consacre ses *Fleurs du Mal*, grâce à une pièce toujours placée en position liminaire, dans laquelle il brosse un portrait sans complaisance de l'âme humaine, dont il ne s'exclut pas, comme le montre la récurrence d'un « nous » obsédant de la première à la dernière strophe.

- 16 La capacité baudelairienne de faire s'interpénétrer l'imagination mythique et le réalisme trivial apparaît encore davantage dans le quatrain qui suit, par l'allusion au lieu où cette fusion s'opère éminemment : le contexte urbain, célébré au moyen de l'isotopie de la lumière et qui chez Baudelaire n'est certainement pas réductible à un décor. Très éloignée de l'imagerie mallarméenne, la capitale française constitue en revanche le foyer d'imagination de la seconde édition des *Fleurs du Mal* : elle est souvent décrite comme un cœur qui bat, au rythme duquel s'unissent les sentiments de l'artiste.
- 17 L'image complexe développée par Mallarmé dans le quatrain ci-dessous est complémentaire au niveau structural de celle du premier quatrain et propose une condensation de l'esthétique nouvelle apportée par les *Tableaux parisiens* :
- 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.<sup>44</sup>
- 18 Les flammes du « museau du chien-chacal » des vers initiaux sont remplacées par le « bec de gaz », et le « rubis » par le réverbère rouge des jeux que crée la lumière artificielle de la ville. Cette image suggestive nous renvoie à une certaine vision de la modernité, si l'on retient la déclaration de Baudelaire pour qui le monde moderne serait « une grande barbarie éclairée au gaz »<sup>45</sup>, et à une conception novatrice du métier poétique : pour Antoine Compagnon, ce combustible est lié à une dynamique explosive, surtout dans *Le Spleen de Paris*, suggérant métaphoriquement le rôle de l'artiste, casseur de vitres dans le « palais de cristal » que serait la littérature<sup>46</sup>.
- 19 Dans l'univers des *Fleurs du Mal*, l'allumage vespéral de l'éclairage urbain coïncide avec le réveil de la ruée humaine vers un plaisir malsain : lorsque la nuit tombe, cette face ignorée du peuple diurne, « qui n'[a] ni trêve ni merci », se déverse dans les bas-fonds fangeux de l'expérience humaine, un enfer à proprement parler comme le suggère la présence de cette lumière vacillante. La ville impudique et monstrueuse est bien suggérée par le second quatrain, qui se montre le plus riche en renvois intertextuels et contient spécifiquement l'écho des vers centraux du « Crépuscule du soir »<sup>47</sup> et du « Vin des chiffonniers »<sup>48</sup>. La violence qui anime le hurlement du premier quatrain revient, à l'intérieur de celui qui suit, dans le subjonctif « torde » appliqué au « gaz », renvoyant à la vigueur des actions de « tourmenter » et de « battre » des textes-sources : ce verbe attire l'attention, car il apparaît également dans le poème de circonstance de Mallarmé « Galanterie macabre »<sup>49</sup>, décrivant les gestes des chiffonniers et présentant de nombreuses analogies avec la composition éponyme de la section consacrée au « Vin », les deux « révélateurs des instincts brutaux qui caractérisent cet univers, goût de la violence (dont témoignent la bagarre et la lapidation des chats) et désir sexuel »<sup>50</sup>, comme le note Barbara Bohac.

- 20 Dans le cadre de la « capitale infâme »<sup>51</sup>, lorsque la lumière cesse d'être solaire pour devenir artificielle, s'animent, ou pour mieux dire « apparaissent » – ce verbe est récurrent dans les « Tableaux parisiens » – des silhouettes à la fois suggestives et déroutantes ; similairement, Mallarmé choisit d'introduire dans cette atmosphère nocturne une figure humaine. Pour dévoiler l'identité de celle-ci, il faut prêter attention aux choix lexicaux : le poète définit l'éclairage au gaz comme « récent » – il s'agit d'un emblème des innovations urbanistiques parisiennes – pour établir un contraste avec l'adjectif « immortel » qui suit. Le gaz est en effet confronté dialectiquement parlant, par l'intensité de la flamme, à l'ancien éclairage à l'huile, à la « mèche louche ». Ce substantif fonctionne aussi comme activateur de l'isotopie de la chevelure, synecdoque érotique chère aux deux poètes, renforcée par le sémantisme du prédicat « torde », qui rappelle ce vers du poème des *Fleurs du Mal* : « Sur les bords duvetés de vos mèches tordues »<sup>52</sup>. Si l'ancien éclairage laissait entrevoir les scènes sordides des nuits parisiennes (« Essuyeuse on le sait des opprobres subis »), la lumière moderne dévoile (« allumer » a ici la valeur de « révéler » comme dans le cas du « Toast funèbre »<sup>53</sup>), à travers les clairs-obscur de la « grande alcôve »<sup>54</sup> du ciel nocturne, la présence d'une prostituée, suggérée par la synecdoque de l'« immortel pubis ». Le substantif « mèche », qui appartient au réseau de la lumière (mèche d'une bougie, d'une lampe), fonctionne tout aussi bien, en effet, pour l'image de la chevelure féminine, laquelle conduit, par voie métonymique, à l'allusion sexuelle au pubis, comme le confirme d'ailleurs le poème « Les Promesses d'un visage »<sup>55</sup>.
- 21 L'image choisie ici par Mallarmé, et développée dans les tercets qui suivent, est donc celle d'une prostituée : il s'agit moins d'une figure sociale que de l'emblème d'une poésie et d'une anthropologie nouvelles. À l'intérieur d'un univers dans lequel la sainteté va de pair avec la volupté, où chaque individu apparaît à la fois comme le plus pur et le plus abject, où le geste humain est conçu comme un commerce au sens élargi et où la souffrance et le mal sont le lot de l'humanité, cette figure erratique résume, de façon subversive dans les écrits baudelairiens, le rapport avec l'être aimé, le sacrifice de Dieu et la mission de l'art<sup>56</sup>.
- 22 Une fois établi que cette femme des rues représente métaphoriquement le cœur de la poétique baudelairienne, le dernier vers nous informe que sa présence se dégage « selon le réverbère » ou, si l'on simplifie la syntaxe mallarméenne tout en développant le syntagme, « selon les vacillements de la flamme du réverbère ». Avec son « vol », gardant l'isotopie de la flamme battue par le vent, elle « découche », comme Mallarmé le suggère au moyen d'un *hapax* bâti sur un jeu de mots à valeur érotique. La poésie-femme « se déplace », effectuant des mouvements sinueux et captivants, des voltiges qui dépassent le poids de la matière et de la contingence. Comme l'a montré Jean-Pierre Richard, cette prostituée apparaît comme l'« expression allégoriquement irradiée »<sup>57</sup> de l'œuvre de Baudelaire, ainsi que le confirme la conclusion qui cible le thème crucial du poème commémoratif. La mort est introduite par la métonymie de l'« Ombre »<sup>58</sup>, dotée d'une majuscule initiale, mais aussi par les termes « vainement », « au voile » et « absente », expressions récurrentes dans le lexique mallarméen :

Quel feuillage séché dans les cités sans soir  
 Votif pourra bénir comme elle se rassembler  
 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.<sup>59</sup>

- 23 Fil rouge des hommages écrits par Mallarmé, la réflexion sur un tombeau idéal apte à commémorer le poète défunt revient en clôture du poème : l'auteur pose ici une question, ouverte par le pronom interrogatif « quel », bâti sur le motif virgilien du *spargite flores tumulo*<sup>60</sup>. Pour paraphraser les vers, Mallarmé se demande quelle « fleur » pourrait orner éternellement la tombe du poète des *Fleurs du Mal* : « quel feuillage [...] votif », « séché dans les cités sans soir »<sup>61</sup> (dans les cités modernes où l'éclairage artificiel a estompé l'alternance entre le jour et la nuit), « pourra bénir le marbre de Baudelaire » ? La réponse est offerte par l'insertion du syntagme « comme elle », qui renvoie par syllepse à la prostituée du second quatrain. Bien que le tombeau doive être traditionnellement surmonté par une couronne de lauriers, l'hommage ainsi rendu ne pourra le célébrer aussi justement que cette figure féminine adossée au marbre, image de sa poésie, « prostitution sacrée de [l'] âme » de l'artiste.
- 24 La transfiguration de cette femme du trottoir, simple présence physique en une métaphore de l'art baudelairien, devient évidente dans la suite du poème, où le substantif « Ombre » se substitue au pronom « elle » du vers 10, suggérant ainsi l'anonymat et la « fugitive beauté » de cette figure, à la manière de ceux qui caractérisent la célèbre passante. Sa silhouette évanescence correspond en effet au « don de soi » du poète défunt qu'aucune « enceinte » (« qui la ceint absente avec frissons ») ne pourra jamais retenir. Nous assistons ici à un véritable processus de « vaporisation », action emblématique de l'esthétique baudelairienne, comme en témoignent « Harmonie du soir » ou le célèbre fragment de *Mon cœur mis à nu*. L'existence historique du poète se disperse dans son « poison tutélaire » : l'adjectif « tutélaire », présent aussi dans « La chevelure vol d'une flamme à l'extrême »<sup>62</sup>, signifie « protecteur », « qui tient sous sa garde », et fait figure d'oxymore par rapport au venin déversé par cette poésie considérée comme dangereuse, selon les arguments du procureur Pinard lors du procès contre les *Fleurs du Mal*<sup>63</sup>.
- 25 Conformément aux autres poèmes commémoratifs, et ici d'une manière encore plus évidente, Mallarmé célèbre l'œuvre laissée en héritage par le poète disparu en tant que garantie de survie et source, pour ses lecteurs, où puiser éternellement. Cette vie posthume est d'ailleurs résumée par la juxtaposition de deux métonymies essentielles : celle de l'ombre et celle du parfum (le poison est à « respirer »), qui sont les manifestations tangibles d'une présence dans l'absence, d'une image fantôme. Il s'agit d'un procédé expressif proche de la rhétorique baudelairienne et très fréquent chez Mallarmé, comme dans le cas du sonnet « Sur les bois oubliés [...] » qui, en décrivant un tombeau, utilise une formule frappante et inattendue, par la mise en relation de deux termes en apparence incompatibles : « manque » et « s'encombre »<sup>64</sup>.
- 26 Avec un geste homologue aux principes de la dissipation et de la concentration, de la vaporisation et de la centralisation, actions et conditions nécessaires l'une à l'autre, le nom propre du défunt, explicitement mentionné et rimant avec la métaphore de son œuvre (« poison tutélaire »), se dissémine, comme des cendres dispersées, dans les vers d'un tombeau où il se révèle selon une symétrie positionnelle : « Le temple enseveli divulgue par la bouche/ Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis ». Plus encore, les rimes des deux quatrains résonnent des initiales du nom du poète disparu (/ch/ et /b/), pour culminer dans la coïncidence fortement expressive entre le syntagme « poison tutélaire », périphrase du parfum émané de ces fleurs, et le nom de celui qui les a

répandues : « Baudelaire ». Il n'est pas question ici d'un pur jeu de mots, à la manière parnassienne, comme c'est le cas souvent dans d'autres textes de circonstance<sup>65</sup> : « poison tutélaire » se donne comme une reformulation de l'oxymore du titre du recueil poétique, fusionnant la dimension physique de la sensation et les sphères psychique et éthique, condensant l'immanence et la transcendance. Nous relevons aussi, dans l'agencement syntaxique, la présence de la tournure latine (*etiam si*), à entendre comme une tmèse, voire une séparation entre les deux termes de la locution « même si », exprimant l'invitation faite au lecteur à respirer le « poison tutélaire » du recueil de Baudelaire, tout en affrontant le risque d'en périr.

- 27 Ce poison s'insère ainsi dans la sphère de l'odorat, cruciale chez Baudelaire<sup>66</sup> dès ses premiers poèmes, comme par exemple « À une dame créole ». Dans la poétique de l'auteur, parfums, senteurs et odeurs ne se bornent pas à de pures évocations sensorielles ou à des vecteurs érotiques : liés à la pensée et à la dimension du temps, ils débouchent sur le domaine spirituel et sur la valeur artistique. Le parfum est, pour le poète, éphémère, toujours mouvant, en route vers sa propre dissolution, et pourtant durable et présent, comme la Beauté, que nous savons être « le transitoire, le fugitif, le contingent, [...] dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Véhiculé par l'« air », prégnant comme le dit Benveniste<sup>67</sup>, inspiré par un nez qui sent, qui hume et qui flaire, le parfum est dense et pourtant impalpable, stable et à la fois flottant, familier et exotique, concret, charnel et dégoûtant ou extatique, mystique et fatal : emblème du « goût de l'ailleurs », la richesse de l'investissement imaginaire auquel il donne accès s'inscrit déjà dans le nom de cet « amour[eux] de l'air »<sup>68</sup> et dans le livre, flacon « poreux »<sup>69</sup> et « tutélaire », qui garde pour toujours le poison de ses fleurs.
- 28 Il nous semble que Mallarmé a bien résumé ici la poétique baudelairienne comme « culte des images », condensation de langage figuratif défiant les limites de l'inexprimable. Nous relevons dans ce sonnet la recherche incessante d'une image complexe, contrastée, synesthétique, à entendre comme le croisement et la synthèse de l'expérience, à la fois musicale, visuelle et olfactive, perpétuellement dynamique comme l'ombre et le parfum.
- 29 « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme », dit Baudelaire, qui explicite par la suite cette formule en termes de « culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique »<sup>70</sup>, ou par le parfum, si l'on retient la comparaison proposée dans « Un hémisphère dans une chevelure » : « Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique »<sup>71</sup>. Comme l'écrit Jean-Pierre Richard, « Le Tombeau de Charles Baudelaire » représente le « triomphe final d'un être une fois de plus disparu, enfoui, rallié, surgi, puis irradié, subtilement et activement réinstillé en nous »<sup>72</sup>.

---

## NOTES

1. S. Mallarmé, « Le Tombeau de Charles Baudelaire », dans Id., *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 38-39, (dorénavant OCM I).

2. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à J. Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance*, Actes du XII<sup>e</sup> Colloque international de la Société française d'Étude du seizième siècle, Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999, Genève, Droz, 2002 ; A. Fleges, *Les Tombeaux littéraires en France à la Renaissance*, thèse de doctorat, sous la direction de M. Simonin, Université de Tours, 2000 ; M. Froidefond, P. Rumeau (dir.), *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020 ; D. Moncond'huy (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, 1994.
3. « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain », Horace, *Odes*, trad. N. M. G. Latrouette, Caen, Le Gost-Clerisse, 1861, livre III, p. 265.
4. J. Castonguay Bélanger, « L'édification d'un tombeau poétique : du rituel au recueil », dans *Études françaises*, 38, 3, 2002, p. 58.
5. B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 213 ; J.-P. Ramet, « Le double-fond des Tombeaux de Mallarmé », dans J. L. Diaz (dir.), *Les Poésies de Stéphane Mallarmé, « Une rose dans les ténèbres »*, actes du colloque d'agrégation, 22 et 23 janvier 1999, Paris, SEDES, 1998, p. 81-89.
6. S. Mallarmé, « Crayonné au théâtre », dans Id., *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 171 (dorénavant OCM II).
7. Nous nous référons aux trois tombeaux de Poe, Baudelaire et Verlaine, aux deux hommages à Wagner et à Puvis de Chavannes (ce dernier étant un sonnet, si l'on admet la dislocation du onzième vers), au poème « Au seul souci de voyager », ainsi qu'au célèbre « Toast funèbre », qualifié de « Tombeau de Théophile Gautier » dans l'anthologie poétique de Lemerre de 1888.
8. Pour une analyse détaillée, nous nous permettons de renvoyer à F. Locatelli, *Stéphane Mallarmé. L'homme poursuit noir sur blanc*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
9. Pour une analyse exhaustive du poème, nous renvoyons à L. J. Austin, *Poetic Principles and Practice. Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 170-181 ; L. Bevilacqua, « Lettura di due sonetti di Mallarmé », dans *Micromégas*, 64, luglio-dicembre 1996, p. 87-100 ; G. Davies, *Les Tombeaux de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1950, p. 164-187 ; J.-L. Gallardo, *Mallarmé et le « Jeu suprême »*, Orléans, Paradigme, 1998, p. 199 ; A. Gill, « Le tombeau de Charles Baudelaire de Mallarmé », dans *Comparative Literature Studies*, 4, 1967, p. 45-65 ; J. Lawler, « Mallarmé et le "poison tutélaire" », dans *Australian Journal of French Studies*, 16, 1979, p. 226-232 ; D. J. Mossop, « Stéphane Mallarmé : le Tombeau de Charles Baudelaire », dans *French Studies*, 30, juillet 1976, p. 287-300 ; Jean Pommier, « Le tombeau de Charles Baudelaire de Mallarmé », dans *Mercure de France*, avril 1958, p. 656-675.
10. É. Benveniste, *Baudelaire*, éd. C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 564-566.
11. Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 701 (dorénavant OCB I).
12. É. Benveniste, *Baudelaire*, cit., p. 564.
13. Ibid., p. 34.
14. Voir Ch. Baudelaire, *Lettre à Auguste Poulet-Malassis*, 7 mars [1857], dans Id., *Correspondance*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 378.
15. É. Benveniste, *Baudelaire*, cit., p. 18, 58.
16. Ibid., p. 186.
17. Ibid., p. 126, 128, 132.
18. OCB I, p. 1186.
19. Ibid., p. 181.
20. Ibid., p. 186.
21. P. Valéry, « Situation de Baudelaire », dans Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 612.
22. Voir à ce propos H. Abbott, *Between Baudelaire and Mallarmé. Voice, Conversation and Music*, Farnham, Ashgate Publishing, 2009 ; L. J. Austin, « Mallarmé disciple de Baudelaire », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 67, 2, avril-juin 1967, p. 437-449.

23. É. Benveniste, *Baudelaire*, cit., p. 548 et p. 558.
24. G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 149.
25. S. Mallarmé, « Crise de vers », dans OCM I.
26. Id., « L'Azur », dans OCM I, p. 14.
27. Ch. Baudelaire, « Le Cygne », dans OCB I, p. 86.
28. S. Mallarmé, « L'Azur », dans OCM I, p. 14 ; Ch. Baudelaire, « Spleen », dans OCB I, p. 75.
29. S. Mallarmé, *Lettre à Léon Deschamps*, mars [1893], dans Id., *Correspondance*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1981, t. VI, p. 67.
30. Le poème était déjà paru, avec le même titre, dans le numéro de *La Plume* du 1<sup>er</sup> janvier 1895 consacré au poète mort en 1867.
31. S. Mallarmé, *Lettre à Léon Deschamps*, septembre ou octobre [1894], dans *Correspondance*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1982, t. VII, p. 53.
32. Voir Ch. Baudelaire, *Lettre à Armand Fraisse*, 18 février [1860], dans Id., *Correspondance*, cit., p. 676.
33. M. Deguy, « L'infini et sa diction, ou de la diérèse (Étude baudelairienne) », dans *Poétique*, 40, novembre 1979, p. 432-440 ; repris dans Id., *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 21-32 et dans Id., *L'Impair*, Tours, Farrago, 2001, p. 129
34. Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans OCB I, p. 696. Voir Id., « Salon de 1859 », dans Id., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 653 (dorénavant OCB II).
35. Id., *Lettre à Armand Fraisse*, 18 février [1860], dans Id., *Correspondance*, cit., p. 676. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à la belle analyse proposée par M. Rueff, « Le cadre infini – sur la poétique baudelairienne », dans *Littérature*, 177, 2015/1, p. 21-37.
36. OCB I, p. 5 et p. 138.
37. Id., « Correspondances », dans OCB I, p. 11.
38. Le verbe « baver », métaphoriquement lié à la pratique de l'écriture poétique, a une fonction cruciale dans le poème « À la nue accablante tu ». Voir OCM I, p. 44.
39. Id. « Le Tombeau de Charles Baudelaire », dans *Ibid.*, p. 38.
40. A. Loiseleur, « Le temple du dégoût », dans *L'Année Baudelaire*, 11-12, 2009, p. 199-218.
41. Il s'agit d'un stylème souvent exploité par Mallarmé : que l'on pense à l'adverbe « indomptablement » de « Petit air II » ou à « victorieusement » dans « Victorieusement fui le suicide beau », pour ne citer que deux exemples.
42. Ch. Baudelaire, « Le squelette laboureur », dans OCB I, p. 94.
43. OCM II, p. 1557.
44. Id., « Le Tombeau de Charles Baudelaire », cite.
45. OCB II, p. 297.
46. A. Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 207.
47. Ch. Baudelaire, « Le Crépuscule du soir », dans OCB I, p. 95.
48. Id., « Le Vin des chiffonniers », dans OCB I, p. 106.
49. OCM I, p. 233.
50. B. Bohac, *Jour partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Garnier, Classiques, 2012, p. 449.
51. OCB I, p. 191.
52. Id., « La Chevelure », dans OCB I, p. 27.
53. OCM I, p. 27.
54. Ch. Baudelaire, « Le Crépuscule du soir », dans OCB I, p. 94.
55. Id., « Les Promesses d'un visage », dans OCB I, p. 163.
56. Pour l'explication de la question, nous faisons référence aux poèmes suivants : « Les Foules », « Les Tentations », et « La Solitude », ainsi qu'à *Fusées* et à *Mon cœur mis à nu*, dans OCB I, p. 291, p. 310, p. 314, p. 649, p. 692, p. 700.

57. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 248.
58. Dans *Les Mots anglais*, Mallarmé soutient que le terme « gaz » est lié au substantif flamand « geist », renvoyant à « esprit » ou bien « fantôme », comme l'anglais « ghost », ce qui pourrait avoir conduit à l'« Ombre » du tercet en question. Voir OCM II, p. 1081. Voir aussi un passage de *La Dernière Mode*, dans lequel le mot « esprit » est employé avec ses deux valeurs de « fantôme » et de « lieu mental des idées », dans *Ibid.*, p. 528.
59. *Id.*, « Le Tombeau de Charles Baudelaire », dans OCM I, p. 39.
60. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à M. Bouyssi, *Une histoire culturelle de la Révolution*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p. 123-151.
61. Sur ce thème, voir le poème en prose « La Gloire », dans lequel on trouve aussi l'image du « feuillage » et l'emploi du verbe « divulgue » en relation avec le substantif « aboi ». Voir OCM I, p. 433-434.
62. *Ibid.*, p. 26.
63. A. Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 220 ; voir aussi Ch. Baudelaire, « Le Flacon », dans OCB I, p. 48.
64. OCM I, p. 66.
65. Voir à ce propos B. Bohac, *Jouir partout ainsi qu'il sied*, cit., p. 282.
66. Selon Benveniste, dans l'univers baudelairien, c'est l'odorat qui guide les sens. Voir É. Benveniste, *Baudelaire*, cit., p. 210.
67. *Ibid.*, p. 466.
68. Nous faisons référence à l'expression « amour de l'air » employée dans Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, dans OCB II, p. 426.
69. *Id.*, « Le Flacon », dans OCB I, p. 47.
70. OCB I, p. 701. Voir à ce propos R. Brague, *L'Image vagabonde. Essais sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008.
71. OCB I, p. 300.
72. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, cit., p. 249.

## RÉSUMÉS

Dans les feuillets de ses notes manuscrites, Benveniste prône une voie épistémologique spécifique, consistant à comprendre l'univers poétique baudelairien en réfléchissant sur le « choix révélateur » et sur l'« articulation » de certaines images. C'est ainsi que Mallarmé célèbre la langue novatrice de Baudelaire et son imaginaire, dans le tombeau qu'il dédie à l'auteur des *Fleurs du Mal*. Chaque strophe tourne autour d'un motif central, codé métaphoriquement : le « temple », le « musée », la « mèche », le « poison » et enfin l'« Ombre », à l'aide d'une syntaxe qui dissout tout statisme et dénoue les liens préconstruits. Ce poème se donne comme un témoignage essentiel de la postérité de l'artiste et de la révolution qu'il a apportée dans le domaine de l'expression poétique, dont Mallarmé souligne le caractère novateur, en renouvelant dans son hommage, par le choix de substantifs tels que « bouche d'égout » ou « bave », la subversion de la parole proférée.

In his handwritten notes, Benveniste advocates a specific epistemological approach to Baudelaire's poetry, consisting in the analysis of his poetic universe through the "revealing choice" of words and the "articulation" of certain images. This is also how Mallarmé celebrates

Baudelaire's innovative language and his shocking imagination, in the *tombeau* that he dedicates to the author of the *Flowers of Evil*. Each stanza revolves around a central motif, coded through metaphors: the “temple”, the “museau”, the “mèche”, the “poison” and finally the “Ombre” while the syntax dissolves stasis and volatilizes any predetermined link. This poem is an essential illustration of the artist's legacy and of his poetic revolution: Mallarmé, in fact, stresses the innovative character of Baudelaire's work by renewing in his homage, with such nouns as “bouche d'égout” or “bave”, the subversion of the uttered word.

## INDEX

**Mots-clés** : Baudelaire (Charles), image, parfum, Mallarmé (Stéphane), tombeau

**Keywords** : Baudelaire (Charles), image, perfume, Mallarmé (Stéphane), tombeau