

NELSON CHAREST

Université Laval

Traduire la peinture : Baudelaire et Mallarmé

Dans son *Atelier du peintre*, Courbet a dégagé de l'ensemble un personnage reclus dans un coin, les yeux posés sur un livre tourné vers lui. Un dialogue sourd s'inscrit entre ce livre et la toile du peintre qui lui fait face, comme s'ils se répondaient. Mais entre le peintre et ce personnage n'apparaît aucun échange ; chacun est penché sur son œuvre. Ce personnage à l'écart, nous le connaissons bien, c'est Baudelaire. Reprenant sensiblement la même image pour son *Portrait de Baudelaire*, Courbet montre encore le poète plongé dans un livre, mais cette fois-ci, le livre est tourné vers les yeux du lecteur, et c'est dans la tête du seul Baudelaire que s'inscrit le dialogue sourd. Manet, quant à lui, a représenté le poète de biais, dans *Musique aux Tuileries* d'abord, puis dans son *Portrait de Charles Baudelaire* au crayon. Ici, le regard du poète pointe résolument vers l'horizon, voulant presque sortir du cadre ; son cœur est ailleurs, dirait-on. L'attitude de *Stéphane Mallarmé*, aussi peint par Manet, est toute différente : bien sûr son regard est absent, mais il fixe une espèce de vide qui laisse entendre une attente, une réceptivité de la part de l'hôte des « Mardis » de la rue de Rome. Et surtout, sa main est posée sur ce qui semble bien être un livre, mais il ne le regarde pas, ne le feuillette pas ;

le livre fait partie du mobilier mondain, tout aussi accessible que le cigare que le poète tient à la main. Entre le livre, le cigare, le regard, le décor et le peintre absent, un échange harmonieux s'inscrit. « Passons, ou pensons maintenant à autre chose », semble se dire Mallarmé.

Le regard qu'ont porté ces peintres sur Baudelaire et Mallarmé ne manque sûrement pas d'à-propos. Il rend non seulement la personnalité de ces écrivains, leur rapport à l'œuvre, mais aussi leur attitude face à l'objet même de la peinture qui les présente ici. Par leur seule présence, ces peintures transmettent également le goût de ces poètes pour le mélange des arts, mais, encore plus, pour la traduction d'un art par un autre. Edgar Allan Poe n'est pas le seul artiste que Baudelaire et Mallarmé ont traduit. S'ils ont cherché, pour l'écrivain américain, une *langue* qui rende fidèlement ses écrits, ils ont aussi forgé un *langage* pictural¹ qui puisse exprimer les peintures, la peinture. Ce langage est à l'image du livre dans les toiles que nous venons de présenter : chez Baudelaire, il est concentré, refermé sur lui-même autour d'un centre fort, à la recherche de son *cœur* ; chez Mallarmé, il est un miroir, une pellicule sur laquelle vient se poser l'objet qui lui est extérieur, il *réfléchit* l'image dans un processus d'échange. Mais les différences entre les deux poètes ne les rendent pas contradictoires, elles les inscrivent plutôt dans la modernité de leur époque. Tous deux ont cherché l'idéal d'une synthèse des arts, dans le romantisme d'abord, dans l'impressionnisme ensuite, dans leur temps toujours.

Ces données nous sont fournies par les écrits sur l'art de ces poètes. Le commentaire baudelairien étant déjà bien chargé, nous avons jugé intéressant d'étudier des textes plus marginaux, comme le *Salon de 1845*,

présenté habituellement comme un écrit conventionnel, et les *Épigraphe*s qu'on trouve dans *Les Épaves*. Nous avons également retenu trois autres poèmes : « Les Phares », qui traduit des peintures connues, « Un fantôme », où la peinture est une figure, et « Une martyre – Dessin d'un maître inconnu ». Les écrits de Mallarmé traitant de la peinture sont plus rares ; nous les avons donc presque tous analysés. Il s'agit des deux articles sur l'impressionnisme et Manet, des « Médaillons et portraits en pied » adressés à des peintres, de quelques poèmes inspirés d'une peinture et du « Billet à Whistler ».

On remarque dans l'un et l'autre de ces corpus des similitudes pour le moins inattendues. Ainsi en est-il des figures du « baiser » et du « tourbillon », qui se retrouvent dans les poèmes des deux auteurs. Baudelaire dit dans « Un fantôme » – poème divisé en quatre sonnets –, plus précisément dans le sonnet intitulé « Le cadre », que la femme noie « Sa nudité voluptueusement // Dans les baisers du satin et du linge² ». Dans « Une martyre », il reprend sensiblement la même figure, toujours en parlant d'une femme chez qui se révèle « un amour ténébreux, // Une coupable joie et des fêtes étranges / Pleines de baisers infernaux, / Dont se réjouissent l'essaim des mauvais anges / Nageant dans les plis des rideaux³ ». Non seulement la figure du baiser revient, mais elle s'accompagne également de l'action d'immerger dans un tissu – le satin, le linge et les rideaux – comme si c'était de l'eau – soit qu'on s'y noie, soit qu'on y nage. Mallarmé opère le même déplacement du baiser à l'élément aquatique. Le poème « Petit air I » s'intitulait d'abord « Bain », pour décrire un dessin qui, lui, s'intitule « Les Baisers ». L'éditeur, déçu

de voir le poète s'égarer de la sorte, aurait refusé le poème comme épigraphe pour le dessin, à quoi le poète réplique : « Je me rappelle avoir jeté les yeux sur l'image que vous me remîtes, où le jeune calicot qui apparaît, devant un étang, me semble, tout autant qu'à lui prodiguer des baisers, inviter sa collègue de rayon à risquer un bain⁴ ». Et le voilà qui compose un poème où apparaissent un oiseau, un regard revendicateur et l'onde, mais nul baiser. Bien sûr, nous pourrions croire ici que les figures du baiser et du bain s'accordent plus à la femme qui est peinte qu'à la peinture elle-même. Or la remarque de Mallarmé est plus qu'une justification pour s'excuser ; elle vise davantage à éduquer le regard de celui qui ne voit pas ce que cache le dessin tout en le suggérant – et il n'est d'ailleurs pas anodin que les amoureux soient « devant un étang ». Qu'on présente un baiser à ces poètes, et ils devinent le bain qui s'ensuit ; voilà une dynamique du regard curieux bien plus qu'une dynamique amoureuse.

Ajoutant l'air à l'élément aquatique, et peut-être même le feu, Baudelaire et Mallarmé conçoivent également la peinture comme un tourbillon qui entraîne l'observateur, les personnages, ou effleure seulement l'un et l'autre. Ainsi Baudelaire voit chez Watteau un « bal tournoyant⁵ ». De même, dans le *Salon de 1845*, à propos du tableau *Dernières paroles de Marc-Aurèle* de Delacroix, il dit de l'harmonie entre le vert et le rouge qu'elle rend « l'effet d'un objet monochrome et *tournant*⁶ ». Mallarmé reprend la même image dans son « Billet à Whistler », faisant ainsi référence à la revue anglaise qui publia le poème et qui se nommait *The Whirlwind* – le tourbillon. Mais au-delà de cette référence, Mallarmé conserve la figure du tourbillon pour

désigner, d'abord la danseuse, ensuite l'art en soi, qui vient « éventer Whistler⁷ ». Ici s'inscrit entre les deux poètes une différence notable. Si Mallarmé est témoin, au même titre que Whistler, du tourbillon de l'Art, Baudelaire s'y sent imprégné et la peinture l'entraîne dans ce tourbillon. Pour le premier, l'art est un tourbillon alors que pour le second le tourbillon est dans l'œuvre d'art. Nous approchons ici de l'esthétique propre à chacun de ces auteurs, l'une impersonnelle et l'autre toute subjective. Deux autres figures nous aideront à mieux cerner ces notions.

La toile liquide

Plus conventionnelles sont les figures de l'eau et du miroir lorsqu'il s'agit de parler de peinture. En effet, la toile est un reflet de la réalité que le peintre offre au regard. Si la figure du miroir ne se retrouve pas dans les poèmes de Mallarmé, sa thématique, elle, y est omniprésente. Mallarmé cherche à effleurer l'image à sa surface, au point ambigu de l'initiale de la toile, ou de sa fin, selon le point de vue. Ainsi la lumière, sur la toile impressionniste, dore la surface des objets :

Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret : ou la riche analyse, chastement pour la restaurer, de la vie, selon une alchimie – mobilité et illusion⁸.

Comme dans *Igitur*, où entre les deux versants d'une même image subsiste un point central dans lequel se perdent les deux reflets dans une dualité essentielle, le poète survole la surface du tableau pour inscrire son dialogue, un échange entre les mots et l'image. Le

miroir, même absent, représente bien cette valeur d'échange – non pas au sens monétaire, mais plutôt comme l'échange, la *réflexion* qui s'inscrit entre les éléments d'un réseau, ici les correspondances entre les arts – que Mallarmé veut donner à ses mots et qu'ensuite il recherchera entre les combinaisons de la toile. De là vient l'harmonie, selon lui, lorsque chaque élément de la peinture répond à un autre, lorsque ainsi la toile s'épuise dans un réseau d'échanges savants. C'est ainsi qu'il répond aux reproches adressés à Manet, dont les œuvres ne seraient pas assez poussées : « Qu'est-ce qu'une œuvre "pas assez poussée" alors qu'il y a entre tous ses éléments un accord par quoi elle se tient et possède un charme facile à rompre par une touche ajoutée ?⁹ »

Inversement, le miroir baudelairien est univoque et ouvre sur un abîme qui aspire l'observateur : « Léonard de Vinci, miroir profond et sombre¹⁰ ». Cet usage paradoxal du miroir, comme un objet qui ajoute une profondeur au tableau, comme métaphore également d'un peintre, rend bien le souci qu'a Baudelaire de toucher au cœur de la peinture. Ici, les poètes s'éloignent l'un de l'autre, mais ils se croiseront au détour...

Baudelaire ou l'art du cœur

Lorsque Baudelaire entreprend son *Salon de 1845*, il est déjà tout imprégné d'un certain romantisme, celui qu'il définira en 1846 par des mots comme « intimité », « modernité » également. Ce romantisme, « c'est en dedans qu'il est seulement possible de le trouver¹¹ ». Dans un article sur ce *Salon*, Pierre Laforgue montre bien que Baudelaire considère Delacroix, et non Victor

Hugo, comme le représentant légitime de ce romantisme¹². Le poète choisit Delacroix parce qu'il a su transmettre par sa peinture son intimité la plus profonde, parce que, malgré les imperfections de sa toile, ou plutôt grâce à elles, sa « naïveté » transperce l'œuvre et vient toucher l'observateur. Si l'on peut rapprocher cette notion du « tempérament » de Zola, sa particularité tient dans ce qui joue le rôle de siège de cette émotion : la peinture, comme tout l'art romantique, doit, selon Baudelaire, toucher au *cœur*. Non seulement elle doit faire vibrer la sensibilité, mais elle doit aussi trouver et présenter un centre qui lui donne son unité. Ce cœur, Baudelaire le trouve dans la poésie d'abord, dans la peinture ensuite ; son écriture est empreinte de cette primauté des mots sur l'image. Son premier réflexe, lorsqu'il veut traduire l'objet pictural, sera de circonscrire la peinture dans la littérature.

Son langage pictural use constamment d'adverbes d'inclusion, de verbes qui transmettent une volonté de ramener à soi l'objet décrit, de substantifs et d'adjectifs qui ont pour but d'encadrer la peinture. Dans la suite de l'extrait cité plus haut, alors qu'il commente en vers la peinture de de Vinci, Baudelaire dit des anges charmants qu'ils « apparaissent à l'ombre / Des glaciers et des pins qui ferment leur pays¹³ ». Plus loin dans le poème, alors qu'il définit l'art par une suite d'énumérations, l'adjectif « mille » est répété quatre fois, pour qualifier le nombre de diffuseurs de l'art. Or cette répétition provoque un effet de clôture, de dénombrement fini et fixe. L'essence de l'Art est reprise mille fois, par les « labyrinthes », les « sentinelles », les « porte-voix », « C'est un phare allumé sur mille citadelles¹⁴ », et c'est là sa limite. On retrouvera par contre dans ce

poème des effusions, des échappatoires qui veulent se dégager de cette finitude¹⁵. Or ces échappatoires ont toutes une valeur spirituelle que le poète saura ramener à lui, à la fin du poème, lorsqu'il interpellera le Seigneur ; ainsi, il nomme le destinataire de ces « rayon[s] d'hiver traversé brusquement¹⁶ » et, par le fait même, ramène à l'unité ce qui pouvait sembler déborder du cadre. Enfin, et comme pour consacrer la peinture d'un terme qui puisse à lui seul la décrire, le mot « cœur » est repris à trois reprises dans le poème, d'abord pour qualifier Puget, ensuite en parlant des personnages de Watteau, et enfin lorsqu'il désigne les humains amateurs d'art.

Le poème « Un fantôme », avec ses quatre sonnets, reprend cette même structure de cloison. En tout, trois éléments sont énoncés au début, dans le premier sonnet, et repris dans le dernier. Le poète se présente d'abord à l'image du peintre, condamné à peindre « sur les ténèbres » ; à la fin, il se compare plutôt à « un dessin fort pâle, aux trois crayons, / Qui, comme moi [le poète], meurt dans la solitude¹⁷ ». Ainsi sont reprises des métaphores du poète, et dans les deux cas ces métaphores sont picturales. Ensuite, le cœur, encore, sera répété au début et à la fin, d'abord lorsque le poète fait bouillir son cœur et le mange, puis lorsqu'il dit que son cœur se noie dans la bouche de la Maladie et de la Mort. Il est difficile d'évoquer plus clairement l'idée de concentration et de retour sur soi que par le fait de manger son cœur ou de le noyer... Enfin, et c'est là une reprise moins évidente, il présente dans le premier sonnet celle qui le fait rêver, tout simplement appelée « Elle ». Il la décrira plus loin, mais ici il la présente comme un spectre qui lui apparaît en rêve comme le

modèle au peintre. Dans le dernier sonnet, l'image physique de cette femme s'est retirée pour ne laisser dans l'esprit du poète que la mémoire de « Celle qui fut [s]on plaisir et [s]a gloire ! » Par le souvenir, il retourne donc à l'évocation du début et retrouve la même image mentale, d'abord projetée en rêve et reprise ici en souvenir. La boucle est bouclée. Ces reprises ont pour effet de clore le poème, de lui donner une finitude, au moment même où Baudelaire emprunte ses images au langage pictural, comme si la figure de la peinture lui commandait d'abord de produire un discours fermé sur lui-même.

Son activité critique, dans le *Salon de 1845*, reflète également cette recherche du cœur, d'un centre unificateur. Sur le plan rhétorique d'abord, Baudelaire tente dans cet article, qui est son premier texte complet à être publié, de se tailler une place. Il le fait d'abord par la négative, en s'opposant aux discours courants de l'époque. S'il ne veut pas reprendre ce que d'autres ont dit, c'est pour asseoir son originalité bien sûr, mais aussi parce que son tempérament ne le lui permet pas. Ce qu'on a peu remarqué, c'est que Baudelaire ne tente pas de se donner une posture marginale ; au contraire, c'est le centre de l'attention qu'il veut occuper. Ainsi, lorsqu'en début d'article il prétend ne pas avoir d'amis ni d'ennemis dans le milieu artistique¹⁸, il rejette deux extrêmes pour affirmer sa position centrale, objective dans ce cas-ci. De même, il prend parti pour le bourgeois, revendiquant l'argument du nombre, donc du peuple, mais fait de même une sortie en faveur du jury et de ses choix, qui selon lui favorisent les meilleurs et punissent comme il se doit les médiocres¹⁹. Ici, il endosse à la fois le discours du peuple et celui d'une

élite, pour faire croire à une synthèse des opinions que lui seul peut transmettre. Il usera par la suite de cette autorité pour faire des choix qui passent pour essentiels, et que la postérité, nous le savons, sanctionnera.

Ce qu'on remarque également, déjà à cette époque, c'est le souci qu'a Baudelaire d'avoir une prise sur son discours, de « poétiser » en quelque sorte son commentaire. D'abord, et c'est ici qu'entre en jeu l'autre sens du mot « cœur », il donne du peintre une définition liée à l'homme. Il recherche chez l'artiste des qualités intimes comme la naïveté, l'originalité, l'audace, le génie. Ce faisant, le poète peut subjectiver son discours, lui donner une touche personnelle qui sied bien à l'objet décrit, la peinture étant le miroir de l'âme du peintre. L'art doit d'abord passer par l'émotivité de l'artiste pour atteindre celle du critique. Mais, à partir de ce discours personnel, Baudelaire entend inscrire la toile dans un réseau intertextuel qui introduit l'œuvre picturale dans un ensemble littéraire plus vaste. Il cite alors des vers, commente la référence littéraire d'une toile, indique des liens entre le tableau et un texte, parfois une musique, mais aussi, il s'inspire de la peinture pour évoquer d'autres scènes, d'autres émotions, donnant ainsi à la toile les pouvoirs d'une muse. Parfois aussi, il remonte à la source de l'image pour commenter directement la réalité peinte, s'affranchissant alors de l'interprétation du peintre pour livrer son propre discours. Il va même jusqu'à enchaîner les peintres les uns à la suite des autres dans une même phrase, leur refusant l'originalité que son commentaire, à rebours, conserve.

Le langage qu'adopte Baudelaire pour traduire la peinture trouve son centre dans le cœur humain, celui de l'artiste comme celui du critique. Une toile réussie

est celle qui transmet cette expérience subjective, que le peintre aura vécue et que l'observateur sera amené à vivre s'il observe comme il se doit la toile qui lui fait face. Or, du moment qu'on peut dire de la toile que « le cœur y est », comment est-il possible alors de transcender cette subjectivité pour aller au-delà ? Il semble que la seule issue soit, comme le poème « Les phares » le suggère, de s'en remettre à Dieu, au Seigneur, au cœur divin. Or nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'Art. Comme pour combler cette lacune, Mallarmé mettra de côté le cœur baudelairien et recherchera une peinture qui puisse être transcendée...

La réflexion mallarméenne

Ce qui intéresse d'abord Mallarmé est le lien, l'échange qui s'inscrit entre les objets. C'est dans cet intervalle que l'homme peut se trouver et découvrir son ambiguïté première. Syntaxiquement d'abord, Mallarmé donne une ampleur à la phrase en séparant ses éléments constitutifs, comme si, par exemple, le sens n'était pas suffisant entre un sujet et son verbe. Chaque constituant de la phrase est pressenti comme un embrayeur vers d'autres sens, qu'il faut alors dévoiler. Et la peinture doit elle aussi reprendre ce même réseau d'échanges, qui fera son harmonie, comme nous l'avons déjà noté. Dans « *The Impressionists and Edouard Manet*²⁰ », l'auteur soutient que la nouveauté s'acquerra par la coordination d'éléments dispersés, les relations étant les premiers facteurs de nouveauté. À cet égard, on remarquera que les poèmes traitant de peinture ont été regroupés dans le recueil, permettant ainsi un échange et des liens entre eux. De même, les titres que Mallarmé leur a donnés instituent un processus de

renvoi qui permet de dépasser la peinture vers un autre domaine. Les premiers de ces poèmes s'intitulent « Chanson bas », et ils sont suivis du « Billet à Whistler » et de « Petit air I » ; les uns tirent leur titre du monde musical, alors que l'autre porte une connotation plus littéraire. On retrouvera ailleurs des titres picturaux, comme « Morceau » ou « Médaillons et portraits en pied », pour désigner cette fois des textes traitant de littérature – sauf pour les médaillons dédiés à des peintres. On le voit, il ne s'agit pas ici, comme chez Baudelaire, de fondre la peinture dans la littérature, mais bien de souligner les échanges qui peuvent s'orchestrer entre les différents arts.

Les mots eux-mêmes profitent de cet éclairage nouveau que peuvent leur apporter les mots environnants. Ainsi, dans les titres que nous venons de nommer, c'est toujours l'épithète ou le complément qui donne le sens au substantif (*Billet à Whistler*, *Petit air*, *Chanson bas*, *Médaillons et portraits en pied*). Les substantifs ont alors cette qualité objective que Mallarmé apprécie chez les impressionnistes, puisqu'ils ne font que moduler un sens qui leur est fourni par l'épithète. Pour Mallarmé, le peintre acquiert cette facture impersonnelle s'il est soumis à la vision qu'il a de la nature, si l'objet représenté modifie l'œil qui le regarde, lui-même n'étant en quelque sorte qu'un entremetteur entre la nature et la toile. De même, il note que chez Manet, chaque objet étant particulier, la disposition pour le peindre est à chaque coup différente.

Mallarmé donne au regard une autre fonction, qui est intimement liée à l'intellect²¹ : celle de dévoiler. Elle se fait sentir, d'abord, dans la mousseline relevée de la danseuse du « Billet à Whistler » ou dans « le blanc linge

ôté » de la femme de « Petit air I²² ». Mais c'est aussi par souci de dévoiler, de mettre au jour ce qui a été tu que Mallarmé écrit ses articles sur Manet et l'impressionnisme. Ainsi, dans « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », il affirme que le public « peut exiger de voir *tout ce qu'il y a*²³ », faisant alors référence aux deux toiles de Manet qui ont été refusées. De même, l'impressionnisme a le mérite, grâce à son regard objectif, de dévoiler ce qui est déjà dans la foule mais qu'aucun peintre avant n'a révélé. Mallarmé reproche par ailleurs aux autres peintres de « voiler l'origine de cet art [la peinture] fait d'onguents et de couleurs²⁴ ».

Mais la pratique du dévoilement est aussi, et peut-être davantage, rhétorique. L'auteur met au jour plusieurs informations, fruits d'une logique impartiale. Ainsi révèle-t-il au jury que la peinture qu'il a admise est aussi choquante que les tableaux qu'il a refusés et il présente au public, par sa description, ce que le jury tente de cacher. Mais surtout, il divulgue la vraie raison pour laquelle les toiles de Manet ont été refusées : le jury, en sa qualité de représentant de l'académisme, ne peut accepter une peinture de Manet, cet impressionniste qui puise son savoir dans la seule nature, car ce faisant, le jury affirmerait ouvertement son inutilité. Et Mallarmé de conclure : « Le jury a préféré se donner ce ridicule de faire croire, pendant quelques jours encore, qu'il avait charge d'âmes²⁵ ».

Baudelaire est le point fixe duquel Mallarmé dévie. L'un ramène au centre de ses préoccupations le cœur, siège des émotions et principe unificateur. Mallarmé, quant à lui, sent déjà l'espace ouvert et perçoit l'opportunité qu'il y a à pratiquer l'échange, entre les mots, entre les poèmes, entre les sens également, ce qui fait

une part de son hermétisme. Les deux poètes ont recherché l'harmonie, tous deux se sont dits modernes – Mallarmé disait même que l'harmonie était dans la modernité –, tous deux ont rêvé la croisée des arts, mais aussi tous deux ont profité d'une pratique de traduction pour alimenter leur poésie.

Notes

1. L'expression « langage pictural » peut être utilisée pour définir les procédés de la peinture même. Nous entendons, quant à nous, que les écrivains tentant de décrire la peinture utilisent un langage, composé de mots, qui, dans ses procédés et ses figures, tenterait de s'approcher au plus près de ce qui fait la particularité du tableau.
2. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 29.
3. *Ibid.*, p. 83.
4. Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, « nrf/poésie », 1992, p. 232.
5. « Les phares », dans *Œuvres complètes*, p. 10. Rodin donne une explication technique de cette impression de mouvement dans la peinture de Watteau, dans *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Gallimard, « nrf/Idées-Art », 1967, p. 58.
6. *Œuvres complètes*, p. 606.
7. *Poésies*, p. 53.
8. Stéphane Mallarmé, « Berthe Morisot », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 536.
9. Stéphane Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *Ibid.*, p. 698.
10. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 9.
11. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, *Ibid.*, p. 642.
12. Pierre Laforgue, « Naïveté, modèle et idéal dans le *Salon de 1846* de Baudelaire », *Romantisme*, n° 98 (1997-4), p. 65-73.
13. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 9.
14. *Ibid.*, p. 10.

15. Voir A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac, 1987, p. 71-99.
16. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 10.
17. *Ibid.*, p. 28-30.
18. « Nous serons donc bien cruels et bien insolents ? non pas, au contraire, impartiaux. Nous n'avons pas d'amis, c'est un grand point, et pas d'ennemis » (*Ibid.*, p. 603).
19. *Ibid.*, p. 603-604.
20. *Documents Stéphane Mallarmé I*, présentés par Carl Paul Barbier, Paris, Librairie Nizet, 1968, p. 57-93.
21. Voir à ce sujet les propos d'Yves Bonnefoy sur la notion de vue, perçue comme une clarté de l'esprit (Stéphane Mallarmé, *Poésies*, préface, p. xxx-xxxi).
22. *Ibid.*, p. 54.
23. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 700.
24. *Ibid.*, p. 699.
25. *Ibid.*, p. 700.