

“Sculpter son propre tombeau” : trois poèmes commémoratifs de Mallarmé

*Pour moi le cas d'un poète, en cette société qui ne
lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui
s'isole pour sculpter son propre tombeau.*

(réponse de Mallarmé à l'enquête de
Jules Huret sur l'évolution littéraire,
OC, p.869)

Si parmi les poèmes commémoratifs de Mallarmé (toast funèbre, hommages ou tombeaux) nous choisissons d'isoler les trois tombeaux proprement dits — *Le Tombeau d'Edgar Poe*, *Le Tombeau de Charles Baudelaire* et le *Tombeau* dédié à Paul Verlaine —, c'est que ces textes présentent une certaine cohérence, une certaine unité d'inspiration¹. Outre la forme identique du sonnet et le fait qu'ils sont tous adressés à un poète, ils suivent le même schéma imaginaire, ils laissent transparaître le même principe de construction. Dans la présente étude il s'agira d'éclairer cette opération intellectuelle commune, où l'auteur prend comme point de départ les conventions du genre, pour — comme c'est très souvent le cas dans sa poésie de circonstance (cf. *Salut* par exemple) — mieux les tourner à ses propres fins.

La tradition des tombeaux poétiques en France remonte au milieu du XVI^e siècle, la référence majeure du genre étant le *Tombeau de Ronsard* (1585). A l'origine le terme désigne un recueil collectif de poésies, où la célébration officielle du défunt illustre, étant la manifestation d'une collectivité en quête de légitimité, comporte inévitablement des enjeux idéologiques. C'est un "lieu où s'expriment et s'exhibent le statut de l'écrivain, ses rapports à l'idéologie, au pouvoir, plus généralement à l'institution"². Après les tombeaux isolés des XVII^e et XVIII^e siècles, expressions cette fois d'individus plutôt que de groupes poétiques, le tombeau littéraire à la Renaissance connaît un renouveau dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'initiative avant tout parnassienne du *Tombeau de Théophile Gautier*³ témoigne entre autres d'une telle tentative de consécration d'un groupe de poètes, pour qui la commémoration du Maître est en même temps une occasion de manifester leur existence et un acte de légitimation de leur profession.

Dans les hommages funèbres de Mallarmé on retrouve tout naturellement des allusions à la confrérie poétique sous forme d'emploi du vocatif ou du pronom personnel 'nous'⁴. La question du statut du poète au sein de la société est également abordée : le rapport problématique entre poète et publique est au coeur du *Tombeau d'Edgar Poe* et du *Tombeau* de Verlaine. (Il constitue également le thème majeur du discours que Mallarmé a tenu à l'occasion de l'enterrement du poète en 1896, discours qui fait désormais partie de la série intitulée *Quelques médaillons et portraits en pied* dans l'édition des *Oeuvres Complètes* pp.510-511.) Il est intéressant de noter à ce propos que les seules références biographiques sont données dans la bouche de la foule malveillante ("Eux [...] / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange", cf. aussi les "pieuses mains / Tâtant sa ressemblance avec les maux humains"). Bien qu'il ne soit pas rare dans l'histoire du genre d'évoquer, outre l'oeuvre exemplaire, la vie du dédicataire et même de remémorer des souvenirs personnels⁵, Mallarmé préfère regarder le poète "tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change", au miroir unique de l'oeuvre.

En dehors de cet acte de légitimation du métier dont il était question plus haut, l'écriture d'un tombeau poétique offre à chaque auteur une occasion de définition de soi. Non seulement permet-elle au poète de fixer, en s'y mirant, l'oeuvre d'un autre par rapport à sa propre poésie, mais, assurant la survie d'un auteur consacré, elle contribue en même temps à l'immortalisation de celui qui parle, de celui dont la voix perpétue celle du défunt. Il y a donc réciprocité : je te célèbre, mais en faisant ainsi je bénéficie de ton immortalité pour assurer ma propre mémoire. Marquer ses distances ou affirmer une filiation reviennent au même geste de "parasitage". Cet acte d'appropriation ou d'ingestion est à la fois plus éclatant et plus subtil quand, par un travail de citation, on intègre les paroles de l'autre à son propre discours en les faisant les siennes⁶. Le prélèvement sur le discours d'autrui peut prendre diverses formes : emploi des figures et/ou des mètres privilégiés, recours aux champs lexicaux préférés, renvois aux titres, etc. Nous essaierons de démontrer plus loin comment ce travail intertextuel constitue un aspect important des poèmes commémoratifs de Mallarmé.

Le tombeau littéraire peut également se prêter à la mise au point d'un art poétique. Il suffit de penser au *Toast funèbre* où, à travers une double thématique du regard et de la voix — choisissant de louer parmi les qualités glorieuses de Gautier "le don mystérieux de voir avec les yeux" et

la puissance de son verbe poétique — Mallarmé définit le devoir idéal du Poète : ce qu'il appelle ailleurs la transposition du fait à l'idéal. Pareillement, le sixième vers du *Tombeau d'Edgar Poe* — “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” — contient un élément de l'idéalisme poétique de l'auteur. Une profession de foi indirecte se lit dans l'*Hommage à Wagner*, où le “vieil affrontement poétique” (“Notre si viel ébat triomphal du grimoire”) s'oppose au culte de “la Musique contemporaine dont Wagner est le dernier dieu”⁷.

Après avoir énuméré les enjeux qui président à la rédaction d'un tombeau poétique, passons au motif principal du genre, au thème presque obligé de la gloire et de l'éternisation. C'est le premier des hommages funèbres de Mallarmé, *Toast funèbre*, qui est le plus explicite sur ses idées concernant l'immortalité, et qui propose ainsi le postulat sous-jacent à tous les tombeaux, à savoir le refus du rêve religieux de survie après la mort et la seule immortalité possible à travers l'oeuvre. (Au sens de Mallarmé la conscience lucide de la destinée mortelle de l'homme est même une condition nécessaire à l'accomplissement du devoir poétique idéal.)

*Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très-simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier :
Si ce n'est que la gloire ardente du métier,
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !*

A l'absence⁸ de l'homme répond la présence rayonnante de l'oeuvre impérissable (plus solide que le monument funéraire) qui désormais le définit. Le poète est rendu à son vraie identité dans l'oeuvre, elle-même libérée de tout rappel concret à la biographie de l'auteur⁹.

Les tombeaux poétiques de Mallarmé conjuguent les deux dimensions spatiales et temporelles du tombeau réel comme monument (et donc élément d'architecture) commémoratif (lié au temps). La dialectique de mort et de résurrection, d'absence et de présence se traduit toujours par un double mouvement descendant/ascensionnel auquel s'ajoute une symbolique de la lumière impliquée tout naturellement par l'étymologie du mot gloire.

Dans le *Toast funèbre* la disparition du mort dans le "lieu de porphyre", l'extinction du flambeau et l'agonie du soleil couchant font place au rejaillissement de "la gloire ardente du métier" et à son retour "vers les feux du pur soleil mortel".

Le même trajet d'enfouissement et de résurrection enflammée se donne à lire dans les deux quatrains du *Tombeau de Charles Baudelaire*. Dans un premier temps le "temple enseveli" divulgue le dieu Anubis au "museau flambé", puis ce premier feu surgi du temple-sépulcre se transporte sur un réverbère parisien allumant de sa part un "immortel pubis", synecdoque d'une femme du trottoir, qui devient par là même "l'expression allégoriquement irradiée de Baudelaire"¹⁰ ou plutôt de son oeuvre (voir plus loin). L'adjectif "immortel" — allusion au plus vieux métier du monde — gagne un deuxième sens, qui se rattache cette fois au figuré.

Dans le *Tombeau* de Verlaine à la mort de la personne, "caché[e] parmi l'herbe", succède la montée radieuse de la gloire posthume. Les thèmes de la mort et de la résurrection se rejoignent d'ailleurs dans l'expression "nubiles plis" (ceux du voile funèbre imaginaire), qui suggère un deuil fécond, porteur de "l'astre mûri des lendemains/Dont un scintillement argentera la foule".

Dans *Le Tombeau d'Edgar Poe* ce double mouvement ne constitue pas moins un leitmotiv, quoiqu'il se manifeste cette fois dans l'antagonisme "du sol et de la nue hostiles" ou dans l'opposition entre l'ange descendant et le "vil sursaut d'hydre", entre la chute de la pierre tombale et les "noirs vols du Blasphème". Un deuxième jeu d'antithèses se lit dans le fait que c'est d'un désastre "obscur" qu'est tombé le bloc de granit, lui-même "éblouissant"¹¹.

Malgré les difficultés de l'interprétation en détail, l'on s'aperçoit vite que l'*Hommage à Wagner* est également construit sur le même schéma d'enfouissement (précipitation du drap funèbre, effondrement du mobilier) et de montée radieuse (jaillissement du "dieu Wagner irradiant un sacre").

Conformément aux conventions d'un genre de poésie de circonstance, il arrive très souvent que l'hommage funèbre soit directement inspiré par l'événement, qu'il tourne autour du sujet de l'enterrement, de la mise au tombeau ou du monument funéraire. Suggéré donc par le genre, dans les tombeaux poétiques de Mallarmé le tombeau réel est toujours présent sous une forme ou une autre et sert de point de départ d'une méditation sur une commémoration appropriée au mort illustre. Le monument funéraire — le

“calme bloc”, “ce granit”, “la tombe de Poe” (*Le Tombeau d’Edgar Poe*), “le temple enseveli”, “la bouche sépulcrale d’égout”, “le marbre de Baudelaire” (*Le Tombeau de Charles Baudelaire*) ou “le noir roc courroucé” (*Tombeau de Verlaine*) — invite l’auteur à une réflexion et se trouve à l’origine d’une recherche d’un emblème funéraire adéquat, digne du dédicataire, qui résulte en une transfiguration du monument réel en un tombeau imaginaire à l’image du défunt. Outre le schéma dialectique relevé plus haut, c’est dans cette opération de métamorphose que nous voyons une particularité commune à tous les tombeaux proprement dits de Mallarmé.

Le Tombeau d’Edgar Poe fut écrit en commémoration de l’érection d’un monument en l’honneur de Poe à Baltimore en 1875. Comme Mallarmé en avait été averti, il s’agissait d’un monument funéraire laid, sans inscription, où le poète voyait comme l’expression même de l’hommage douteux des Américains. Dans la *Bibliographie* qu’il a ajoutée à ses *Poésies* Mallarmé parle en effet d’un “bloc de basalte que l’Amérique appuya sur l’ombre légère du Poète, pour sa sécurité qu’elle n’en ressortit jamais” (OC, p.78). En compensation de cette commémoration inadéquate, et en une parfaite concordance avec l’imagerie cosmique-apocalyptique du sonnet entier, le poème procède à une métamorphose de ce tombeau indigne : il est transformé par le regard poétique en un aérolithe “chu d’un désastre [des astres] obscur” qui aurait à bloquer effectivement tout blasphème futur :

*Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur*

Plusieurs commentateurs ont remarqué la parenté entre ce bloc de granit et la représentation que se fait Mallarmé de Poe dans le médaillon¹² de 1894:

Cependant et pour l’avouer, toujours, malgré ma confrontation de daguerréotypes et de gravures, une piété unique telle enjoint de me représenter le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu’un, comme un *aérolithe; stellaire*, de foudre, projeté des desseins finis humains, très loin de nous contemporanément à qui il éclata en pierreries d’une couronne pour personne, dans maint siècle d’ici. Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu.

(OC, p.531)

Par les liens métaphoriques qui s'établissent — à l'intérieur du sonnet et indirectement, grâce au rapprochement fait avec le médaillon — entre le tombeau, l'aérolithe et la personne de Poe, le tombeau devient la figure même du poète ou, en tout cas, la meilleure image de son étrangeté.

Le thème principal du poème (conflit des deux univers de la foule et du Poète-Ange) se lit en abyme dans le premier tercet, qui contient une allusion au tombeau poétique s'écrivant :

*Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne*

Dans d'autres poèmes commémoratifs de Mallarmé il est également possible de relever des passages qui sont susceptibles d'être lus autonymiquement, comme autant d'allusions au texte en train de s'écrire. "L'agitation solennelle par l'air/De paroles" qu'évoque le *Toast funèbre* peut aussi bien renvoyer aux oeuvres de Gautier qu'aux propres paroles de Mallarmé. Dans le premier cas, les "fleurs dont nulle ne se fane" désignent les fleurs de "nos vrais bosquets" transfigurées idéalement par le regard et le verbe poétique de Gautier, dans le second, il s'agit d'une métaphore des poèmes mêmes de ce dernier.

*Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
A qui s'évanouit, hier, dans le devoir,
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre
Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
Isole parmi l'heure et le rayon du jour !*

De même, les derniers mots énigmatiques de l'*Hommage à Wagner* ("Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre/Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins") peuvent évoquer à la fois une partition de musique et l'espèce de contre-hommage à peine déchiffrable que Mallarmé a écrit, sa

“lamentation” voilée sur l’avance de la musique sur la poésie (elle, “musicienne du silence”).

Le Tombeau de Charles Baudelaire présente une autre variante de la réflexion sur un tombeau idéal, sur une commémoration dans l’esprit du poète défunt¹³. C’est la même recherche d’un élément votif convenable qui commande la composition du sonnet. Version mallarméenne du motif classique de “spargite flores”, la seule “fleur” pouvant dignement orner “le marbre de Baudelaire” sera une prostituée, choisie comme emblème de la poésie baudelairienne :

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

Cette fille-fleur n’apparaît pas d’ailleurs directement dans le poème, sa figure est introduite à travers des synecdoques, qui s’insèrent elles-mêmes dans un réseau métaphorique complexe¹⁴. Dans un premier temps c’est sa chevelure qui est évoquée — la “mèche louche” du second quatrain pouvant renvoyer à la fois à celle du réverbère et à la chevelure féminine (thème cher à Baudelaire). Cette image suggère ensuite celle d’un autre poil plus suspect : la fille est désignée comme un “immortel pubis”.

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

Les autres termes sont également à double entente : les verbes “allumer” et “découcher”, tout en se référant à l’éclairage, comportent une forte connotation érotique; l’image du vol conjugue celui de la chevelure et celui de la flamme/femme (cette chevelure-flamme qui figure dans l’incipit d’un autre sonnet de Mallarmé : *La chevelure vol d’une flamme*), ce qui résulte en une surimpression d’images semblable à celle du premier quatrain (bouche d’égout/museau de chacal/ bec de gaz).

Les transformations métaphoriques se poursuivent dans les tercets. La figure féminine, qui se dessine à peine, a toutes les chances de subir encore des métamorphoses : elle se transforme effectivement en l’Ombre du poète

puis en son oeuvre. L'image du "feuillage séché" entraîne, tout naturellement, comme son antithèse celle des fleurs "dont nulle ne se fane" (*Toast funèbre*), c'est-à-dire ces *Fleurs du Mal* ce dont le dernier vers apporte un jugement général :

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

Par une évocation indirecte, c'est donc l'oeuvre de Baudelaire comme meilleur monument commémoratif qui clôt la chaîne métaphorique. Conformément à cette thématique de l'absence qui est à l'oeuvre non seulement dans les tombeaux, mais qui meut toute la poésie mallarméenne et commande la technique de suggestion propre au poète, Baudelaire et son recueil ne sont évoqués — au moins dans la dernière strophe — que par des métonymies : l'ombre et le parfum étant les allégories par excellence de la chose absente.

Cette absence du poète défunt rappelle la mort de l'écrivain idéal à son oeuvre (sa "disparition élocutoire" dans l'oeuvre-tombeau) et, si l'on fait un pas de plus, l'absence de tout auteur dans cette communication différée qu'est la littérature.

Ce mort revient, néanmoins, sous une forme ambiguë. En stricte observance d'une loi du genre, Mallarmé fait figurer dans chacun de ses tombeaux le nom du dédicataire, mais ne se contentant pas d'une solution aussi simple, il fait en même temps un autre usage du nom propre, qui après la mort de la personne le résume désormais comme auteur. Dans un geste homologue à celui de la dispersion des cendres du mort, il dissémine les phonèmes du nom propre à l'intérieur du poème. Grâce à ce jeu d'anagramme il assure le retour de l'autre dans le texte comme un revenant, il permet sa présence, quoique dissimulée et/ou mutilée. Tandis que le nom de Poe — "le cas littéraire absolu" — s'intègre facilement dans le vocable Poète, ce n'est que les sons 'b' et 'l' du nom de Baudelaire dont on retrouve la présence massive dans le tombeau dédié à l'auteur des *Fleurs du Mal*. L'allitération est surtout apparente dans le premier quatrain, mais les 'b' sont fréquents dans le reste du sonnet aussi.

*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
 etc.*

Cette hantise du nom propre est encore plus éclatante dans le *Tombeau* de Verlaine (voir plus loin).

Quant à l'oeuvre, elle est autrement présente dans le poème. Il y a, en effet, équation entre tombeau et oeuvre poétique dès le début, car cette "bouche/Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis" et divulgant le dieu des morts Anubis n'est autre que les *Fleurs du Mal*. Outre les références intertextuelles concrètes¹⁵ et sporadiques, le tombeau évoque l'atmosphère générale de la poésie baudelairienne (boue et rubis incarnant la double polarité des *Fleurs*), son inspiration éclectique mêlant une imagination mythique (idoles antiques) et un réalisme urbain (bouche d'égout, bec de gaz, etc.). Les deux quatrains proposent avant tout des images, dessinent un "paysage" typiquement baudelairien (cf. *Symphonie littéraire*), et servent d'illustration à une oeuvre placée sous le double signe d'Eros et de Thanatos. (C'est le même principe d'illustration — quasi pastiche — qui est à l'oeuvre, quoique d'une manière beaucoup moins complexe, dans les deux hommages à Wagner et à Puvis de Chavannes.)

Conformément au schéma récurrent de la métamorphose, plusieurs transformations s'opèrent dans le *Tombeau* de Verlaine aussi. Le "noir roc" du tombeau, qui est évoqué au départ, cède la place à l'herbe parmi lequel le mort choisit de se cacher¹⁶. Similairement, le deuil malvenu de la foule qui se précipite au cimetière à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Verlaine pour chercher dans son existence et sa mort une leçon de morale¹⁷ est remplacé par un deuil immatériel — celui de la voix du ramier — qui convient mieux au mort.

*Le noir roc courroucé que la bise le roule
 Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains
 Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
 Comme pour en bénir quelque funeste moule.*

*Ici presque toujours si le ramier roucoule
 Cet immatériel deuil opprime de maints
 Nubiles plis l'astre mûri des lendemains*

Dont un scintillement argentera la foule.

La deuxième strophe contient une version en mineur de la symbolique solaire de la gloire. Conformément à l'inspiration de Verlaine, ce "soleil des morts" (Balzac) — ou le "pur soleil mortel" dont parle *Toast funèbre* — est représenté ici en lune (scintillement argenté).

Les motifs en général (ramiers, lumière argentée de la lune, l'herbe, le ruisseau, vagabondage, solitude) et certaines expressions précises (la préposition "parmi" employée avec un nom au singulier, "naivement") créent une atmosphère parfaitement verlainienne, qui n'est pas sans rappeler celle des *Ariettes oubliées* :

I

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.

FAVART

*C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.*

*O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.*

*Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante.
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?*

ou encore :

IX

Le rossignol qui du haut d'une
branche se regarde dedans, croit être
tombé dans la rivière. Il est au
sommet d'un chêne et toutefois il a
peur de se noyer.

CYRANO DE BERGERAC

*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

Outre ce travail de réécriture, familier déjà au lecteur des tombeaux, on retrouve le même jeu d'anagramme que dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire*. Non seulement les 'l' et les 'r' s'alternent-ils tout au long du poème (voir aussi plus haut), mais plus d'une suite de phonèmes fait écho au nom du poète : Verlaine est ainsi "caché" — si l'on entend les termes autonymiquement — dans l'herbe¹⁸, mais aussi dans solitaire, lèvres ou haleine.

*Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond -
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine*

*A ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.*

Dans ce "paysage" parfaitement verlainien la mort apparaît sous la forme d'"un peu profond ruisseau", qui est en même temps la métaphore de l'oeuvre du poète. L'assimilation est préparée par l'évocation préalable de son haleine intarissable puis renforcée indirectement par une comparaison de la poésie verlainienne à un ruisseau dans le discours que

Mallarmé a tenu à la tombe du pauvre Lélian :

Oui, les Fêtes Galantes, la Bonne Chanson, Sagesse, Amour, Jadis et Naguère, Parallèlement ne verseraient-ils pas, de génération en génération, quand s'ouvrent, pour une heure, les juvéniles lèvres, un ruisseau mélodieux qui les désaltérera d'onde suave, éternelle et française — (OC, p.511)

Ainsi s'établit une connivence imaginaire entre le ruisseau de l'oeuvre et celui de la mort. La mort, motif obligé du genre, apparaît d'ailleurs dans les trois tombeaux comme organiquement liée à l'oeuvre, et non seulement parce que celle-ci est conçue comme un tombeau. C'est la Mort qui "trionphait dans [la] voix étrange" de Poe dit *Le Tombeau d'Edgar Poe*, qui, contrairement aux autres hommages funèbres, ne contient que cette seule référence à la nature de la sensibilité poésque. *Le Tombeau de Charles Baudelaire* commence également par une évocation de la mort comme thème privilégié des *Fleurs du Mal* (l'oeuvre placée sous le signe d'Anubis, dieu des morts, divulgué par la bouche sépulcrale d'égout) et s'achève par une allusion aux *Fleurs* maléfiques :

... un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons

Le terme renvoyant à la mort est placé en position emphatique : il clôt le poème, tout comme dans le tombeau dédié à Verlaine.

C'est donc la mort qui a le dernier mot. Les tombeaux de Mallarmé nous enseignent que les poètes ne sont ressuscités que sous forme de mots, soit à travers leur propre oeuvre, qui leur érige le meilleur monument funéraire¹⁹, soit à travers l'hommage d'un autre, qui "grave" dans son texte-tombeau le nom et quelques citations du défunt.

Notes

1.1. Quoique *Le Tombeau d'Edgar Poe* soit antérieur de quelques vingt ans aux deux autres poèmes et, quant à sa date de production (1876), soit ainsi plus proche de *Toast funèbre*, il a plus de caractères communs avec les deux tombeaux. Le premier des hommages funèbres, *Toast funèbre*, écrit en 1873 à l'occasion de la mort de Théophile Gautier, et faisant partie de l'hommage collectif dédié à la mémoire de ce dernier, se distingue par son

développement rhétorique et par sa forme adoptée, conforme en celle-ci aux propositions de départ de Catulle Mendès, qui donnait des instructions très précises aux contributeurs du recueil.

En ce qui concerne les deux hommages à Wagner et à Puvis de Chavannes, même s'ils peuvent être rapprochés en plus d'un point aux tombeaux, il y a plusieurs choses qui les en séparent. L'hommage à Puvis de Chavannes est adressé à un peintre encore vivant, ce qui change tout le dispositif; celui dédié au musicien a, quant à lui, d'autres enjeux : l'idée sous-jacente d'une concurrence entre la musique et la poésie que certains commentateurs croient y déceler (cf. Bertrand Marchal) rend, entre autres, l'hommage douteux.

Il conviendrait encore parler de ce texte monstrueux, jamais achevé qu'est *Le Tombeau d'Anatole*, dont la rédaction se situe entre celle du *Tombeau d'Edgar Poe* et celles des deux autres tombeaux poétiques, et de voir comment son échec a pu avoir des résonances sur les tombeaux ultérieurs. (cf. sur ce point Daniel Leuwers, "Sur les 'Tombeaux' de Mallarmé", *Europe*, avril-mai 1976, pp. 125-133.)

2. Dominique Moncond'huy, "Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ?" p. 4 dans *Le tombeau poétique en France / textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy*, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994. Sur les tombeaux collectifs de la Renaissance voir encore Amaury Fleges, " 'Je ravie le mort' Tombeaux littéraires en France à la Renaissance", *ibid.*, pp. 71-142 et F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVIe siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1967.

3.3. cf. la notice au lecteur : "Nous avons eu la pensée de consacrer à la Mémoire de ce Maître un Monument littéraire renouvelé de ces Tombeaux que les Poètes du XVIe siècle élevaient à leurs Morts illustres [...]" *Le Tombeau de Théophile Gautier*, ouvr. coll., Paris : A. Lemerre, 1873.

Voir sur cet ouvrage Michaël Pakenham, "Le Tombeau de Théophile Gautier" pp. 39-52 dans *Tombeaux et monuments/* éd. J. Dugast et M. Touret, Presses de L'Université Rennes 2, ©1992 et Joël Dalançon, "Le Tombeau de Théophile Gautier" pp. 239-253 dans *Le tombeau poétique en France*. D'autres tombeaux collectifs seront dédiés à la mémoire de Baudelaire (1896) et à celle de Louis Ménard (1902).

4.4. C'est surtout visible dans *Toast funèbre* — "Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème!", "notre fête/Très-simple de chanter l'absence du poète", "Ô vous tous!", "Moi, de votre désir soucieux", "Le devoir/Idéal que nous font les jardins de cet astre" — mais également présent dans *Le Tombeau d'Edgar Poe* — "Du sol et de la nue hostiles, ô grief!/Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief" —, dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire* — "un poison tutélaire/Toujours à respirer si nous en périssons" — ou dans *l'Hommage à Wagner* — "Notre si vieil ébat triomphal du grimoire". Seul le *Tombeau* de Verlaine, plus intime et dédié à un ami, ne contient pas de telles références.

5.5. cf. la notice au lecteur du *Tombeau de Théophile Gautier* — "[...] pour louer une existence paisible et une oeuvre exemplaire" — ainsi que certains hommages du recueil.

6.6. cf. à ce propos Moncond'huy art. cit. et Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris : Corti, 1989, p.66 : "Citer, c'est toujours se situer dans une Histoire, pratiquer une opération institutionnelle et résurrectionnelle de soi (et des autres)

par les autres.”

7.7. lettre de Mallarmé à son oncle du 17 février 1886; cf. à ce sujet Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris : Corti, 1985, pp. 213-221.

8.8. Les commentateurs parlent avec justesse d'une liturgie de l'absence, d'une espèce de contre-Élévation qui dénonce l'immortalité de l'âme :

Salut de la démence et libation blême,
Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or!

9.9. cf. Hans Peter Lund, “Paroles d'outre-tombe : les ‘tombeaux’ de Mallarmé” dans *Le tombeau poétique en France* p.259 : “L'Homme changé en lui-même dans la mort, épuré dans le non-temps, correspond à la ‘Poésie’ qui, par rapport à la vie, ‘s'en délivre’.”

10.10. l'expression de Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Seuil, 1961, p. 248.

11.11. Sur la métamorphose de ce thème astral dans le médaillon de 1894 sur Poe ainsi que sur les itinéraires de mort et de résurrection dans les autres tombeaux voir Richard, op. cit., pp. 245-251.

12.12. Sur les rapprochements entre les tombeaux et les pièces des *Quelques médaillons et portraits en pied* voir Lund, art. cit.

13.13. Ce sonnet fut d'abord inséré à un numéro spécial de la *Plume* consacré à Baudelaire en vue de l'érection d'un monument à sa mémoire, puis au recueil collectif intitulé *Le Tombeau de Baudelaire* publié aux éditions de la même revue.

14.14. Les deux quatrains du sonnet ont fait coulé beaucoup d'encre. Pour une bonne synthèse des commentaires voir Marchal, op. cit., pp. 199-207.

15.15. cf. par exemple l'expression “cités sans soir” qui évoque — dans une parfaite concordance avec le contexte — “l'encensoir” de *l'Harmonie du soir*.

ou encore :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or
(Projet d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du Mal*, OC, p.180)

A travers les lucurs que tourmente le vent

La prostitution s'allume dans les rues;

Crépuscule du soir (OC, p.90)

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère

Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,

Au couer d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux

Le Vin des chiffonniers (OC, p.101)

16.16. On dirait que même la bise s'adoucit en brise à la fin du poème.

17.17. Le même motif d'hommage suspect de la part du public se trouve dans le *Tombeau d'Edgar Poe*.

18.18. Selon R. G. Cohn (*L'Oeuvre de Mallarmé. Un Coup de dés*, Librairie des Lettres, 1951, p. 342) l'herbe fait aussi matériellement écho à la suggestion de verdure, contenue dans le nom de Verlaine.

19.19. L'idée de l'oeuvre poétique comme le monument le plus durable n'est pas neuve — parmi ses avatars modernes voir par exemple l'hommage de Hérédia intitulé *Monument* dans le tombeau collectif en l'honneur de Gautier — , c'est la manière dont Mallarmé nous la suggère qui a retenu notre attention ici.

Bibliographie

- ABASTADO, Claude. - *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé.*- Paris : Minard, 1971.
— *Mythes et rituels de l'écriture.* - Bruxelles : Ed. Complexe, ©1979.
- BENICHOU, Paul. - *Selon Mallarmé.* - Paris : Gallimard, 1995.
- DAVIES, Gardner. - *Les Tombeaux de Mallarmé.*- Paris : Corti, 1950.
— *Mallarmé et la "couche suffisante d'intelligibilité".*- Paris : Corti, 1988.
- DERRIDA, Jacques.- *La Dissémination.*- Paris : Seuil, 1972.
("La double séance", pp. 199-318).
- HAMON, Philippe.- *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle.*- Paris : Corti, 1989.
- LEUWERS, Daniel. - "Sur les 'Tombeaux' de Mallarmé", *Europe*, avril-mai 1976, pp. 125-133.
- MARCHAL, Bertrand.- *Lecture de Mallarmé.*- Paris : Corti, 1985.
— *La Religion de Mallarmé.*- Paris : Corti, 1988.
- MAURON, Charles.- *Mallarmé par lui-même.*- Paris : Seuil, 1964.
- MICHAUD, Guy.- *Mallarmé.*- Paris : Hatier, 1971.
- POULET, Georges.- *Etudes sur le temps humain, II.*- Paris : Plon, 1952.
— *Les Métamorphoses du cercle.*- Paris : Plon, 1961.
- RICHARD, Jean-Pierre.- *L'Univers imaginaire de Mallarmé.*- Paris : Seuil, 1961.
- Le Tombeau de Théophile Gautier/* ouvr. coll.- Paris : A. Lemerre, 1873.
- Le tombeau poétique en France/* textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy.- La Licorne. UFR Langues Littératures Poitiers, 1994.
- Tombeaux et monuments /* éd. J. Dugast et M. Touret.- Presses de L'Université Rennes 2, ©1992.