

Le tombeau idéal ou les hommages funèbres de Mallarmé

L'ensemble des tombeaux poétiques de Mallarmé constitue un chapitre important de sa poésie de circonstance. De cette poésie de circonstance dont il importe précisément de souligner la dimension propre au sein d'une œuvre apparemment double, où – à la lumière des projets ambitieux du poète – le statut de cette forme de poésie reste, certes, problématique. Si j'ai choisi d'isoler au sein des poèmes commémoratifs (toast funèbre, hommages ou tombeaux) 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 – outre la forme identique du sonnet et le fait qu'ils sont tous adressés à un poète – présentent plus d'un caractère en commun et notamment un certain schéma imaginaire qui commande leur composition.

Le Tombeau d'Edgar Poe est, certes, antérieur d'une vingtaine d'années aux deux autres poèmes et, par sa date de production (1876) ainsi que par son ton et sa rhétorique s'apparente plutôt au *Toast funèbre*, mais il partage également plusieurs aspects des deux autres 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 recueil¹.

Dans la présente étude il s'agira de mettre en lumière ce principe de construction commun aux tombeaux dont il était question plus haut et d'éclairer l'opération par laquelle l'auteur, tout en adhérant à une tradition et en gardant les éléments quasi obligatoires dictés par les contraintes génériques, les conjugue d'une manière originale en y laissant filtrer ses propres préoccupations².

Dans un premier temps, j'aimerais attirer l'attention sur un schéma dialectique qui est à l'œuvre non seulement dans les tombeaux mais aussi dans les autres poèmes commémoratifs. 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

¹ Il convient d'évoquer également 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. Il ne serait pas sans intérêt d'étudier son rapport avec les tombeaux ultérieurs et de voir quelles répercussions l'échec de son écriture a pu avoir sur ces derniers (voir sur ce point Daniel Leuwers, « Sur les *Tombeaux* de Mallarmé », *Europe*, avril-mai 1976, pp. 125-133). Sur les tombeaux de Mallarmé en général voir entre autres Gardner Davies, *Les Tombeaux de Mallarmé*, Paris, Corti, 1950 ; Leo Bersani, *The death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, 1982 ; Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti, 1985 ; Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995 et Marian Zwerling Sugano, *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford/California, Stanford Univ. Press, 1992, « Displacing the Monumental : The 'Tombeaux' Poems » pp. 101-150.

² Sur la tradition des tombeaux poétique en France, voir deux ouvrages collectifs : *Le tombeau poétique en France*, textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures, 1994 et *Tombeaux et monuments*, éd. J. Dugast et M. Touret, Presses de l'Université de Rennes 2, 1992.

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 en lui un « immortel pubis », synecdoque d'une femme du trottoir, qui devient par là même l'« expression allégoriquement irradiée de Baudelaire »³ ou plutôt de son œuvre (voir plus loin).

Dans le *Tombeau* de Verlaine, à la mort de la personne, « caché[e] parmi l'herbe », succède la montée radieuse de la gloire posthume. Ce poème contient une version en mineur de la symbolique de la gloire. Conformément à l'inspiration verlainienne, ce « soleil des morts » ou le « pur soleil mortel » (*Toast*) est représenté ici en lune. 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 »⁴.

Comme d'autres hommages funèbres qui s'inspirent directement de l'événement, tournant autour du sujet de l'enterrement, de la mise au tombeau ou du monument funéraire, les tombeaux poétiques de Mallarmé se construisent également sur le motif du monument. Point fixe dans le développement du poème, le tombeau réel est toujours présent sous une forme ou une autre et sert de point de départ à une méditation sur une commémoration appropriée au mort, sur un comportement à adopter vis-à-vis du défunt et de la mort en général. 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 » (*Tombeau* de Verlaine) – invite l'auteur à une réflexion et se trouve à l'origine de la recherche d'un emblème funéraire adéquat, propre au dédicataire. Ce processus qui met – quoique indirectement – à contribution de vieux *topoi* comme celui de la gloire, qui passe par la voie obligée du thème de l'immortalité du génie à travers l'œuvre, « monumentum aere perennius »⁵, résulte en une transfiguration du monument réel en un tombeau imaginaire à l'image du défunt. Outre le schéma dialectique relevé plus haut,

³ Expression de Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 248.

⁴ 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.

⁵ Parmi les avatars modernes de la conception de l'œuvre poétique comme le monument le plus durable, voir par exemple l'hommage de Hérédia intitulé *Monument* dans le tombeau collectif en l'honneur de Gautier : *Le Tombeau de Théophile Gautier*, ouvr. coll., Paris, A. Lemerre, 1873.

c'est dans cette opération de métamorphose que je vois une particularité commune à tous les tombeaux proprement dits de Mallarmé.

Ce travail de compensation⁶ est surtout lisible dans *Le Tombeau d'Edgar Poe*, qui 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. Si Mallarmé fournit des versions contradictoires concernant les circonstances de la composition du poème, l'interprétation du geste commémoratif y reste la même. Dans la bibliographie ajoutée à l'édition Deman de 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 ressortît jamais » (*O. C.*, p. 78)⁷. 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 médaillon⁸ 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. (*O.C.*, 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 meilleure figure de l'étrangeté du destin et de l'univers poésique.

Ce premier tombeau est curieusement peu personnalisé : à travers la métaphore mythique il met l'accent sur la valeur exemplaire du destin de Poe, qui – appelé ailleurs « le prince spirituel de cet âge » (*O. C.*, p. 225) ou « le cas littéraire absolu » (*O. C.*, p. 531) – y apparaît comme le prototype du Poète. Ce mouvement de généralisation est absent des deux autres tombeaux qui – tout en se construisant autour d'une problématique de la commémoration – ont plus à voir avec l'évocation d'une certaine sensibilité. Bien qu'il ne soit pas rare dans l'histoire du genre d'évoquer, outre l'œuvre exemplaire, la vie du dédicataire ou même de remémorer des

⁶ Cf. Sugano, *op. cit.*, p. 108 : « A textual monument is erected to supplement the lack of reverence that would be symbolized by a stone monument ».

⁷ Ou encore dans les *Scolies* apposées à la traduction des poèmes de Poe : « Aussi je ne cesserai d'admirer le pratique moyen dont ces gens, incommodés par tant de mystère insoluble, à jamais émanant du coin de terre où gisait depuis un quart de siècle la dépouille abandonnée de Poe, ont, sous le couvert d'un inutile et retardataire tombeau, roulé là une pierre, immense, informe, lourde, déprécatoire, comme pour bien boucher l'endroit d'où s'exhalerait vers le ciel, ainsi qu'une pestilence, la juste revendication d'une existence de *Poete* par tous interdite. » (*O.C.*, p. 226)

⁸ Sur les rapprochements entre les tombeaux et les pièces des *Quelques médaillons et portraits en pied*, voir Hans Peter Lund, « Paroles d'outre-tombe : les tombeaux de Mallarmé » dans *Le tombeau poétique en France*.

souvenirs personnels⁹, Mallarmé bannit ce genre de références biographiques, excepté l'allusion contenue dans la périphrase ironique du vers 8, accusation attribuée à la foule malveillante¹⁰ (« Eux [...] Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange »).

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 métatextuelle, le tombeau écrit devenant lui-même le bas-relief souhaité.

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 comme autant de métacommentaires ou d'allusions à la situation d'énonciation poétique : « L'agitation solennelle par l'air / De paroles » qu'évoque le *Toast funèbre* peut aussi bien renvoyer aux œuvres 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 dernier¹¹.

Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
À 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 !

Le Tombeau de Charles Baudelaire présente une autre variante de la réflexion sur un tombeau idéal, sur une commémoration dans l'esprit du poète défunt¹². La même recherche d'un élément votif convenable commande la composition du sonnet, qui présente une version mallarméenne du motif classique de « spargite flores ». Ici la seul « 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

⁹ Voir la notice au lecteur du *Tombeau de Théophile Gautier* – « pour louer une existence paisible et une œuvre exemplaire » – ainsi que certains hommages du recueil.

¹⁰ L'incompréhension, le rapport problématique entre poète et public qui sont au cœur du *Tombeau d'Edgar Poe*, constituent également les thèmes majeurs du discours que Mallarmé a tenu à l'occasion de l'enterrement de Verlaine en 1896 (*Quelques médaillons et portraits en pied*, O. C., pp. 510-511).

¹¹ L'aspect performatif de ce passage est également mis en valeur par M. Z. Sugano qui, dans son œuvre citée, consacre un chapitre entier à la teneur métatextuelle du poème (pp. 44-65).

¹² 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.

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 complexe¹³. C'est sa chevelure qui est évoquée d'abord : la « mèche louche » du second quatrain pouvant renvoyer à la fois à la mèche 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 immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche

Les autres termes du second quatrain 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*), provoquant 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, subit d'autres métamorphoses encore : elle se transforme d'abord en l'Ombre du poète pour tout de suite céder la place à son œuvre. L'image du « feuillage séché » évoque, tout naturellement, comme son antithèse, celle des fleurs « dont nulle ne se fane » (*Toast funèbre*), c'est-à-dire ces *Fleurs du Mal*, sur quoi le dernier vers porte 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'œuvre de Baudelaire comme meilleur monument commémoratif qui clôt la chaîne métaphorique. Conformément à cette thématique de l'absence qui est à l'œuvre 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.

Cet absent réapparaît, néanmoins, à travers le nom propre qui, après la mort de la personne, la résume désormais comme auteur. En stricte observation d'une loi du genre, Mallarmé fait figurer dans chacun de ses tombeaux le nom du dédicataire, mais, en même temps, il en fait un autre usage, plus ambigu : 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. Ainsi, non seulement le nom de Poe s'intègre-t-il dans le vocable « Poète », mais la sombre voyelle du nom résonne aussi dans les /o/ et /o/ des deux tercets du sonnet qui est dédié au poète américain. Dans le cas de Baudelaire ce sont les sons /b/ et /l/ dont on retrouve la présence massive dans le tombeau. L'allitération – constatée par la plupart des commentateurs – est surtout apparente dans le premier quatrain, mais les /b/ sont abondants dans le reste du sonnet aussi.

¹³ Les deux quatrains du sonnet ont fait coulé beaucoup d'encre. Pour une bonne synthèse des commentaires voir Marchal, *op. cit.*, pp. 199-207.

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.

Cette pratique – qui prendra toute sa dimension dans le *Tombeau* de Verlaine – est pourtant à double tranchant, car – vue sous un autre angle – elle assure malgré tout le retour de l'autre ainsi qu'un revenant. Figure de son enterrement définitif, elle réintroduit en même temps l'autre au sein du texte, dont la signature devient ainsi problématisée.

Quant à l'œuvre baudelairienne, elle est autrement présente dans le poème. Une identité métaphorique s'établit entre le tombeau et l'œuvre poétique dès les premiers vers, car cette « bouche / Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis » et divulgant le dieu des morts Anubis est bien une figure des *Fleurs du Mal*. Outre les références intertextuelles concrètes¹⁴, le tombeau évoque en général l'atmosphère 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.)¹⁵. Les deux quatrains proposent avant tout des images, dessinent un « paysage » typiquement baudelairien (à comparer avec celui de la *Symphonie littéraire*).

D'ailleurs, loin d'être une pratique innocente, la citation – par laquelle on intègre les paroles de l'autre à son propre discours en les faisant siennes – est bien un acte d'appropriation¹⁶ et un geste tout aussi ambivalent que la décomposition mallarméenne du nom propre que nous avons relevée plus haut. Le travail intertextuel est l'agent principal de l'indécidabilité de cet hommage que certains commentateurs – mettant en cause l'automatisme qui consiste à lire ces tombeaux comme des hommages conventionnels – tendent à considérer plutôt comme une œuvre satirique¹⁷.

Conformément au schéma récurrent de la métamorphose, plusieurs transformations s'opèrent dans le *Tombeau* de Verlaine aussi. Ici, cependant, ce n'est pas tant le tombeau lui-même qui importe, mais bien plutôt le comportement inopportun de ceux qui, un an après la mort du poète, rendent visite à son tombeau. Construit sur l'anecdote de cette visite anniversaire au cimetière, le sonnet développe le thème de l'hommage adéquat et, par l'évocation et la critique indirecte

¹⁴ Cf. par exemple : 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*, O. C., p. 180) ; À travers les lueurs que tourmente le vent / La prostitution s'allume dans les rues (*Crépuscule du soir*, O. C., p. 90) ; Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère / Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre, / Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux (*Le Vin des chiffonniers*, O. C., p. 101), etc. – Un bel exemple est encore l'expression « cités sans soir » qui évoque par sa sonorité – et dans une parfaite concordance avec le contexte – « l'encensoir » de l'*Harmonie du soir*. L'emploi du terme « d'égout » n'est certainement pas innocent, non plus, si l'on accepte le jeu de mots possible avec « dégoût » suggéré par R. G. Cohn dans *Towards the Poems of Mallarmé*, Berkeley, Los Angeles, Univ. of California Press, 1965, p. 160.

¹⁵ Voir Marchal, *op. cit.*

¹⁶ Voir à ce propos l'étude de Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? » dans *Le tombeau poétique en France et Philippe Hamon, Expositions. Littérature et architecture au XIX^e 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 ».

¹⁷ Leo Bersani, quant à lui, parle – à propos des tombeaux – d'hommages « manqués » par nature : « *The Tombeau poems are, by virtue of the very project which inspires them, hommages manqués. For Mallarmé, poetry is the dispersal of subjects ; and it is as if its practice were therefore incompatible with the explicit monumentalizing intention of the Tombeau poems, and perhaps even with any serious claim to the authority of a personal signature* », *op. cit.*, p. 33.

des grands mythes de l'au-delà (cf. les références évangéliques et païennes mises en évidence par l'analyse perspicace de Pierre Champion¹⁸), il touche au problème de l'immortalité.

La question primordiale sous-jacente au poème est bien : « Où est Verlaine ? » Mais la réponse suit, d'une manière apparemment illogique, une interrogation concernant non le lieu où le mort se trouve, mais la personne qui est en train de le chercher là. Comme Champion constate, la question

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond -
Verlaine ?

pourrait aussi bien se lire comme : « Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant ? » ou encore « Qui pourrait croire qu'on peut le trouver ici ? ».

Verlaine, « il est caché parmi l'herbe » : couché dans l'herbe, et caché effectivement – si l'on entend les mots autonymiquement – à l'intérieur du vocable l'*herbe*. Voire, le nom du Pauvre Lélian se laisse lire cryptographiquement aussi dans *solitaire*, *lèvre* ou *haleine*, qui reprennent les éléments sonores – phonèmes, syllabes ou autres combinaisons phoniques – du nom, rappelant ce procédé anagrammatique que Ferdinand de Saussure a cru découvrir comme une loi fondamentale de la littérature latine¹⁹. Il est inutile de dire que, tout comme les /b/ dans le tombeau de Baudelaire, ici les phonèmes privilégiés seront les /l/ et les /r/ (voir les phonèmes et groupes phoniques soulignés dans les passages cités).

Verlaine est donc partout et nulle part : il a franchi le seuil de la mort sans pour autant perdre le souffle de la vie ni celui de la parole poétique :

Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

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

Les pèlerins du cimetière ont ainsi tort de le chercher sous le noir roc du tombeau, qu'ils tâtent, quoique pieusement, non moins aveuglement.

À leur hommage fétichiste et inadéquat, le deuxième quatrain oppose un deuil immatériel et plus convenable : celui représenté par le chant du ramier qui – genre de linceul léger opposé à la pierre massive – seul doit peser sur la tombe du poète en l'« opprimant » de ses plis nubiles.

¹⁸ Pierre Champion, « Le Discours de la pensée dans le vers » dans *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996, pp. 199-222.

¹⁹ Voir Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

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.

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

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 !²⁰

Dans ce « paysage » parfaitement verlainien la mort apparaît sous la forme d'« un peu profond ruisseau », qui est en même temps une métaphore de l'œuvre 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 poète :

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 – (O. C., p. 511)

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

un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons

Ici, comme dans le tombeau de Verlaine, le terme renvoyant à la mort est placé en position emphatique : il clôt le poème rappelant que dans un sens c'est la mort qui a le dernier mot. Quoi qu'il en soit, les tombeaux de Mallarmé nous enseignent que les poètes ne sont ressuscités que sous forme de mots, soit à travers leur propre œuvre, qui leur érige le meilleur monument funéraire, soit à travers l'hommage d'un autre, qui « grave » dans son texte-tombeau le nom et quelques citations du défunt.

VIRAG PATAKI

Szeged

²⁰ Il est intéressant de noter que la première pièce se construit à son tour sur la prédominance des trois consonnes contenues dans le nom du signataire de l'épigraphe : Favart.