

*Les « Tombeaux » de Mallarmé*

---

**Abréviations :**P : *Poésies*, Gallimard, Poésie, 1992D : *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, Poésie, 2003C : *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard, Folio Classique, 1995

\*

*(Car le tombeau toujours comprendra le poète)*

Il y a, dans l'œuvre de Mallarmé, de nombreux textes commémoratifs, autant parmi les *Divagations* que dans les *Poésies*. Le plus emblématique de tous, certainement l'un des poèmes les plus célèbres de Mallarmé, est sans doute le « Toast funèbre » dédié à Gautier. Outre le « Toast funèbre », on trouve dans les *Poésies* un cycle de six sonnets commémoratifs<sup>1</sup>, les trois « Tombeaux », à Poe, Baudelaire et Verlaine<sup>2</sup>, deux « Hommages », à Wagner et Puvis de Chavannes, puis « Au seul souci de voyager », sur Vasco de Gama. Les trois « Tombeaux » ont un ton résolument funèbre, à la différence des « Hommages ». Le poème dédié à Puvis de Chavannes est composé du vivant du peintre : « Par avance ainsi tu vis / Ô solitaire Puvis / de Chavannes » ; celui qui rappelle la gloire de Vasco semble s'adresser moins proprement au navigateur que, comme le dit clairement le vers initial : « Au seul souci de voyager ». La métaphore maritime est coutumière de Mallarmé, du liminaire sonnet « Salut » des *Poésies*, au *Coup de dés*, on ne s'étonnerait pas que l'aventure de Vasco soit évoquée comme la métaphore de l'aventure poétique : c'est le voyage qui compte, perpétuel dépassement (« voyager / Outre ») d'un idéal que signifient l'« Inde splendide et trouble » et l'« inutile gisement ». Enfin, le poème dédié à Wagner, dont l'obscurité ne facilite pas une interprétation claire. Mais on peut y lire en tous cas l'apothéose du « dieu Richard Wagner irradiant un sacre », presque contre la poésie, puisqu'il s'agit d'« enfouir » le « grimoire » dans une « armoire » dans le second quatrain<sup>3</sup>. Mallarmé, en tous cas, n'y parle pas de la mort de l'artiste invoqué, comme c'est le cas des trois « tombeaux ».

En effet, les « Tombeaux », de même que le « Toast funèbre » s'inscrivent dans la postérité presque immédiate de la mort des auteurs célébrés. Nous pouvons remarquer que le

---

<sup>1</sup> Nous admettons comme sonnet l'« Hommage » à Puvis de Chavannes, nonobstant la dislocation du onzième vers.

<sup>2</sup> Nous nommerons désormais « tombeaux » ce groupe de trois poèmes.

<sup>3</sup> Que le sacre soit « Mal tu » semble indiquer un bémol dans l'hommage. Faut-il comprendre ici l'absence de « retranchement » que se doit l'artiste selon Mallarmé, le reproche d'une certaine mégalomanie du compositeur ?

titre de la première version du tombeau de Poe était « Au tombeau d'Edgar Poe », ce qui souligne la dimension circonstancielle du poème. Plus généralement, le titre « Tombeau » prend une double dimension : chacun des poèmes constitue à la fois l'oraison funèbre et la description d'un tombeau. Ces trois poèmes ont effectivement pour objet le tombeau du poète célébré : « la tombe de Poe », « le marbre [...] de Baudelaire » et le « noir roc » de Verlaine. Dans une perspective légèrement différente, le « Toast funèbre » se termine, quant à lui, sur le prochain surgissement du « sépulcre solide ». On se souvient d'ailleurs que ce poème a eu pour titre, dans l'anthologie poétique Lemerre<sup>4</sup>, « Tombeau de Théophile Gautier ». Cela conforte notre hypothèse d'un véritable rapport entre le genre littéraire du tombeau et la thématique de l'objet du même nom. Avant d'aller plus loin dans l'étude des textes, nous devons faire une halte en ce seuil du poème qu'est son titre.

La lecture, que Mallarmé veut rénover, doit reconquérir une ingénuité perdue, et en particulier être « oublieuse même du titre qui parlerait trop haut » (D, 288). Le titre d'un poème, toujours programmatique, ouvre le champ d'une attente qui entame cette ingénuité du lecteur. De plus, si la fonction du poème est de « vaincre le hasard mot par mot », on doit admettre que le titre est porteur d'une lourde responsabilité, en ce qu'il est le premier mot. Le mot « tombeau », en tête d'un poème, sollicite d'abord dans l'esprit du lecteur la venue d'une catégorie traditionnelle de la poésie, de même que la citation du nom du poète honoré fait surgir une mémoire de lecteur. Enfin, le choix de l'article défini, pour deux des tombeaux (« *Le Tombeau d'Edgar Poe* », « *Le Tombeau de Charles Baudelaire* ») insiste sur la dimension doublement référentielle du titre : il indique le poème qui suit (« voici *le tombeau* écrit par Mallarmé en mémoire de Charles Baudelaire », semble dire le titre) mais désigne aussi une réalité (ici la tombe même) dont le poème est la description, la variation poétique. Paradoxalement, c'est un article défini qui augmente l'ambiguïté référentielle, et fait que le titre est autant générique que thématique<sup>5</sup>. Cet article est une trace de la volonté mallarméenne d'exploiter la richesse sémantique d'un mot. Posons cette hypothèse que le travail de Mallarmé, vaincre le hasard, ce sera ici assumer – et pourquoi pas tenter de résoudre – cette crise référentielle que le titre pose. Nous nous attacherons d'abord au « Toast funèbre », après quoi nous ferons un détour par la poésie d'Yves Bonnefoy, dont les poèmes intitulés « Une pierre » offrent un éclairage contemporain sur le style de la poésie funéraire. Puis nous reviendrons aux tombeaux d'Edgar Poe et de Charles Baudelaire.

---

<sup>4</sup> *Anthologie des Poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Lemerre, 1888

<sup>5</sup> Par souci de clarté, nous distinguerons désormais entre le « tombeau » (le poème) et la « tombe ».

## Le « Toast funèbre »

Chronologiquement, ce poème a été écrit en premier, en 1873, à l'occasion d'un hommage collectif après la mort de Gautier. Mendès avait suggéré que l'hommage fût une pièce unique, un grand poème composé de toasts successifs comme lors d'un banquet. Cela explique la forme du « Toast », inhabituelle au regard des autres poèmes, généralement plus courts, plus corsetés.

Le début du poème rappelle l'absence du poète mort, et que ce serait un acte de « démente », de saluer sa présence même spectrale, comme allant dans le « corridor » qui mène les âmes à leur résurrection future. Mallarmé, contrairement à la « foule hagarde », une reprise du « bétail ahuri des humains », nie que la vie terrestre soit vouée à l'attente triste de la vie éternelle, nous ne sommes pas « La triste opacité de nos spectres futurs ». Gautier n'est pas là, et si le poète élève sa coupe, celle-ci est « vide » et ce n'est qu'un geste qui célèbre l'absence, la « chante ». Outre la réaffirmation de l'athéisme virulent de Mallarmé, il faut aussi noter l'important aspect rituel de la scène. Le premier mouvement du poème décrit une Élévation négative, inverse, comme le souligne Bertrand Marchal (*P*, 222). Mais l'aspect rituel ne provient pas uniquement du retournement de la pratique liturgique, ou plutôt, Mallarmé substitue à ce rite un autre : « Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau / Contre le fer épais des portes du tombeau ». L'image du « flambeau » qu'on éteint, à quoi correspond six vers plus bas le « soir » qui descend, est un avatar du « drame solaire » omniprésent chez Mallarmé (ce sera cette « pourpre » qui point « là-bas » dans le sonnet « Victorieusement fui... », le « minuit » du sonnet en -x, mais peut-être aussi celui d'*Igitur*). La rime « flambeau / tombeau » est le signe de ce moment transitionnel, qui fait que la torche de la vie abdique devant la tombe. Plus précisément, il s'agit de forcer cette extinction – mais pour qui ? Pour Mallarmé ? pour les poètes rassemblés à l'occasion de l'hommage ? Le poète dit avoir « lui-même mis » Gautier « en un lieu de porphyre », il a accompli le rite d'inhumation, comme si au-delà de l'hommage, la tombe était le moyen d'un retour du poète à l'organique. Poe sera dans une tombe de « granit », Baudelaire en un « marbre » et Verlaine sera dans un/du « roc ».

La gloire d'un poète, après sa mort, semble être le rayonnement de son œuvre sur les temps futurs. Cette gloire, c'est comme le reflet sur ce « carreau » d'un rayon du soir tombant, comme celui de l'essentielle flammèche que le rite préserverait avant d'étouffer

complètement la torche. La tombe, dans l'économie dramatique de ce poème, est ce miroir qui sauve ce qu'il faut d'un défunt poète pour le futur. La mort absolutise ainsi le « retranchement » que doit accomplir le poète, absolutisant aussi, à l'inverse, la peine qu'il s'est donnée. La tombe est le lieu de réflexion de « la gloire ardente du métier » vers « les feux du pur soleil mortel », elle permet la transmutation du travail, « l'œuvre de [l]a patience » en une gloire solaire, mais d'un soleil terrestre, non divin, non éternel, qui connaît la finitude humaine et la mort. Le tombeau, en poésie, c'est assurer aussi la gloire d'un poète au-delà de sa mort, c'est opérer cette même *réflexion* de son oeuvre. La tombe est autant le signe de l'absence du poète (« ce beau monument l'enferme tout entier ») mais c'est aussi l'outil d'une immortalité du travail, ces mots qu'il a dits.

La seconde strophe prend l'exemple, parmi la « foule hagarde », de « Quelqu'un de ces passants », dont l'espoir de la vie éternelle après la mort devient un « Vaste gouffre apporté [...] / Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits ». Ce mutisme de l'homme de la foule – qui est l'absence d'acte poétique – va de paire avec sa surdité. Sa négligence du travail de poète fait que Mallarmé n'arrachera pas une larme lorsqu'il voit le « blason des deuils épars sur de vains murs ». Le « mur » est vain en ce qu'il ne fait pas signe comme la tombe de Gautier. On peut voir une opposition entre « fatal emblème » et « blason des deuils » : d'un côté l'emblème signifie le « bonheur » des poètes. « Pourquoi *fatal* emblème ? sans doute, parce que le bonheur dont Gautier est le symbole, la gloire poétique, ne s'épanouit que par la mort. <sup>6</sup> » écrit Paul Bénichou. A l'inverse, le « blason des deuils » ne semble faire que chiffrer la vaine tristesse de ceux qui n'ont pas compris ce rôle paradoxalement bénéfique de la mort, d'où le « mépris » de la « larme » dite toutefois – nous soulignons – « horreur *lucide* ». L'opposition n'est pas radicale, mais elle se fonde sur la conscience du néant, et sur le choix de la volonté poétique (dire les mots, ou plutôt, refuser de ne pas dire les mots, « chanter la région où vivre ») de témoigner de notre « séjour » terrestre. Ce témoignage ne sera pas le cri d'ignorance dont « L'Espace » se joue, mais la justification de l'homme dans son habitat.

Témoigner, c'est la tâche qu'a accomplie Gautier, le Maître. Il a « Apaisé de l'éden l'inquiète merveille » et éveillé « Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom. ». Deux tâches, qui résument ce que doit faire le poète : éviter qu'on substitue au véritable éden terrestre un autre monde, un rêve, apaisant par ce regard soucieux du véritable son inquiétude (« Je chanterai le *Voyant* qui, placé dans ce monde, l'a regardé, ce qu'on ne fait pas. » – C, 542) ; puis nommer, non pas dans la forme arbitraire du langage commun, mais grâce aux ressources

---

<sup>6</sup> Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1995, rééd. Folio Essais, 1998, p. 236

de la poésie et en sollicitant du langage commun la profondeur étymologique, la polysémie, les jeux sonores et rythmiques... Nommer, ce sera reconstruire une langue dans laquelle aura été combattu la contingence du signifiant, au profit d'une forme qui fait apparaître la « notion pure », la présence à soi de la chose en ce qu'elle a d'indicible et, elle aussi, de mystérieux. Il s'agira de faire sortir le réel du leurre dans lequel le langage le place, pour l'« isoler » dans cette forme nouvelle qui lui rend son absolu, comme des « fleurs dont nulle ne se fane ». Tel est le « devoir, / Idéal que nous font les jardins de cet astre », la terre. La poésie, cette « agitation solennelle par l'air / De paroles », est comme un regard bienveillant sur le monde, qui « Isole parmi l'heure et le rayon du jour » ce qu'il voit. La tâche du poète sera désormais de s'attacher à la consécration du *hic et nunc*.

La poésie devient le seul moyen de reconquérir un sens dans un monde dont le néant est la seule certitude. Ce sens, le poète le trouvera en ne regardant rien d'autre que l'astre terrestre :

C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour,  
Où le poète pur a pour geste humble et large,  
De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge :  
Afin que le matin de son repos altier,  
Quand la mort ancienne est comme pour Gautier  
De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire,  
Surgisse, de l'allée ornement tributaire,  
Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,  
Et l'avare silence et la massive nuit.

Dans cette dernière strophe, Mallarmé réintègre l'image de la tombe. Mais non plus comme cet objet présent où gît la dépouille de Gautier : la tombe apparaît presque comme une récompense, la rémunération de l'effort du poète. La mort ne suscite nullement l'imagerie baudelairienne hantée par le vieillissement et les vers dans la terre grasse : c'est un « repos altier ». Cela est certainement la conséquence du refus de l'incarnation de Mallarmé. Si le poète est celui qui « se retranche », délaissant la « vaine forme de la matière » qu'il est, on comprend cette figuration sereine de la mort. Ayant accompli sa tâche, il a mérité son repos. Cette tâche de poète (d'homme soucieux du sens de l'existence humaine), il l'accomplit « Afin que [...] Surgisse [...] Le sépulcre solide ». C'est comme si le poète était, durant sa vie, dans la perspective absolue de la tombe – consciemment ou non. Mallarmé nous décrit presque une eschatologie du néant. En effet, quelque chose « gît » dans ce sépulcre, mais c'est « l'avare silence » et « la massive nuit », la part refusée par le poète, « tout ce qui nuit » à la venue du sens ; le passant de la foule était « aveugle et muet », il n'agissait pas contre le néant. Il ne vivait que dans l'espérance mauvaise d'une vie après la mort, il n'a pas vécu, ou

seulement dans le « Vaste gouffre » qu'est le « Néant » ; Gautier, qui a *vu* et *nommé*, peut à l'inverse goûter ce néant comme un repos, c'est presque un choix « de n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire ». Ayant su profiter de cette conscience du néant, il a gagné le droit de « se taire » et de fermer les yeux, de ne plus nommer et de ne plus voir, il se rend au néant, mais ayant justifié son existence : il *habité* son séjour en le justifiant de son regard qui isole, et *témoigné* de celui-ci grâce aux « mots qu'il a dits ». C'est pour cette raison que le « sépulcre solide » peut « surgir », « de l'allée ornement tributaire ». Tout le sens de la vie de Gautier tient dans cette tombe « tributaire » : c'est-à-dire qu'il dépend de « l'allée » (le sens n'est que terrestre), et en même temps lui verse un « tribut ». Ce tribut, c'est à la fois enfermer tout ce qui prive « l'allée » de son sens et en même temps perpétuer « le sens plus pur [donné] aux mots de la tribu », donc réaffirmer le sens de « l'allée », ainsi faite « séjour ». La tombe permet de continuer, au-delà de la mort, la séparation du sens et du non sens, qui fut l'œuvre du poète. On dirait même que la tombe est la frontière entre le sens et le non sens : d'un côté la mémoire d'un sens, fondé lors d'une vie accomplie en poète, et de l'autre enfouissement sous terre du non sens.

Qu'est-ce alors que ce rite « d'éteindre le flambeau / Contre le fer épais des portes du tombeau », sinon presser la création de cette frontière. La tombe finalise le destin du poète, lui donnant surtout une valeur d'exemple pour les poètes vivants. L'écriture d'un tombeau est comme une appropriation de la trajectoire du poète mort, appropriation dont le symptôme est la tombe même :

La Mort, cependant, institue exprès cette dalle pour qu'un pas dorénavant puisse s'y affermir en vue de quelque explication ou de dissiper le malentendu. Un adieu du signe au défunt cher lui tend la main, si convenait à l'humaine figure souveraine que ce fut, de reparaître, une fois dernière, pensant qu'on le comprit mal et de dire : Voyez mieux comme j'étais. (D, 130)

La tombe permet de mettre au clair le destin d'un poète, de rétablir son image et sa valeur. Elle permet de laver le poète de la mauvaise réputation qu'il a pu avoir. C'est le travail des contemporains de rendre cet hommage, et de montrer ce qu'a été l'apport du poète. Il y a un aspect indéniablement politique de la poésie telle que la développe Mallarmé : « notre bonheur », au vers 1, c'est celui de la communauté des poètes, leur tribu, celle dont les mains ont à accomplir « le rite [...] d'éteindre le flambeau » ; celle « qui tend la main » dans cet hommage à Verlaine. La tombe est l'image d'une pensée de la poésie qui progresse : il faut « tenir le pas gagné », pour reprendre l'expression de Rimbaud. C'est tout le sens des tercets du « Tombeau d'Edgar Poe, et notamment du vers 13 : « Que ce granit du moins montre à jamais sa borne ». La transformation du « granit » en « borne », de la matière en signe indique

qu'un pas a été fait par Poe, dont le champ d'action, étant désormais limité, est assuré, définitivement conquis.

\*

### « Une pierre »

Yves Bonnefoy perpétue d'une certaine manière cette image de la tombe comme « borne », dont tous les poèmes intitulés « Une pierre », depuis justement *Pierre écrite*, sont autant d'épithètes qui rappellent au poète la multiplicité des destins possibles sur terre <sup>7</sup>. Ce sont désormais les morts qui parlent, d'outre-tombe. Mais plus généralement, cette parole donnée aux morts prend place au sein d'une entreprise plus vaste de construction d'une tradition. En effet, une grande partie de l'œuvre d'Yves Bonnefoy est consacrée à la relecture critique des poètes qui l'ont précédé. Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé sont interrogés en permanence, depuis *L'Improbable* jusqu'à *Sous l'horizon du langage*. La tâche de la critique consiste à détailler comment chaque poète a négocié avec la conscience de la finitude et quel est son rapport à l'imaginaire. La poésie, telle que la conçoit Yves Bonnefoy, n'est rien qu'une tentative recommencée, par conséquent elle permet au poète d'aborder les œuvres du passé avec un regard humble : ce que va chercher l'œil critique, c'est le projet que le texte cherche à accomplir. On peut comprendre ce travail comme un effort de hiérarchisation des actes poétiques, qui toutefois n'opère pas un classement de valeur <sup>8</sup> ou de crédibilité. Plutôt, il accomplit un travail topographique, dessine une carte différentielle de la poésie dont chaque région fut le terrain ici d'une réponse, là d'une tentation. Baudelaire avait compris ce rapport à la fois différentiel et confraternel des artistes, chacun admirant ou louant la vertu qu'il n'y a pas chez lui :

Si Eugène Delacroix avait loué, préconisé ce que nous admirons surtout en lui, la violence, la soudaineté dans le geste, la turbulence de la composition, la magie de la couleur, en vérité, c'eût été le cas de s'étonner. Pourquoi chercher ce qu'on possède en quantité presque superflue, et comment ne pas vanter ce qui nous semble plus rare et difficile à acquérir ? nous verrons toujours, monsieur, le même phénomène se produire chez les créateurs de génie, peintres ou littérateurs, toutes les fois qu'ils appliqueront leurs facultés à la critique. <sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Le rapprochement des « Tombeaux » de Mallarmé avec cet aspect de l'œuvre d'Yves Bonnefoy provient de notre mémoire de M2 – en cours d'élaboration à cette heure.

<sup>8</sup> A l'exception peut-être du texte sur Paul Valéry, dans *L'Improbable*. Bonnefoy le « prend au sérieux », mais pour en faire un contre-exemple de la tâche poétique. Sa poésie se fonde entre autre sur un « rejet héroïque » de Valéry, comme l'écrit Michèle Finck (*Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, 1989)

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, « L'œuvre et la vie de Delacroix », dans *Œuvres Complètes* (OC), édition de Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1976, p. 754

Et si ce ne sont pas toujours des qualités qui lui font défaut que Bonnefoy loue, ce sont du moins des tentatives qui exigent sa reconnaissance et des tentations qui réclament la compréhension. Cela permet de représenter la tradition comme un espace de coexistence spirituelle, où les œuvres ne s'entassent pas les unes sur les autres, se dépassant chaque fois. Plutôt, la tradition ressemble à un *geistiger Raum*, pour reprendre l'expression d'Hofmannsthal<sup>10</sup>, un « espace spirituel », et il faut prendre le mot d'*espace* dans son sens le plus littéral. « L'espace de la tradition », selon Jean-Yves Masson<sup>11</sup>, est un lieu de comparaison, de dialogue fraternel.

Le poète doit se mettre « au milieu des morts<sup>12</sup> » pour conquérir la tradition comme l'écrit T.S. Eliot. Dans la poésie d'Yves Bonnefoy, toutes ces « pierres écrites » sont la marque de cette poésie qui parle d'entre les morts, et, les aimant, entretenant leur mémoire comme une vestale, tient près de soi d'autres destins poétiques. La tâche critique tient de l'hospitalité, celle que réclament ici les morts :

## UNE PIERRE

Je fus assez belle.  
Il se peut qu'un jour comme celui-ci me ressemble.  
Mais la ronce l'emporte sur mon visage,  
La pierre accable mon corps.

Approche-toi,  
Servante verticale rayée de noir,  
Et ton visage court.

Répands le lait ténébreux, qui exalte  
Ma force simple.  
Sois-moi fidèle,  
Nourrice encor, mais d'immortalité.<sup>13</sup>

\*

## UNE PIERRE

O dite à demi-voix parmi les branches,  
O murmurée, ô tue,  
Porteuse d'éternelle, lune, entrouvre les grilles  
Et penche-toi pour nous qui n'avons plus de jour.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, München, Verlag der Bremer Presse, 1927 ; traduction française d'Albert Kohn et Jean-Claude Schneider : « Les écrits, espace spirituel de la nation » dans *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, Du monde entier, 1980

<sup>11</sup> Jean-Yves Masson, « L'espace de la tradition. Pour une pensée de la tradition en littérature », *Conférence* n° 14, Printemps 2002

<sup>12</sup> T.S. Eliot, « La Tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, Seuil, Le Don des langues, 1999, p. 29, trad. Henri Fluchère

<sup>13</sup> Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, dans *Poèmes*, Mercure de France, 1978, rééd. Gallimard, Poésie, 1982, p. 206

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 216

Ici aussi la tombe sépare le sens, non moins terrestre que chez Mallarmé, du néant dont la « pierre » et la « ronce » sont ce qui paralyse l'effort, « tout ce qui nuit ». Le silence et la nuit sont la condition des morts, le lieu des morts n'est pas une Arcadie éternelle, leur mort ne fait sens que par l'attention qu'on leur porte. La mort n'est plus un « repos altier » : à la différence de Mallarmé, la poésie d'Yves Bonnefoy risque l'incarnation, d'où les images de d'une mort qui s'attaque principalement au corps, retournement ultime de ce vieillissement qui est pourtant la preuve du destin <sup>15</sup>. Le travail de réflexion du passé tel que l'effectue Yves Bonnefoy cherche à rédimier un peu les morts, à « se pencher » vers eux avec déférence, comme cette lune qui doit les reconforter de sa lumière dont les priveront bientôt les nuages noirs. Baudelaire savait cet impératif de « se pencher » vers « les morts, les pauvres morts » et surtout sur la tombe désertée de Mariette : « Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs. <sup>16</sup> » C'est sous l'angle du remords que Baudelaire nous présente l'impératif d'honorer les morts, qui ne sont peut-être « dévorés de noires songeries » que parce qu'on oublie de penser à eux et de leur rendre justice. La tradition prend la forme d'un hommage filial, il faut être « fidèle ». De même que la tâche de la poésie est de reconquérir l'unité du sujet dispersé, le travail critique d'Yves Bonnefoy cherche à dégager l'absolu du destin accompli, sa « force simple » : « Je propose de retrouver une voix, de déchiffrer son vouloir, de ranimer son accent, surtout : ces emportements, cette pureté inimitable, ces triomphes, ces brisements. <sup>17</sup> » écrit-il au tout début de son *Rimbaud*. Le critique devient la « servante » des morts, l'officiant d'un « rite » qui célèbre le sens trouvé, l'accomplissement d'un destin contre le néant. Le discours critique est comme la rémunération de la peine des poètes morts, la compensation de leur fatigue. Le cas de Baudelaire est exemplaire à ce propos : « Quant à Baudelaire, qui a souffert, on voudrait le laisser à son repos. Son désir fut l'universel, qu'il ait le droit de s'y effacer, comme une musique, de disparaître dans la nuée. <sup>18</sup> ». Il en fut de même pour Jouve qui, dans un rapport nettement plus fusionnel au même Baudelaire, écrivait qu'il « est du petit nombre de ceux qu'il faut racheter d'une ignominie déposée sur eux par la grossièreté

<sup>15</sup> *Vieillir*, dans la poésie d'Yves Bonnefoy, ce n'est que le sentiment de faire véritablement un pas, fût-il à recommencer, contre le néant. C'est presque une récompense, ainsi, quand un peu de lumière semble poindre :

*L'après-midi*  
A été pourpre et d'un trait simple. Imaginer  
S'est déchiré dans le miroir, tournant vers nous  
Sa face souriante d'argent clair.  
Et nous avons vieilli un peu.

« Le dialogue d'Angoisse et de Désir »  
*Pierre écrite*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 245

<sup>16</sup> Charles Baudelaire, « La servante au grand cœur... », dans *Les Fleurs du Mal*, dans OC I, 1975, p. 100

<sup>17</sup> Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Seuil, 1961, rééd. 1994, p. 5

<sup>18</sup> Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, rééd. Folio Essais, 1982, p. 31

humaine.<sup>19</sup> » Quant à Baudelaire et Mallarmé, qu'ont-ils voulu faire sinon racheter Poe de cette même ignominie, jusqu'à en faire « l'emblème » de leur condition.

Ces « quelques fleurs » qu'il faut porter, c'est plus qu'un « feuillage séché », un peu de la lumière que dispense la lune, quand elle « écarte les grilles » des arbres, avant d'être recouverte par les nuages noirs : « Mais la lune se couvre et l'ombre / Emplit la bouche des morts.<sup>20</sup> ». Être le porte parole de ceux dont l'ombre remplit la bouche, c'est bien cela que propose Mallarmé dans l'extrait de l'hommage à Verlaine que nous avons cité plus haut. Essayons de voir comment les « Tombeaux » de Mallarmé tentent de procurer un peu de cette lumière lunaire, de tendre la main.

\*

### « Le Tombeau d'Edgar Poe »

Le vers 13 de ce sonnet, que nous avons cité plus haut, donne une représentation poétique de ce qu'est l'héritage : « Que ce granit du moins montre à jamais sa borne ». Le mot granit, fait écho au « lieu de porphyre » dans lequel le poète a mis lui-même Gautier. Le mot « borne » donne l'espoir d'un monde où les objets ont un sens que garantit un souci commun. Et pour que la tombe « montre à jamais sa borne / Aux noirs vols du Blasphème éparés dans le futur. », il faut à l'évidence qu'elle ait été justifiée comme « borne ». C'est le rôle du poème qu'écrit Mallarmé d'opérer cette justification.

Le très célèbre vers initial, « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » indique cette conversion que doit permettre la mort. La majuscule à « Lui-même » et « Poète », indique l'accomplissement de soi en une figure archétypale du poète, que la suite du premier quatrain définit. Le « Poète » par cette majuscule, est abstrait de la réalité et de son époque, c'est pour cela qu'il s'oppose au mot « siècle ». Le « siècle » c'est, bien sûr l'époque, la période historique, mais surtout, c'est ce qui vit en dehors d'une communauté : en cela le « siècle » s'oppose à la « tribu ». De même, le « siècle » peut avoir une connotation profane, laïque, ce qui est une manière de sacraliser, en creux, la poésie. Il y a même quelque chose d'archaïque, de mythologique dans cette représentation de la poésie comme combat, que suggère la bipolarité répétée : « Poète » vs « siècle », « ange » vs « hydre », « Eux » vs « la tribu » puis « sol » vs « nue ». Ce n'est pas une résurrection de Poe mais, dans les rayons

<sup>19</sup> Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, 1942, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1942 ; rééd. Fata Morgana, 2006, p. 11

<sup>20</sup> Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, op. cit., p. 217

reflétés par sa tombe, l'image absolue du poète, maudit par la foule pour qui la poésie n'est que le symptôme de son alcoolisme. Entre les deux belligérants, au « glaive nu » qui veut « donner un sens plus pur » répond « sortilège », à « susciter » répond « Proclamèrent », à l'aspect sacré de la poésie répond le « flot sans honneur ». Tous ces couples forment la colonne vertébrale de l'opposition, dont on peut dire qu'elle se bâtit en deux quatrains symétriques, le premier qui parle de l'acte du poète, et le second de la réplique de la foule.

Ces deux strophes initiales semblent une *ekphrasis* du « bas-relief » improbable. Si la représentation des deux quatrains est si explicitement bipolaire, symétrique, contrastée, c'est peut-être bien qu'elle cherche à mettre la figure du poète « en relief », saillante. Ce n'est pas une mosaïque, ni une peinture, mais bien une *inscription*. Le premier sens *d'inscrire*, c'est laisser une trace dans la pierre, une entaille, quelque chose qui entame l'intégrité du support, l'*inscriptio* est un stigmat. N'est-ce pas une image possible de la poésie telle que la définit Mallarmé : une blessure de volonté sur le hasard, faite grâce au vers :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. (D, 260)

Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. (D, 262)

Le « relief » de la poésie, c'est le fort contraste de l'encre noir sur la page blanche. Le vers est une unité nécessaire, et dans l'espace de la page blanche, il faut le voir comme un « trait souverain » qui entame « le vide papier que la blancheur défend », un coup de « glaive » qui le stigmatise. Il y a aussi quelque chose d'archaïque et de fondamental dans l'écriture poétique telle que Mallarmé la pense, qui est d'abord comme un mince sillon fait dans la terre avec un stylet, ou même l'ongle. C'est un signe de l'esprit humain et de sa volonté<sup>21</sup>. Signe précaire certes car ses éléments sont des mots à la signification arbitraire, mais que la volonté fonde ensemble. Le vers est l'inverse du sceau divin que sont les constellations (et notamment la grande Ourse, l'absente du sonnet en -x), il est le sceau de la volonté humaine qui veut nier le hasard. Le portrait de Poe en Poète veut avoir cette nécessité du vers, relief saillant par rapport à la « foule hagarde ». Le tombeau qu'écrivit Mallarmé a pour

---

<sup>21</sup> Nous sommes tentés de faire un rapprochement avec la pensée hégélienne de l'art. Pour le philosophe, l'art est avant tout une manifestation sensible de l'Esprit. Dans le cas de Mallarmé, la poésie est un signe de résistance au hasard, d'affirmation de sa volonté créatrice – non pas malmenée par le hasard des passions et des croyances – qui prend forme dans une justification absolue de la parole par elle-même.

vocation d'isoler Poe de son siècle, des contingences de sa vie, pour en tirer l'absolu, essayer de capter ces rayons que reflètent le « carreau » sous lequel il est tout entier.

Toutefois, ce « bas-relief » qui devrait figurer le combat « du ciel et de la nue hostiles » (les termes du combat poétique de Poe, « hostiles » l'un à l'autre), ne voit pas le jour. Quand Mallarmé écrit « Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief, [...] Que ce granit du moins montre à jamais sa borne » il faut comprendre : puisqu'on ne peut représenter cette lutte en un bas-relief, que du moins la tombe fasse office de borne pour les temps à venir. La dualité « ciel » vs. « nue », cette « idée » qui ne s'incarne pas en un bas-relief, est elle-même l'archétype de l'*agon* qui subsume la dualité « Poète-ange » vs. « foule-hydre », structurée comme on l'a vu par un réseaux de mots mis en contraste. La mission du tombeau, restée idée non concrétisée (il n'y a que des mots qui soient mis en relief), est relayée et accomplie par la tombe. Ce que le tombeau ébauche, la tombe l'achève, il permet de concrétiser le projet d'*inscrire* Poe dans le futur. Le sens du mot « borne », à savoir ce qui délimite un champ, reprend cette image de séparation entre le sens et le néant, à tel point que s'épuiseront vainement contre cette limite « les noirs vols du Blasphème épars dans le futur. »

\*

### « Le tombeau de Charles Baudelaire »

La tombe apparaît dès le premier vers dans ce poème, sous la forme d'un « temple enseveli » : en général, c'est le poète qui est sous la terre, ici, c'est toute la tombe devenue lieu d'hommage. On peut s'étonner de ce choix : le temple est, par définition, le lieu d'un culte, or il est difficilement pensable que Mallarmé voulut qu'on dévouât quelque culte que ce soit à un poète défunt. Il n'y a que l'œuvre qui doit être célébrée. L'image du « temple » est relayée par la « bouche / Sépulcrale d'égout ». Le mélange des registres noble (« temple », « sépulcral ») et commun (« égout », « bavant ») reflète la préoccupation baudelairienne de mêler « boue et rubis ». « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or<sup>22</sup> », écrit Baudelaire, signifiant moins une sublimation du réel qu'une sacralisation du monde dans son *hic et nunc* (« Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence », « j'ai *pétri* de la boue et j'en ai fait de l'or<sup>23</sup> », lit-on ailleurs). L'attitude du poète moderne, c'est précisément de ne pas « détourner [...] ma tête souveraine » mais bien de faire de la modernité le lieu de la poésie. Le rôle du « temple » est de « divulguer » depuis dessous la terre « Abominablement quelque idole

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, OC I, 1975, p. 192

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 188

Anubis ». Le dieu égyptien à tête de chacal a pour fonction de protéger les morts, de même que les chacals peuplaient les nécropoles, lançant un « aboi farouche » pour repousser les détrousseur de cadavres. Le museau d'Anubis, non seulement aboie, mais aussi se confond avec la bouche d'égout, et bave peut-être un peu, lui aussi, « boue et rubis ». Le travail de « parfait chimiste » de Baudelaire s'est accompli dans la mort, qui fut peut-être la seule vraie boue dont Baudelaire ait cherché à extraire des rubis, des fleurs.

Nous remarquons d'emblée, à la lecture de ce poème, que c'est encore le « carreau » où repose le gît le poète, qui donne cette éternité du travail baudelairien, non plus dans un reflet éblouissant, mais en répandant sa bave – sa véritable parole – prolongée doublée d'un « aboi farouche ». L'œuvre de Baudelaire semble rendue dans ce qu'elle a à la fois de plus noble et de provocateur, d'attirant et de répugnant. A sa manière, ce premier quatrain « tend la main » au souvenir de Baudelaire, cette bave est tout ce qu'il peut y avoir de son « humaine figure souveraine » revenant.

Le second quatrain emprunte sa tournure aux « Tableaux Parisiens », qui fait référence à la prostitution quand elle « s'allume dans les rues », d'où la présence du « gaz récent » qui place la scène au moment du « Crépuscule du soir » où l'on allume les réverbères. L'éclairage au gaz, a priori, ne contient pas de « mèche », ce qui est le cas des lampes à huile ; la « mèche » vaut au moins pour la flamme, et il n'y a pas loin de la flamme à la femme. La chevelure féminine n'est-elle pas le « vol d'une flamme ». La « mèche » est dite « louche » : Comment ne pas penser à Louchette, l'une des fameuses amantes de Baudelaire. Mais ce que les biographies d'aujourd'hui nous rendent familier, Mallarmé pouvait-il le connaître en son temps ? L'idée que la lumière soit trouble, voire même étrange, n'empêche pas de penser à la venue, sous le réverbère, d'une prostituée. De plus, la « mèche » est « Essuyeuse on le sait des opprobres subis » : on peut imaginer que la « mèche », dans l'univers baudelairien, désigne indifféremment la toison de la chevelure ou de l'« immortel pubis » (lui-même « allumé » par le « gaz récent », si le pronom « il », au vers 7, en est bien l'anaphorique) : cette « mèche » permet de laver, dans le rapport amoureux avec la prostituée, les déboires dont a été victime Baudelaire. Enfin, on peut imaginer que chaque « réverbère », dès qu'il s'allume, éclaire une prostituée, d'où ce « vol » du découcher qui en dépend.

Toutefois, si le thème de la prostitution semble plutôt clair, la figure de la prostituée n'est que suggérée, nous ne pouvons que la déduire. Peut-être est-ce elle qui apparaît dans les deux tercets. Peut-être est-ce « elle » que Mallarmé décrit s'asseyant « contre le marbre [...] de Baudelaire » ? qu'un « voile [...] ceint » ? C'est du moins l'effet que produit la lecture du

poème... avant que le vers 13 ne vienne préciser « Celle son Ombre même ». Le second quatrain dessine en creux une prostituée, en laisse l'image en puissance, laquelle prend sa réalité quand le pronom « elle » intervient. Pour le lecteur, c'est la prostituée qui s'assoit sur la tombe, remplissant mieux que « quelques fleurs » votives le devoir de la « bénir ». De même qu'elle était « essuyeuse [...] des opprobres subis », c'est elle qui « affermit un pas » sur « cette dalle », et qui ainsi « tend la main ». On peut se demander pourquoi c'est « vainement » qu'elle se rassoit. Peut-être parce qu'elle est « absente », ou du moins qu'elle se dissout lorsque la « ceint [...] avec frissons » l'« Ombre même » de Baudelaire. Le geste « votif » de se « rasseoir » signe l'union, dans l'absence, de l'image de la prostituée et de l'ombre du poète. C'est bien une évaporation qui se produit, de la prostituée dans l'ombre du poète, toutes deux dissoutes enfin en un parfum mortel « toujours à respirer si nous en périssons ». La rime « Baudelaire / tutélaire » achève d'ériger en maître celui dont le sillage mène à leur perte ses fidèles, il est un « poison tutélaire ». Comment ne pas penser que c'est une « fleur du mal » qui exhale ce poison, le vrai visage de Baudelaire, bénissant mieux sa tombe qu'un « feuillage séché ». Si un bouquet doit orner la tombe de Baudelaire, il ne peut qu'être vivant de son pouvoir malsain. Ce qui fut mauvais pour la société de Baudelaire, et qui lui valut un procès, sera « tutélaire » pour ceux qui sauront reconnaître le Maître.

La prostituée sert de relais entre un bouquet de fleurs inutiles et le seul qui soit capable de « bénir » sa tombe : *Les Fleurs du Mal*. Les « fleurs nouvelles dont » Baudelaire rêve dans « L'Ennemi » doivent pousser dans des « trous grands comme des tombeaux ». La prostituée est comme « le mystique aliment » qui fait leur vigueur. Souvenons-nous cependant que la prostituée n'est pas explicitement désignée, elle n'est que la création de notre imagination de lecteur à la lecture du premier quatrain. Il serait légitime de se demander pourquoi Mallarmé ne la cite pas et fait appel à notre « coopération interprétative », pour reprendre le terme d'Umberto Eco. « Elle », peut-être une prostituée, c'est surtout l'officiante au « temple » problématique du premier vers, « nourrice encor, mais d'immortalité » qui – « dite à demi-voix, murmurée, tue » – s'asseyant, éclaire un peu la tombe de sa lumière lunaire, irréelle. Sur sa tombe, elles ne sont plus qu'un frisson, qu'une ombre absente. Encore une fois, Mallarmé évoque l'apothéose de l'œuvre du poète après sa mort.

Si « Le Tombeau d'Edgar Poe » élevait la tombe comme une « borne », « Le Tombeau de Charles Baudelaire » s'attache au fonctionnement de celle-ci. Sous le double patronage d'Anubis et de la prostituée, la tombe exhale un parfum séduisant mais mortel, de même qu'elle bave « boue et rubis ». Elle repousse d'un aboi mais attire à elle par le parfum

qui fait périr. Elle est au centre d'une dramaturgie commémorative, établie entre deux pôles – la mort et le sexe. Toutefois, dans le poème de Mallarmé, nulle prostituée, nulle fleur du mal explicite, rien qu'une tombe, l'agent définitif de l'élévation de l'œuvre. Cette élévation se fera par la succession intellectuelle qui saura reconnaître en Baudelaire son maître. L'image du « poison tutélaire » replace la carrière poétique dans la perspective de la mort. Si « nous ne sommes que de vaines formes de la matière », du moins Baudelaire a-t-il trouvé un sens dans cette vanité. Sa poésie reste une source où puiser, en sachant qu'on y trouve l'absolu qu'au prix de la mort, symbolisée par la tombe qui est le centre de gravité du poème et le contrepoint du sens, cet exhalaison mortelle.

\*

\* \*

## UNE PIERRE

Orage puis orage je ne fus  
Qu'un chemin de la terre  
[...] <sup>24</sup>

Comme on peut le lire sur cette pierre écrite d'Yves Bonnefoy, la tombe commémore une suite d'orages, toutes ces expériences de la vie que la poésie a pour tâche de rassembler, c'est un « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ». La tombe fonctionne comme le signe de ce « chemin » que fut tel poète, de l'unité qu'il trouva dans sa vie, du parfum à suivre. Les trois tombeaux que nous avons étudiés s'inscrivent dans le cadre d'une relève à prendre, ces trois tombeaux en sont l'exemple. Plus généralement, c'est toute la poésie de Mallarmé qui se situe dans ce cadre. L'œuvre de Mallarmé est composée de plusieurs chantiers qui, reprenant les mêmes thèmes poétiques (la tombe, le drame solaire, l'idéal, le hasard, etc.), les déclinent au gré des différentes angoisses du poète. C'est à *Igitur* de prendre la relève de sa « race », lorsqu'il descend au tombeau. « cette fiole contient le néant par ma race différé jusqu'à moi » : qu'il boive la fiole ou jette les dés, ce sera l'accomplissement du Néant. Ou, pour reprendre les termes du *Coup de dés*, « rire que si /.../ c'était /.../ le nombre /.../ ce serait /.../ le hasard ». Il y a aussi ce cygne, mélancolique, qui se reconnaît dans le jour qui ne s'envole

---

<sup>24</sup> Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, dans *Poèmes*, op. cit., p. 206

pas, ne voudrait-il pas venger « le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ». Ce cygne pris dans la glace blanche, tremble comme le poète « stérile » devant « le vide papier que la blancheur défend » comme en sa tombe muette qui ne serait pas, comme celle de Poe, une borne, un signe. Si écrire c'est mourir au monde, se retrancher – le cygne émet son plus beau chant quand il meurt, dit-on – comment atteindre ce pur chant, le plus blanc. C'est un peu le complexe narcissique et morbide d'Hérodiade qui, éprise de sa propre beauté, ne fleurit que pour elle, « déserte ». Mais elle « n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie. », mais dans l'eau glacée qui est le miroir, tombe dessous la surface de laquelle elle s'est vue « comme une ombre lointaine » : elle aussi risque de n'être qu'un « Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne ». Les angoisses de Mallarmé ont toujours pour centre de gravité une tombe, ou, dans le dramatique *Coup de dés*, le naufrage. Au milieu de ces angoisses qu'autant de tombes signifient, les tombeaux de Mallarmé présentent des tombes qui sont garantes d'un sens. Alors qu'Igitur veut accomplir « l'acte absurde qui atteste l'inanité de leur folie », Mallarmé, dans ses « tombeaux », assure le bien-fondé des chemins poétiques qui furent ceux de ses propres ancêtres. Dans l'espace poétique de Mallarmé, les tombes des tombeaux sont un lieu de réconfort, où une borne assure le poète de sa quête, où un simple parfum l'appelle à continuer, le prévenant de toute folie. Ce sont ces pierres qui rappellent la promesse d'un « chemin », quand on ne connaît pourtant que l'« orage », le « désastre obscur ».