



HAL
open science

Fragments d'un discours sur la mort: éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l'oeuvre de Mallarmé

Jean-Nicolas Illouz

► To cite this version:

Jean-Nicolas Illouz. Fragments d'un discours sur la mort: éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l'oeuvre de Mallarmé. Alain Génétiot. L'éloge lyrique, Presses universitaires de Nancy, 2008, 978-2-86480-969-2. hal-03700090

HAL Id: hal-03700090

<https://hal.science/hal-03700090>

Submitted on 20 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FRAGMENTS D'UN DISCOURS SUR LA MORT :
ÉLOGE FUNÈBRE, TOMBEAUX, ET ÉCRITURE DU DEUIL
DANS L'ŒUVRE DE MALLARMÉ

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris 8

Aux « voix chères qui se sont tues »

A côté des *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes aurait aimé composer quelques fragments d'un discours sur la mort. La tradition de l'éloge funèbre en fournirait l'un des répertoires génériques les plus remarquables; et de ce genre, identifié selon ses caractéristiques rhétoriques ou disséminé dans des poétiques personnelles, l'œuvre de Mallarmé pourrait illustrer quelques-unes des figures les plus exemplaires.

Elle comporte en effet un très large échantillon des diverses situations de parole auxquelles la mort donne lieu.

Plusieurs discours ou poèmes, hommages ou tombeaux, se plient explicitement au rituel de l'éloge funèbre. « Toast funèbre », en hommage à Théophile Gautier (mort en 1872), a d'abord pris place dans *Le Tombeau de Théophile Gautier* (1873), conçu, à l'image des *Tombeaux* de la Renaissance, comme un ouvrage collectif¹. « Le Tombeau d'Edgar Poe » a été écrit pour un volume commémoratif (1876), qui faisait suite à l'inauguration, un an plus tôt, d'un monument érigé sur la tombe de Poe à Baltimore, et il sera suivi plus tard d'un portrait en prose de l'auteur du *Corbeau*, écrit en 1894 et inséré dans les *Divagations*. L'« Hommage » à Wagner, d'abord publié dans *La Revue wagnérienne* en 1886, réemploie, en les détournant, les attributs allégoriques traditionnels des apothéoses posthumes de l'artiste (où des « Trompettes tout haut d'or pâmé [...] » célèbrent le « sacre » du « dieu Richard Wagner² »). La conférence que Mallarmé prononça en Belgique en mémoire de Villiers de l'Isle-Adam (mort en 1889) constitue, selon les termes de Bertrand Marchal, « une des grandes oraisons funèbres de notre littérature », dont elle reprend, avec ostentation, les lieux communs les plus remarquables, aussi bien dans la gravité appuyée de son élocution (« Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort »), que dans la solennité quasi théâtrale de son action oratoire (« *Le causeur s'assied* »... « *prononcé debout* »), ou dans la disposition de ses différentes parties³. « Le Tombeau de Charles Baudelaire », écrit en 1894, réinvente le motif de l'invocation de l'« Ombre » du défunt, et s'inscrit, comme « Toast funèbre » ou comme « Le Tombeau d'Edgar Poe », dans un *Tombeau* collectif qui parut en 1896. L'« Hommage » à Puvis de Chavannes se déploie, en accord avec la manière du peintre, comme une allégorie de la « Gloire » posthume de l'artiste, comparée à une « Aurore » nouvelle. Le « Tombeau » de Verlaine est lié, comme l'indique l'épigraphe, à la circonstance particulière du premier anniversaire de la mort du poète : il fait écho au discours que Mallarmé prononça le 10 janvier 1896 lors des funérailles du poète (« La tombe aime tout de suite le silence [...] »); et il sera suivi, le 15 janvier 1897, d'un second discours (« Discours au bout de l'an de Verlaine ») faisant une nouvelle fois l'éloge du disparu (« Nous savons Verlaine souriant de partager l'immortalité des grands poètes de la France [...] »). A tous ces textes, il faudrait encore ajouter l'éloge funèbre de Tennyson (mort en 1892), repris plus tard dans *Divagations* (« Maintenant que tout est dit [...] »⁵); le portrait de Théodore de Banville (mort en 1891), d'abord écrit à l'occasion de l'inauguration d'un monument à la mémoire du poète dans le jardin du Luxembourg (« La riante immortalité d'un poète [...] »⁶); l'hommage à

¹ Sur le genre littéraire du Tombeau, voir *La Licorne, Le Tombeau poétique en France*, Textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy, 1994 (notamment Hans Peter Lund, « Paroles d'outre-tombe : les *Tombeaux* de Mallarmé, p.255-271). Sur les tombeaux de Mallarmé, voir aussi Serge Meitinger, « Le monument, la mémoire et la gloire. Les *Tombeaux* de Mallarmé », *Cahiers de CRLH – CIRAOI*, n°8, Université de la Réunion, 1993; et Gardner Davis, *Les Tombeaux de Mallarmé*, José Corti, 1950.

² *Poésies*, « Hommage », Pl I, p.40. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t.I, 1998, t.II, 2003. Abréviations : Pl suivi du numéro du tome].

³ *Villiers de l'Isle-Adam*, Pl II, p.23 sq. Sur le manuscrit, Mallarmé distinguait ainsi les différentes parties de cette conférence-oraison : « La conférence présente : / Un préambule (*cave canem*) exagérant un peu le ton grave, par mesure, avec un repos à la fin, pour permettre à qui se reconnaîtraient (*sic*) fourvoyé, de regagner la porte à temps. / Un Finale [...] / Et quatre morceaux intérieurs/ I. Physionomie de V. de l'I.-A; et la Presse à sa mort. / II Son arrivée à Paris, 1863. / III. Sa fin, 1889. / IV. L'Œuvre ». (Pl II, p.1580).

⁴ « Verlaine », dans *Divagations (Quelques médailles et portraits en pied)*, Pl II, p.119, et *Discours au bout de l'an de Verlaine*, Pl II, p.690.

⁵ « Tennyson vu d'ici », dans *Divagations*, Pl II, p.138.

⁶ « Théodore de Banville », dans *Divagations*, p.141.

Maupassant (mort en 1893), publié dans *The National Observer*, où Mallarmé évoque « la fatalité qui changea l'homme le plus sain et l'esprit le plus net coup sur coup en un dément et en un mort⁷ » ; le portrait de Berthe Morisot qui servit d'abord de préface au catalogue de l'exposition organisée à la galerie Durand-Ruel peu de temps après la mort du peintre en 1895⁸ ; le portrait de Rimbaud qui se présente comme une méditation sur un destin poétique aussi fulgurant qu'inachevé⁹ ; le discours d'hommage à Robert-Louis Stevenson (mort en 1894), adressé aux Membres du Comité pour le *Mémorial* de l'écrivain¹⁰...

Parallèlement à ces hommages ou portraits, où les conventions de l'éloge funèbre sont affichées avec une ostentation qui témoigne déjà d'une conscience critique du genre, l'œuvre de Mallarmé met en scène une autre position de parole face à la mort, – plus intime cette fois, plus douloureusement *vécue* sans doute, dont on pourrait dire qu'elle touche davantage au thrène ou à l'élégie, même si, en définitive, elle engage, au-delà des catégories génériques reçues, la poétique mallarméenne dans ce que celle-ci a de plus singulier. Ce corpus se met en place très tôt. Il est vrai que des deuils précoces ont marqué la conscience du jeune Mallarmé, et les poèmes de jeunesse s'en ressentent, comme « Sa tombe est fermée » (1859), écrit à la mémoire d'Harriet Smythe, mais qui se souvient aussi de la sœur disparue ou de la mère :

De tout... que reste-t-il ? que nous peut-on montrer ?
Un nom !... sur un cercueil où je ne puis pleurer !
Un nom !... qu'effaceront le temps et le lierre !
Un nom !... couvert de pleurs et demain de poussière
Et tout est dit¹¹ !

Plus tard, le sonnet écrit à la mémoire d'Etie Yapp en 1873, « Sur les bois oubliés... », relève à la fois de la tradition de la *consolatio*, dans la mesure où il est écrit pour un ami (Gaston Maspero) qui vient de perdre son épouse, et de la tradition de la *nekuia*, dans la mesure où, faisant parler la morte, il participe du rituel de l'évocation des ombres, appelées à revivre, sinon magiquement, par incantation, du moins poétiquement, par le pouvoir d'un nom :

«Âme au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir¹².»

Mais l'événement qui va le plus profondément inscrire la mort au cœur de la vie et l'œuvre de Mallarmé est sans nul doute la mort d'Anatole en 1879 : nous verrons que les *Notes pour un Tombeau d'Anatole* esquissent ce que l'on peut considérer comme le schéma général du Tombeau mallarméen, où tous les gestes et rituels du deuil sont repris à la religion pour être réinterprétés dans leur dimension strictement humaine, et ainsi rendus à la seule poésie. De cette épreuve que fut la mort d'Anatole, il résulte en tout cas que l'œuvre de Mallarmé, du moins dans son versant « grave » (car il est aussi un versant « futile » qui en est en quelque sorte l'envers réversible¹³), revêt la forme d'une sorte de *thanatographie* généralisée, plus ou moins explicite ; et si, par exemple, « A la nue accablante... » ou *Un coup de dés* ne doivent plus rien extérieurement à la rhétorique funèbre traditionnelle, ils participent encore intimement d'une poétique du tombeau, où l'écriture mallarméenne se voit confrontée à l'emprise mélancolique d'un objet disparu, – tandis que le livre lui-même, jusque dans la réalité matérielle de son « pliage » ou de son « tassement en épaisseur », est conçu comme « le minuscule tombeau, certes, de l'âme¹⁴ ». Cette thanatographie, où la mort effective de l'auteur apparaît en outre comme une sorte de figure extrême de la « disparition élocutoire du poète », trouve un indice significatif dans *Les Mots anglais* : Mallarmé y fait dériver le mot « grave », « tombe », du verbe « to grave », « graver »¹⁵, opérant ainsi une sorte d'archéologie de l'écriture, inconsciemment reliée au culte immémorial des morts.



⁷ « Deuil », article paru dans *The National Observer*, 22 juillet 1893, Pl II, p.321 ; partiellement repris dans *Divagations, Quant au livre*, « Étalages », Pl II, p.221-222.

⁸ « Berthe Morisot », dans *Divagations, Quelques médaillons et portraits en pied*, Pl II, p.147 sq.

⁹ « Arthur Rimbaud », *Divagations, Ibid.*, Pl II, p.120 sq.

¹⁰ *Robert-Louis Stevenson*, Pl II, p.689 sq.

¹¹ *Poèmes de jeunesse*, « Sa tombe est fermée ! », Pl I, p.203. Dans la lettre autobiographique qu'il adresse à Verlaine le 16 novembre 1885, Mallarmé, évoquant sa jeunesse, se dit « d'âme lamartinienne avec un secret désir de remplacer un jour Béranger [...] » (Pl I, p.787).

¹² Pl I, p.67. Yves Bonnefoy a intégré quelques échos du poème « Sur les bois oubliés... » dans une très belle méditation poétique sur les pouvoirs et les leurres de la parole, quand celle-ci se mesure à la présence (ou à l'absence), dans un texte intitulé *Une autre époque de l'écriture*, dans *La Vie errante* suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Mercure de France, 1993, p.129 sq.

¹³ Voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé : “à une tombe ou à un bonbon” », in Jean-Nicolas Illouz (sous la direction de), *L'Offrande lyrique*, Hermann, 2009, p. 221-241.

¹⁴ *Divagations, Quant au livre*, « Le Livre, instrument spirituel », Pl II, p.224.

¹⁵ *Les Mots anglais*, Pl II, p.986.

Une telle insistance de la mort dans l'œuvre de Mallarmé prend sens à la lumière de la crise métaphysique qui commence pour Mallarmé avec la rédaction d'« Hérodiade » et qui conduit le poète à rejeter bientôt toute forme d'illusion religieuse reposant sur la croyance en un Dieu transcendant (« le vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement¹⁶ »), pour finalement demander à la poésie seule, en tant que fiction consciente de soi, de faire contrepoids au « Néant ».

De cette crise résulte sans doute une forme de nihilisme métaphysique, qui peut apparaître comme la marque la plus évidente de la « modernité » de Mallarmé ; mais, en ce temps que Mallarmé dit d'« interrègne¹⁷ », entre les âges théologiques de la croyance et l'époque moderne de la fiction, la substitution de la poésie à la religion relève en vérité moins d'une négation pure et simple, que d'un déplacement où quelque chose de la religion est maintenu, même s'il *se profane* en passant dans la poésie, tandis qu'en retour la poésie se voit elle-même *sacralisée* en prenant le relais d'une religion désormais renvoyée aux fictions qui la fondent. La phrase qui termine l'éloge du poète parnassien Léon Dierx trahit cette ambiguïté, puisqu'elle réaffirme la fonction sacrée du poète, gardien de la mémoire des morts, – mais en soulignant que cette fonction ne trouve désormais plus d'assise en Dieu, et que, sans le relais des religions, elle se mesure directement au « Néant » :

L'âme, tacite et qui ne se suspend pas aux paroles de l' élu familial : le poète, est, à moins qu'elle ne sacrifie à Dieu l'ensemble impuissant de ses aspirations, vouée irrémédiablement au Néant¹⁸.

Dans *Divagations*, les textes qui composent la section intitulée *Offices* formulent avec plus de précision encore ce déplacement du religieux vers le poétique. *En reprenant à la religion son bien*, la poésie en révèle le véritable contenu, puisqu'elle rapporte la Divinité, non plus à quelque transcendance extérieure, mais à l'immanence du langage et de la psyché humaine, – celle-ci et celui-là étant cependant assez « sublimes » pour avoir inventé, « face au Rien qui est la vérité », ces « glorieux mensonges¹⁹ » que sont les fictions de l'âme ou de Dieu :

Sommairement il s'agit, la Divinité, qui jamais n'est que Soi, où montèrent avec l'ignorance du secret précieuse pour en mesurer l'arc, des élans abattus de prières – au ras, de la reprendre, en tant que point de départ, humbles fondations de la cité, foi en chacun²⁰.

La profanation poétique du religieux est donc à la fois son élucidation et sa relève, de telle façon que le geste radicalement *a-théologique* de Mallarmé permet la transposition du « secret intime d'ignoré » sur lequel reposait la foi dans une forme critique et consciente, tandis qu'en retour l'archéologie du fait poétique auquel procède Mallarmé révèle en celui-ci la survivance des « anciennes et magnifiques intentions » de la religion :

En effet, c'était impossible que dans une religion, encore qu'à l'abandon depuis, la race n'eût pas mis son secret intime d'ignoré. L'heure convient, avec le détachement nécessaire, d'y pratiquer les fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions²¹.

La religion profane qu'initie ainsi Mallarmé au nom de la poésie donne à l'éloge funèbre une forme paradoxale. Alors que dans les âges chrétiens, l'éloge funèbre revêt le plus souvent la forme d'une oraison qui transforme la contemplation de la mort et la vision du cadavre – ce « je ne sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue²² » – en espérance dans quelque Vie future en Dieu, l'éloge funèbre mallarméen rejette d'emblée toute consolation et toute eschatologie qui relèveraient de la croyance religieuse.

Ce rejet est très net dans « Toast funèbre²³ » dédié à la mémoire de Gautier. Il est vrai que le poème de Mallarmé se plie assez exactement à la fiction poétique qu'avait imaginée Catulle Mendès pour *Le Tombeau de Théophile Gautier*, et qui devait apparenter celui-ci à un rituel d'évocation des morts : pour Mendès en effet, l'ouvrage collectif en hommage au Maître disparu devait se présenter comme une suite de prises de parole, où des poètes, censés réunis en un repas funèbre, devaient tour à tour évoquer une vertu du poète défunt. Mallarmé respecte les règles de ce jeu, mais il en déjoue d'emblée l'inspiration superstitieuse. Il n'est pas d'incantation qui puisse permettre aux morts de revenir à travers « le magique espoir du corridor » (v.2), et, aux poètes assemblés en hommage à Gautier, le locuteur choisit d'emblée de « chanter l'absence de poète », dès lors que l'apostrophe à Gautier ou quelque prosopopée de son ombre ne sont plus que des figures de rhétorique, reconnues comme telles, impuissantes à faire oublier que le défunt est tout entier contenu dans le « monument » de son tombeau :

¹⁶ Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867, Pl I, p.714.

¹⁷ Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, Pl I, p.789. Cf. la réponse que Mallarmé donne à Jules Huret en 1891 : « 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 » (Pl I, p.700).

¹⁸ « L'Œuvre poétique de Léon Dierx », in *La Renaissance littéraire et artistique*, 16 novembre 1872, Pl II, p.409.

¹⁹ Lettre à Henri Cazalis, Tournon, 28 avril 1866, Pl I, p.696.

²⁰ *Divagations, Offices*, « Catholicisme », Pl II, p.238.

²¹ *Divagations, Offices*, « De même », Pl II, p.244.

²² Bossuet, *Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre*, dans *Œuvres*, textes établis et annotés par l'abbé Velat et Yvonne Champaville, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p.93. Voir Gérard Bucher, « Les oraisons funèbres de Bossuet : scénographie du langage et de la mort à l'âge classique », *Études françaises*, 2001, vol. 37, n°1, p.23-32.

²³ *Poésies*, p.27-28.

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 [...] (v.9-11)

Mais au-delà du rituel magico-poétique imaginé par Mendès, Mallarmé dénonce plus largement, comme autant d'illusions, les rêves religieux de l'humanité, quand celle-ci, comparée à une « foule hagarde » (v.18), place son espérance dans une résurrection qui fait en réalité de nous, dès cette vie, « la triste opacité de nos spectres futurs » (v.19). Aux yeux de Mallarmé, l'homme des âges théologiques (« cet Homme aboli de jadis », v.28) est toujours déjà l'« hôte de son linceul vague » (v.24), jusqu'à ce que la mort le change en « le vierge héros de l'attente posthume » (v.25).

Pour autant, le « Toast funèbre », par lequel Mallarmé honore Gautier par delà la mort d'une « coupe vide » (v.4), proclame bien pour le poète la possibilité d'une immortalité. Mais celle-ci est d'un autre ordre : elle n'est plus celle de l'âme, en laquelle les religions invitaient les hommes à confier leur espérance, mais celle de l'œuvre, dont la « gloire » – « la gloire ardente du métier » évoquée au vers 12 – peut seule rejaillir du tombeau, et revenir éclairer notre « pur soleil mortel » (v.15).

La méditation sur la mort de Gautier délivre ainsi un message inédit dans la tradition de l'éloge funèbre. D'une part, elle invite les disciples du « Maître » (v.32) à se dépendre de toute « croyance sombre » (v.38) en acceptant que « le splendide génie éternel n'[ait] pas d'ombre » (v.38) et qu'il n'y ait pas d'au-delà d'où il puisse encore parler aux vivants : contre les croyances engendrées par l'angoisse des hommes devant la mort, Gautier, en mourant, a définitivement « apaisé de l'éden l'inquiète merveille » (v.33). D'autre part, la méditation sur la mort de Gautier conduit Mallarmé à proclamer sa confiance en l'œuvre seule, substitut des religions d'autrefois, en tant que l'œuvre, tout en déjouant les illusions d'un au-delà théologique, permet à quelque chose comme une âme de se « survivre » (v.42) en « Une agitation solennelle par l'air / De paroles » (v.43-44). Aux espérances religieuses, tournées vers l'au-delà, Mallarmé oppose donc l'ici-bas de la poésie, et son pouvoir profane de sacraliser le monde – « Rose », « Lys » et « bosquets » – par le « mystère », tout immanent, « d'un nom » (v.36).



Tous ces thèmes, dont on mesure comment ils font en effet de la crise métaphysique de Tournon le fondement d'une poétique nouvelle, forment quelques-unes des principales figures du nouveau discours sur la mort qu'élabore l'œuvre de Mallarmé. Ils vont être repris et approfondis dans d'autres *Tombeaux* – notamment ceux de Poe, de Baudelaire ou de Verlaine –, mais ceux-ci vont leur donner une *efficace* plus grande encore, en les infusant plus intimement dans le travail même du poème. De la rhétorique de l'éloge, telle que l'a infléchie Mallarmé, il faut donc passer à l'étude de la poétique du tombeau, dans son fonctionnement particulier.

S'il est vrai que « plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées²⁴ », et si donc tout livre est l'échos diffus d'autres livres transfusés et transfigurés en lui, Mallarmé semble concevoir ses *Tombeaux* comme autant de « creusets », quasi alchimiques, où la matière poétique des œuvres des poètes disparus serait en quelque sorte mise en fusion, pour que se dégage, par la mort et dans l'œuvre devenue alors en effet « impersonnelle », la véritable voix du poète, – « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change ».

C'est ainsi qu'opère « Le Tombeau d'Edgar Poe²⁵ », – à cette nuance près qu'il recycle, non des allusions à l'œuvre de Poe elle-même, mais des images mythologiques et bibliques. Le combat du poète et de la foule se détache en effet, comme en surimpression, sur le fond d'un autre combat : celui de « l'ange » et de l'« hydre » (v.5 : « Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange... »), – « l'hydre » étant à la fois, comme le consistent les notes de l'édition de la Pléiade, l'Hydre de Lerne, le Dragon terrassé par l'Archange Saint-Michel, et la Bête de l'Apocalypse évoquée également par les images du « glaive » (v.2) et du « Blasphème » (v.14).

En composant de la sorte quelque « bas relief » (v.10) mythologique pour le Tombeau poétique de Poe, le poème reprend et détourne un stéréotype : celui de l'apothéose posthume de l'artiste, incompris de son vivant, et ne se révélant, en gloire, qu'après sa mort et à travers elle. C'est au reste le propos même du texte en prose que Mallarmé dans ses *Divagations* consacra à Poe, et dans lequel il compare le poète disparu à un « aérolithe » tombé sur terre et rejaillissant pour les siècles à venir en multiples éclats « stellaires » ou « pierreries » :

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

²⁴ *Divagations, Crise de vers*, Pl II, p.211-212.

²⁵ *Poésies*, Pl I, p.38.

pierreries d'une couronne pour personne, dans maint siècle d'ici. Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu²⁶.

Mais dans « Le Tombeau d'Edgar Poe », cet « aérolithe » repose désormais « ici-bas » – « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » – ; et cet « ici-bas » est à la fois celui de la dalle du tombeau de Baltimore, et, en figure inverse, celui du poème en tant que tel, « bloc » typographique centré en noir sur la page blanche, obscurément lié à quelque « désastre obscur » par lequel l'écriture poétique se sait toujours déjà intimement parcourue par la mort.

Toutefois, en se substituant à l'au-delà des religions, l'ici-bas du poème confère à l'âme une survie d'un type nouveau : non pas la survie qui résulte de l'élection de l'artiste par quelque divinité, mais celle qui se découvre dans l'immanence du langage, à travers le déploiement indéfini de la signifiante, seul à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », en composant depuis toujours avec la mort qui « triomphait en cette voix étrange » (v.4). L'Apocalypse, annoncée au premier vers, par laquelle le poète se révèle dans sa vérité, se résout finalement en une apocalypse strictement poétique : celle du signifiant, délivré de toute sacralisation théologique du signe, mais ouvert à toutes les virtualités de suggestion qu'actualise en lui le travail tout matériel du poème, une fois que le poète, en disparaissant, a en effet cédé « l'initiative aux mots²⁷ ».

La même *efficace* poétique du Tombeau mallarméen est à l'œuvre dans « Le Tombeau de Charles Baudelaire²⁸ ».

Dans le « creuset » nouveau que le sonnet instaure, le poème-tombeau met en fusion des images qui sont cette fois inspirées assez directement par la poésie baudelairienne ou du moins par l'atmosphère diffuse qui émane de celle-ci : le « temple » s'y confond avec le tombeau, qui lui-même se change en un « égout » (v.2) emprunté à la réalité urbaine des *Tableaux parisiens* ; la « boue » se mêle aux « rubis » (v.2) ; et la religiosité ambiguë de Baudelaire trouve une figure inattendue dans l'« idole Anubis » (v.3), suggérant quelque dévoiement monstrueux du catholicisme par l'auteur des *Fleurs du Mal*. Quelques vers de « Crépuscule du soir » (« A travers les lueurs que tourmente le vent // La Prostitution s'allume dans les rues²⁹ ») constituent la matrice du deuxième quatrain, qui fait réapparaître un décor urbain (« le gaz récent », v.5) et une image, emblématique de la poésie baudelairienne, de la prostituée, suggérée, à partir du motif de la flamme, à la fois par sa chevelure (« la mèche louche », v.5) et par son pubis (« Il allume hagarad un immortel pubis », v.7).

De cette étrange assimilation de thèmes baudelairiens, qui sont pour ainsi dire en *décomposition* dans le poème-tombeau qui les recueille, résulte finalement, dans les tercets, l'apparition d'une « Ombre » (v.13) : à la fois celle de la prostituée, et celle du poète ; mais cette ombre n'est déjà plus elle-même que le parfum-poison, « Toujours à respirer si nous en périssons » (v.14), qui émane du recueil des *Fleurs du mal*, – comparable en cela au « flacon » de la pièce XLVII, « d'où jaillit toute vive une âme qui revient³⁰ ».

« Le tombeau de Charles Baudelaire » apparaît donc comme *le tombeau d'un tombeau*, dans la mesure où il est le tombeau d'une œuvre qui a su dire, l'une des premières, son affinité profonde avec la mort (« Car le tombeau toujours comprendra le poète », écrivait Baudelaire dans « Remords posthume »³¹)

Si bien que lorsque le nom du poète apparaît au vers 11 – « Contre le marbre vainement de Baudelaire » –, la nomination accomplit la seule survie à laquelle peut prétendre le poète quand le poème s'est séparé de toute fiction théologique : s'il est vrai que « le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier », comme l'écrit Mallarmé en composant en prose un éloge funèbre de Tennyson³², « Le Tombeau de Baudelaire » est en définitive cette opération par laquelle le poète, au lieu d'être au principe de son œuvre comme auteur, finit par émaner d'elle, par « se refaire » avec elle, délivré de la personne biographique, pour renaître à travers ce que le « Toast funèbre » à Théophile Gautier appelait déjà le « mystère d'un nom » – à quoi se résume en définitive la sorte nouvelle de transfiguration dont est capable le poème.

²⁶ *Divagations, Quelques médailles et portraits en pied*, Pl II, p.145.

²⁷ *Divagations, Crise de vers*, Pl II, p.211.

²⁸ *Poésies*, Pl I, p.38.

²⁹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition Claude Pichois, t.I, 1975, p.95.

³⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Le Flacon », *Ibid.*, p.48. John E. Jackson, dans *Mémoire et création poétique*, Mercure de France, 1992, a montré comment plusieurs poèmes de Baudelaire, dont « Le Flacon », inversent la logique traditionnelle du Tombeau poétique, et composent des « anti-tombeaux » qui, au lieu de conserver la mémoire du défunt, ne restituent de lui que son « aimable pestilence ».

³¹ Baudelaire, *Ibid.*, p.35. Pierre Jean Jouve soulignera cette proximité de la poésie de Baudelaire et de la mort (Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Édition E. Charlot, 1946) ; et Yves Bonnefoy, saluant d'ailleurs en Jouve un poète baudelairien qui a su à nouveau « écouter les morts » (« Pierre Jean Jouve, *En Miroir* », *Lettres Nouvelles*, juillet 1954, p.93), affirmera lui-même que l'on doit à Baudelaire « l'invention de la mort » : « Dressant les êtres dans l'horizon de la mort et par la mort, je puis dire, je crois, que Baudelaire invente la mort » (Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, collection « Folio/Essais », 1992, p.116).

³² *Divagations, Quelques médailles et portraits en pied*, « Tennyson vu d'ici », Pl II, p.140 :

Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à ne former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant [...].

Ce pouvoir de la nomination, où se concentre l'efficace des Tombeaux mallarméens, apparaît de manière plus remarquable encore dans le « Tombeau [de Verlaine]³³ », même si celui-ci, par un paradoxe significatif, est sans nom dans le titre, alors que le nom du poète apparaît au onzième vers, redoublé : « Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine [...] ».

Avant que le nom, dans les tercets, délivre son « mystère », le sonnet a déjà évoqué deux formes, plus ou moins factices, d'apothéose de l'artiste, dans chacun des deux quatrains. La première, comme l'atteste l'expression « pieuses mains » (v.2) ou le verbe « bénir » (v.4), satisfait une attente religieuse diffuse : celle de ceux qui se sont rassemblés au cimetière des Batignolles pour rendre « pieusement » (mais non sans quelque affectation hypocrite) un dernier hommage à celui que la mythologie des « poètes maudits » avait, dès son vivant, élevé au rang de symbole sacrificiel, apte à figurer à lui seul tous « les maux humains » (v.3). La deuxième apothéose s'accomplit quant à elle avec moins de grandiloquence, accompagnée qu'elle est du seul roucoulement des ramiers (v.5) ; mais elle consacre une pérennité peut-être plus sincère de l'œuvre, dont la gloire brille désormais pour la postérité, prête enfin à la reconnaître (v.7 : « l'astre mûri des lendemains »)³⁴.

Pourtant, à ces deux apothéoses, l'une religieuse et l'autre littéraire, les deux tercets vont pour ainsi dire tourner le dos. Changeant du tout au tout le registre du poème, en passant de la rhétorique pompeuse de l'éloge funèbre à la thématique plus modeste de l'idylle, ils évoquent un Verlaine, éternel « vagabond » (v.10), qui se serait en quelque sorte absenté de ses propres funérailles :

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.

Rien ne manque au topos idyllique : ni l'herbe tendre, qui rappelle le Verlaine de « Green », « tout couvert de rosée³⁵ » ; ni le jeu de cache-cache de quelque chèvre-pied qui aurait emprunté le pas boiteux et faunesque du « pauvre Lélian » ; ni le ruisseau, changé en Styx « peu profond », « calomnié » par les vaines angoisses des hommes devant la mort ; ni le sommeil, d'amour ou de mort, qui, par un autre jeu intertextuel, pourrait rappeler le sommeil du « Dormeur du Val » de Rimbaud, qui est lui-même une réécriture (subversive) du *locus amoenus* de l'idylle³⁶. Bref, au « noir roc courroucé » et balayé par la bise de janvier du début du poème s'est substitué, dans les tercets, l'éternel printemps d'un tombeau arcadien (*Et ego in Arcadia*), où la mort, enfin dédramatisée, délivre une leçon de vie, – même si cette vie est en réalité celle qui chante dans les vers seuls de Verlaine, donc déliée de toute attache avec le sujet biographique, et en ce sens toujours déjà *posthume*.

Métaphorisé en « haleine » (v.13) ou « ruisseau » (v.4), le vers, en tant que rythme, est cette vie débarrassée de « l'encombrant personnage » de l'auteur. Le discours d'éloge funèbre que Mallarmé prononça devant la tombe de Verlaine exposait déjà rhétoriquement ce motif :

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 désaltèrera d'onde suave, éternelle et française [...]³⁷.

Mais, en intériorisant la formule qui dans le discours n'est que rhétorique, le « Tombeau [de Verlaine] » l'accomplit poétiquement ; et, à ce moment où le poème, dans sa syntaxe parlée, imite l'oralité du style de Verlaine (qui reconduisit le vers à « de primitives épellations » écrit encore Mallarmé³⁸), le « peu profond ruisseau » que verse l'œuvre se confond alors à jamais avec le bruissement même du vers, – tel que le nom même de Verlaine l'incarne – « Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine » –, dès lors qu'il est placé à la fois à la « clé³⁹ » du vers et à la rime, selon un « cercle » par lequel la poésie rivalise, de manière toute profane,

³³ *Poésies*, Pl I, p.39.

³⁴ Stephano Agosti, en sollicitant un double sens dans le syntagme « argentera la foule » (v. 8), a proposé une interprétation particulière de ce deuxième quatrain, qui désacralise plus encore le lieu commun mystificateur de l'apothéose posthume de l'artiste : la « survie » de Verlaine ne se mesurerait ici qu'à l'aune, toute matérielle, des droits d'auteur (« argentera ») que le poète, désargenté de son vivant, lègue à la postérité (*in Lecture de « Prose pour Des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, éditions Comp'Act, 1998, p.127 sq.).

³⁵ Verlaine, *Romanes sans paroles*, « Green », in *Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.205. Nous rejoignons la lecture de Jean-Michel Maulpoix, « Réflexion sur un tombeau : Mallarmé et le tombeau de Verlaine », *Europe*, n°825-826, janvier-février 1998, p.190-203.

³⁶ Sur ce rapprochement, dans la mort (ou l'amour), de Verlaine et de Rimbaud, voir la lecture de Jean-Pierre Ramet, « Le double fond des Tombeaux de Mallarmé », in *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, 1998.

³⁷ *Divagations, Quelques médailles et portraits en pied*, « Verlaine », Pl II, p.119.

³⁸ *Divagations, Crise de vers*, Pl II, p.205.

³⁹ *La Musique et les lettres*, Pl I, p.75 :

[Au vers], sa pieuse majuscule ou clé allitérative, et la rime pour le régler [...].

avec les anciens sortilèges par lesquels les magiciens, dans un autre cercle tracé cette fois dans l'herbe, croyaient jadis évoquer les ombres des défunts⁴⁰.

Dans chacun de ces tombeaux poétiques, le nom porte donc la promesse d'une *visitation*, selon un terme du sonnet « *Sur les bois oubliés...* » (« Qui veut avoir la Visite⁴¹... ») ; le sonnet est conçu comme une machine textuelle à évoquer les morts ; et la poésie tout entière, en jouant des seuls caractères de l'alphabet, s'apparente à un rite⁴². Mais dans tous les cas, la conscience linguistique de ces procédés est telle que, pour cette nouvelle liturgie profane, la poésie déconstruit toute visée théologique, – non sans différer en elle, dans le jeu immanent de ses opérations, *le mystère dans les lettres*, – et non sans maintenir dans le vers quelque écho d'« éden » (« de l'éden l'inquiète merveille »), dont Mallarmé, dans une discussion avec René Ghil, refusait quant à lui de se passer⁴³.



De la rhétorique de l'éloge à la poétique du tombeau le mouvement est donc celui d'une prise de conscience toujours plus grande des ressources propres de la parole quand celle-ci est confrontée directement à la mort : l'immortalité de l'œuvre n'est plus simplement un lieu commun de la rhétorique (*exegi monumentum aere perennius...*) ; elle est en quelque sorte à la fois réalisée par le poème, et, ironiquement, rapportée par lui à une « fiction » du langage capable de réfléchir le mécanisme interne de ses opérations.

Il arrive cependant que cette si étroite proximité avec la mort confronte le travail poétique au risque de son propre échec, en vérité toujours imminent tant est périlleux la sorte de relation en miroir que la poésie mallarméenne instaure avec le néant. Le sonnet-tombeau, d'abord érigé en monument de mots, se désagrège alors de l'intérieur, et laisse place à une écriture du deuil, aux prises avec un objet perdu aussi omniprésent qu'insaisissable.

Les *Notes pour un Tombeau d'Anatole* révèlent en acte cette désagrégation mélancolique à laquelle le deuil confronte le sujet et l'écriture.

Le projet de ces *Notes* consiste sans doute à ériger, à la fois mentalement et poétiquement, un tombeau pour Anatole, mort à l'âge de huit ans le 8 octobre 1879. Le mot « Tombeau » apparaît d'ailleurs en titre d'un fragment aux folios 135 et 136 :

Tombeau

—
I. quoi !... ici le sanglot
la protestation indignée projetée à l'infini
II. prendre sur soi toutes ses souffrances
moyen –
et III. alors, on peut, yeux levés au ciel –

tirer la ligne finale, et calme du lourd tombeau – gravement – chose si pénible avant ——— mais non sans (sacrifice de jouissances ?) jeter encore sur cette ligne sinistre et d'effacement les dernières fleurs jadis pour lui regrettées⁴⁴.

Jean-Pierre Richard⁴⁵ a parfaitement montré comment le *Tombeau d'Anatole* raccorde le rituel, jadis religieux, du deuil à la pensée *a-théologique* de Mallarmé : les gestes de l'offrande, de la déploration ou de la prière y sont repris et réinterprétés dans leur stricte dimension anthropologique, au plus près de leur réalité humaine. C'est ainsi, par exemple, que Mallarmé rapporte l'agenouillement devant le corps du défunt, non à quelque posture religieuse d'oraison, mais à un fléchissement tout physique des genoux ployant paradoxalement

⁴⁰ *Divagations, Grands faits divers*, « Magie », PI II, p.251 :

Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège que restera la poésie une parité secrète... Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.

⁴¹ « *Sur les bois oubliés...* », PI I, p.67.

⁴² *Divagations, Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », PI II, p.225 :

[...] les mots, originellement, se réduisent à l'emploi, doué d'infinité jusqu'à sacrer une langue, des quelque vingt lettres – leur devenir, tout y rentre pour tantôt sourdre, principe – approchant d'un rite la composition typographique.

⁴³ Dans *Les Dates et les Œuvres* (Crès, Paris, 1923, p.114), René Ghil raconte comment le mot « Eden », avec l'idéalisme qu'il suppose, a été en quelque sorte à l'origine de sa rupture avec le maître de la rue de Rome :

Un mardi d'avril il me semble, discourant de l'Idée comme seule représentative de la vérité du Monde, il se tourna vers moi, et, avec quelque tristesse peut-être, mais une intention très nette, il me dit :

- Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Eden !

Je répondis doucement, mais nettement aussi :

- Je crois que si, Maître...

⁴⁴ *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, PI I, p.534.

⁴⁵ Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, éd. Jean-Pierre Richard, Seuil, 1961, repris en coll. « Points », 2006.

de n'avoir plus à supporter le poids de l'enfant, – tandis que les mains se joignent de n'avoir plus de corps à étreindre, retrouvant de la sorte le geste de la prière, mais en rapportant celui-ci à sa seule et poignante réalité existentielle :

prier morts (non pour eux) –
– genoux, enfant
genoux – besoin d'y avoir l'enfant – son absence – genoux tombent – et mains se joignent vers celui qu'on ne peut
presser – mais qui est –
– qu'un espace sépare⁴⁶ —

On notera la mention initiale : « prier morts (non pour eux) », qui fait des morts seuls les véritables dieux inconscients des hommes, en annulant, entre ceux-ci et les vivants, toute intercession supposée divine que les religions invitaient à implorer « pour » les défunts.

Pour Mallarmé, avant Freud, le deuil, détaché de toute croyance ou consolation de nature religieuse, est avant tout un travail immanent de la psyché humaine.

Dans les *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, il semble que le Père, en acceptant la mort du Fils contre la Mère qui ne peut s'y résigner, tente de lui assurer quelque survie symbolique ou plutôt idéale. Il répèterait en cela un scénario immémorial, celui du sacrifice d'Abraham, transposé dans l'opération que doit accomplir le poème :

mère a saigné et pleuré
père sacrifie – et divinise⁴⁷.

Ce sacrifice consacrerait, sans aucune médiation religieuse, quelque nouvelle « alliance » ou quelque nouvel « hymen » entre le Père et le Fils, – celui-ci étant alors destiné à renaître (poétiquement et idéalement) cette fois sans la Mère :

tu peux, avec tes petites mains, m'entraîner dans ta tombe – tu en as le droit –
– moi-même qui te suis uni, je me laisse aller –
– mais si tu veux, à nous deux, faisons... une alliance, un hymen, superbe
– et la vie restant en moi je m'en servirai pour – – – –
donc pas mère alors⁴⁸ ?

Mais la suspension des phrases dit assez les doutes de Mallarmé et la difficulté d'une entreprise que Mallarmé sait presque surhumaine à force d'humanité. Au reste, plusieurs mentions dans les *Notes pour un Tombeau d'Anatole* donnent à penser que la divinisation en quelque sorte laïque qui aurait dû se substituer aux traditionnelles espérances religieuses conduit plutôt à un processus mélancolique, selon lequel le Père, en voulant continuer mentalement la vie dont le jeune défunt a été privé, se fait plutôt lui-même le vivant tombeau de son Fils :

et c'est moi, l'homme que tu eusses été⁴⁹

peut-on lire par exemple au folio 133, tandis que le folio 7 plaçait d'emblée le Père et le Fils mort dans une relation spéculaire :

– image de moi autre que moi emporté en mort⁵⁰ ! –

Le « tombeau idéal⁵¹ » que le Père a voulu ériger pour l'enfant se confond alors avec un « ensevelissement moral⁵² », où les psychanalystes reconnaîtraient aisément les caractéristiques d'un encrytement mélancolique⁵³, dans lequel c'est finalement moins le Père qui assure une survie au Fils, que le Fils qui entraîne le Père en sa mort. Plusieurs fragments soulignent cet entraînement dans la mort :

Plus de vie pour moi et je me sens couché en la tombe à côté de toi⁵⁴ –

Il a creusé notre tombe en mourant

⁴⁶ *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, Pl I, p.517.

⁴⁷ *Ibid.*, Pl I, p.538.

⁴⁸ *Ibid.*, Pl I, p.521.

⁴⁹ *Ibid.*, Pl I, p.534.

⁵⁰ *Ibid.*, Pl I, p.516.

⁵¹ *Ibid.*, Pl I, p.534.

⁵² *Ibid.*, Pl I, p.540.

⁵³ Voir Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Flammarion, 1978, coll. « Champs », 1996.

⁵⁴ *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, folio 81, Pl I, p.526.

concession⁵⁵

je garde toute ma douleur pour nous –
– la douleur de ne pas être – que tu ignores – et que je
m'impose (cloîtré, du reste, hors de la vie où tu me mènes (ayant ouvert pour nous un monde de mort)⁵⁶ –

Parallèlement, c'est l'œuvre elle-même qui se désagrège ; ou qui du moins, prenant conscience de son impuissance à redonner au mort une vie idéale, demeure dans un suspens incertain, au bord de son désœuvrement, entre vie et mort, poésie et pensée, ou, ajoute Bertrand Marchal, « entre l'illusoire et l'absolu⁵⁷ » :

Mère identité de vie mort
père reprend rythme pris ici du bercement de mère
suspens – vie mort – poésie – pensée⁵⁸

L'œuvre publiée de Mallarmé ne livre rien directement du souvenir d'Anatole, à moins que son obscurité même ne soit l'indice que l'encryptement de l'enfant mort opère en elle, comme sa raison inconsciente, qui pousse le poète à confronter toujours plus étroitement les mots à l'innommable. André Vial, jadis, dans un livre intitulé *Tétralogie pour un enfant mort*⁵⁹, avait montré comment Anatole, sans tombeau possible, hante l'œuvre de Mallarmé, disséminant dans plus d'un poèmes les figures d'un deuil jamais accompli.

Le plus remarquable de ces poèmes est sans doute le sonnet « *A la nue accablante tu...* », qu'il faut lire comme un tombeau impossible : l'écriture, détentrice d'un savoir indicible « (tu // Le sais, écume, mais y baves) », y est figurée comme le trait évanescant d'une écume sur la mer, qui ne peut garder trace du naufrage qui s'est joué en elle, – qu'il s'agisse de la « perdition haute » d'un navire, comme dans ces naufrages jadis magnifiés par le Romantisme, ou, plus secrètement, de la noyade discrète d'une sirène, – à travers laquelle, dans le mot « enfant » (« Le flanc enfant d'une sirène »), s'entrevoit, le temps du creusement d'une vague, quelque chose comme le fantôme d'Anatole – « enfant », *in-fans* : c'est-à-dire celui « qui ne parle pas », – comme le « tu » du premier vers (venant du verbe « taire »), auquel serait alors adressé le poème, comme à quelque interlocuteur secret, si l'on veut bien entendre aussi dans ce « tu », suspendu à la rime, le pronom personnel d'une deuxième personne absente.

« *A la nue accablante tu* » préfigure, en miniature, le drame d'*Un coup de dés*, où un autre naufrage est mis en scène, typographiquement. Déjà, dans les *Notes pour un tombeau d'Anatole*, le costume marin de l'enfant prédisposait le petit Anatole à devenir le nautonier de quelque grande traversée métaphysique⁶⁰. Cet attribut l'associe, sinon au « Maître », qui dans *Un coup de dés*, répète le geste du Capitaine de « La Bouteille à la mer » de Vigny, mais, plus modestement, à ce « prince amer de l'écueil » qui, paré de la « plume » d'Hamlet (« plume solitaire éperdue »), affronte le naufrage, « par sa petite raison virile / en foudre / soucieux / expiatoire et pubère / muet⁶¹ ». *Un coup de dés* est ainsi un tombeau, et, à sa façon, le tombeau d'un enfant mort. Au reste, cette dimension cachée de l'œuvre se dévoile dans une des lithographies qu'Odilon Redon⁶² avait prévue pour accompagner l'œuvre dans un projet d'édition qu'avait formé Ambroise Vollard (et qui ne se réalisa pas) : sous

⁵⁵ *Ibid.*, Pl I, p.530.

⁵⁶ *Ibid.*, Pl I, p.540.

⁵⁷ Pl I, p.1366.

⁵⁸ *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, Pl I, p.533.

⁵⁹ André Vial, *Mallarmé. Tétralogie pour un enfant mort*, Corti, 1976.

⁶⁰ *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, Pl I, p.542 :

trouver absence seule —
— en présence de petits vêtements — etc. — mère.

petit marin — costume mis
quoi ! — pour grande traversée
une vague t'emporta
mer, ascite

Cf. p.522 :

voile — navigue
fleuve, ta vie qui passe, coule —

Sur la métaphore marine dans le *Tombeau d'Anatole*, et ses échos dans l'œuvre de Mallarmé, voir Bertrand Marchal, « Anatole et “la tragédie de la nature” », *Europe*, n°825-826, janvier-février 1998, p.204-211.

⁶¹ *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard*, Pl I, p.379-380. Cf. aussi, p.374, cette autre figure de quelque enfant noyé :

son ombre puérile
caressée et polie et lavée
assouplie par la vague et soustraite
aux durs os perdus entre les ais

⁶² Sur le dialogue Mallarmé / Redon, voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé, « un clair regard dans les ténèbres »*. *Peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998 ; et Léon Cellier, « Mallarmé, Redon et *Un coup de dés...* », *Cahiers de l'Association internationale d'études littéraires*, n°27, mai 1975, p.363-375.

une voûte stellaire, délimitée par un arc en ciel, avec en haut un espace sidéral où apparaît le signe zodiacal du taureau, se détache en bas, gravement, la figure d'un enfant. S'agit-il de Jean Redon, l'enfant qu'Odilon Redon perdit lui aussi, en bas âge ? Ou de son autre fils, Arī Redon, dont Geneviève Mallarmé était la marraine, et dont on reconnaît le profil sur le pastel, intitulé *L'Enfant devant l'aurore boréale*, que Redon offrit à Mallarmé et que celui-ci conserva à Valvins ? Quoi qu'il en soit, le poète et le peintre étaient unis par la douleur partagée du deuil impossible d'un enfant : leur amitié s'y entendait ; tandis que leur œuvre respective explorait, au-delà du songe, la puissance infinie de ce qui est tu, – face à « l'absolu contenu en mort⁶³ ».

⁶³ *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, Pl I, p.526.