



HAL
open science

Le chant de la statue : le mythe de Memnon au XIX^e siècle

David Galand

► **To cite this version:**

David Galand. Le chant de la statue : le mythe de Memnon au XIX^e siècle. Loxias, 2008, Doctoriales V, 22. hal-04567831

HAL Id: hal-04567831

<https://hal.science/hal-04567831v1>

Submitted on 25 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le chant de la statue : le mythe de Memnon au XIXe siècle

Galand David

Résumé

Occulté par Orphée ou Osiris, qui ont permis une réflexion métadiscursive sur la poésie qui se lie au modèle musical et se confronte à la mort, le mythe de Memnon est pourtant au carrefour des problématiques par lesquelles la poésie moderne tente de se définir elle-même. Au dix-neuvième siècle, les poètes redécouvrent le mythe, à la faveur d'un regain d'intérêt pour l'Égypte mais aussi de l'émergence, dès le préromantisme, d'un questionnement sur la statuaire, notamment funéraire. Hugo, Lamartine, Sully Prudhomme, entre autres, emploient le mythe de Memnon pour énoncer leur conception de la poésie en interrogeant sa place entre le matériel et l'immatériel, entre l'image et le chant, et – en fin de compte – entre le silence de la mort et la parole vivante. Après Baudelaire et Mallarmé, les poètes prennent conscience que la poésie n'est pas une lutte contre le silence, mais qu'elle vient du tombeau même.

Overshadowed by Orphée or Osiris, who enabled a metadiscursive reflection on poetry using music as a model and confronting death, Memnon's myth is nevertheless at the heart of the issues through which modern poetry is trying to define itself. During the nineteenth century, many poets discovered the myth anew, owing to a renewed interest in Egypt, but also, ever since pre-Romanticism, thanks to the emergence of a questioning of statuary, notably funerary statuary. V. Hugo, A. de Lamartine, Sully Prudhomme, among others, took up Memnon's myth to set forth their own notion of what poetry was, by questioning its position between what was material and what wasn't, between images and songs, and, in the end, between the silence of death and the living word. After Baudelaire and Mallarmé, poets realized poetry was not a struggle against silence but that it actually came from the tomb itself.

Mots-clés

Memnon, mort, mythe, poésie, sculpture

Le chant poétique rêve sa naissance comme un surgissement de la lumière, genèse absolue mais « toujours recommencée¹ » d'un *fiat lux* par lequel le jour et la parole sont conjointement créés. Le recueil *Charmes* (1922) de P. Valéry, dont le titre, on le sait, fait entendre le *carmen* latin, s'ouvre ainsi sur un poème intitulé « Aurore », inaugurant le chant « dès la rose / Apparence du soleil² ». Dans un ouvrage à la construction si concertée, mise en valeur dans d'autres textes par la métaphore architecturale (« Cantique des colonnes »), nul doute qu'une telle ouverture ne relève d'une véritable réflexion sur la naissance du poème.

Lumière, chant et architecture sont les trois éléments majeurs du mythe de Memnon, fils de l'Aurore, à travers lequel la poésie s'interroge sur son origine. Souvent occulté par d'autres mythes par lesquels la poésie, affrontée à la mort, questionne ses pouvoirs d'enchantement (Orphée, Osiris) ou poursuit sa quête de la beauté absolue et peut-être mortifère (Adonis, Narcisse), Memnon a pourtant été, pour nombre de poètes, au cœur des problématiques du lyrisme.

¹ Paul Valéry, « Le Cimetière marin », v. 4, *Charmes* [1922], in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1966, « Poésie », p. 100.

² Paul Valéry, « Aurore », v. 3-4, *Charmes*, in *Poésies*, op. cit., p. 43.

Memnon, dont le nom signifie « celui qui tient bon³ », est un personnage homérique. Il est absent de l'*Illiade* mais deux personnages font allusion à lui dans l'*Odyssée* : Pisistrate, d'abord, qui pleure en se remémorant « l'éminent Antiloque, ce frère qui tomba sous le fils glorieux de l'Aurore éclatante⁴ » ; Ulysse, ensuite, qui fait l'éloge de Néoptolème à son père Achille, en déclarant qu'il n'a « vu de plus beau que le divin Memnon⁵ ». On connaît par la *Théogonie* d'Hésiode son ascendance : « À Tithon, Aurore enfanta Memnon *Tient-Bon* au casque de bronze, / – le roi des Éthiopiens, les *Visages Brûlés* – et le seigneur Hémation⁶ ». La geste de ce fils d'Éos et de Tithonos (frère de Priam) a inspiré deux épopées presque entièrement perdues, une *Memnonide* anonyme et l'*Éthiopide* d'Arctinos de Milet. L'*Épitomé* d'Apollodore (V, 3-4), la *Description de la Grèce* de Pausanias (X, 31), nous donnent quelques informations supplémentaires. On sait enfin qu'Eschyle en a tiré une trilogie tragique, dont nous ne connaissons que deux titres, *Memnon* et *La Psychostasie*, et quelques fragments. De cet ensemble très lacunaire on retient surtout le combat entre Memnon et Achille, arbitré par Zeus, qui accorde la victoire au héros grec mais souhaite consoler l'Aurore en accordant l'immortalité à son fils défunt, ce qui n'empêche pas celle-ci de pleurer chaque matin, sous forme de rosée, selon Ovide (*Métamorphoses*, XIII, 621-622).

Cependant, le mythe littéraire de Memnon ne s'est pas tant élaboré autour de ses exploits guerriers qu'il ne s'est articulé à l'une de ses représentations artistiques supposées. R. Graves rappelle en effet que

[...] Thèbes, en Égypte, était célèbre par une statue en pierre noire colossale représentant un homme assis qui émettait une musique semblable à celle que fait la corde d'une lyre, tous les matins au lever du soleil. Tous les Grecs l'appelaient Memnon ; mais non pas les Égyptiens⁷.

Il s'agit en fait des deux statues monolithiques gigantesques de quartzite rouge, vestiges d'un temple funéraire en l'honneur du pharaon Aménophis III et qui représentent celui-ci assis, les mains sur les genoux. Selon l'historien Strabon, lors d'un tremblement de terre, en 27 avant J.-C., l'un des colosses se fissa : la dilatation du quartzite à la chaleur du soleil produisait des sons étranges, ce qui favorisa le phénomène d'acculturation par lequel les Grecs donnèrent le nom de Memnon à cette statue. C'est chez Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXVI, 2), puis chez Tacite que l'on trouve l'assimilation de ces sons à une voix :

Mais Germanicus donnait aussi son attention à d'autres merveilles, dont les principales furent la statue en pierre de Memnon qui, lorsqu'elle est frappée par les rayons du soleil, rend le son d'une voix, et, parmi des sables accumulés et difficilement franchissables, des pyramides qui se dressent, pareilles à des montagnes [...]⁸.

³ Pierre Chantraine, article « Μέμνων », *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 685.

⁴ Homère, *Odyssée*, IV, v. 187-188, traduit par V. Bérard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 602.

⁵ Homère, *Odyssée*, XI, v. 522, *op. cit.*, pp. 708-709.

⁶ Hésiode, *Théogonie. La naissance des dieux*, v. 984-985, trad. d'A. Bonnafé, Paris, Rivages, 1993, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », p. 151.

⁷ Robert Graves, *Les Mythes grecs* [1958], traduit par M. Hafez, Paris, Fayard, rééd. Le Livre de poche, 2002, « La Pochothèque – Encyclopédies d'aujourd'hui », p. 1026.

⁸ Tacite, *Annales*, II, LXI, 1, trad. de P. Grimal, Paris, Gallimard, 1993, « Folio », p. 92.

Sous Septime Sévère (193-211), des travaux de restauration rendirent muette la statue. Mais le mythe s'est poursuivi et fut relayé dans la littérature classique par Molière notamment (le personnage de Diafoirus y fait allusion dans *Le Malade imaginaire*, II, 5).

Ce n'est qu'au XIX^e siècle, pourtant, que le mythe⁹ prend une importance indéniable, notamment dans le lyrisme, ce dont témoignera assez le corpus des textes étudiés ici. Il nous semble que ce mythe y engage un questionnement sur la contradiction¹⁰ entre l'art, tendu vers l'éternité, et la mort, menant les poètes à les articuler de manière nouvelle – *moderne* si l'on veut. Sans aboutir nécessairement à une résolution de la contradiction, le mythe de Memnon a peut-être donné l'ascendant au lyrisme sur les autres arts – la sculpture en particulier – comme mode d'investigation des relations de l'art à la mort, et de la parole au silence¹¹.

Le temps des tombeaux

Si l'on veut comprendre l'importance de Memnon dans la poésie du XIX^e siècle, on ne saurait minorer ni le rôle qu'a joué la redécouverte de l'Égypte ancienne à l'époque romantique, ni surtout le poids du processus qui, au XVIII^e siècle, a progressivement révélé une nouvelle attitude devant la mort que P. Ariès nomme « la mort de toi¹² ». Selon Ariès, en effet, après le Moyen Âge où ce qui importait était le lieu d'inhumation, au plus près de l'église, non le tombeau en soi, et après une période (fin XIII^e siècle – fin XVII^e siècle) où l'individualisation des tombes, manifestée par les médaillons sculptés, prend de l'importance, le XVIII^e siècle correspondrait à une nouvelle évolution des mentalités. La mort est peu à peu perçue comme une rupture, perdant sa banalité. La séparation qu'elle constitue prime dorénavant sur son insertion dans le cours naturel de la vie. Si le deuil fut de tout temps accablant, à présent « la seule idée de la mort émeut¹³ ».

L'évolution n'est pas que psychologique. L'insalubrité et la saturation des cimetières urbains¹⁴ renouvellent la conception du lieu d'inhumation, pensé selon une double analogie. Le cimetière devient l'équivalent d'un parc et d'un musée, à la fois lieu de promenade et de mémoire. L'art devient garant du souvenir, moyen de personnifier la sépulture. Les innovations de la sculpture funéraire sont considérables : les médaillons et les bas-reliefs sont désormais moins nombreux que les statues en ronde bosse¹⁵. La poésie du XVIII^e siècle participe de la poétique des ruines en décrivant des tombes perdues dans des forêts

⁹ Memnon est déjà un mythe au XIX^e siècle. Antoine Jean Letronne, auteur d'une étude archéologique intitulée *La statue vocale de Memnon considérée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce* (Paris, Imprimerie royale, 1833) écrit en effet : « Dans ces derniers temps, Memnon est devenu un objet de prédilection pour quelques mythologues qui semblent ne pas mettre la critique au rang des qualités de l'érudit » (p. 5).

¹⁰ « L'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction » écrit Claude Lévi-Strauss à propos d'Œdipe dans son *Anthropologie structurale* (Paris, Plon, 1958, p. 254).

¹¹ Peut-être cette façon inédite d'interroger le lyrisme n'est-elle guère éloignée de celle que Jacques Rancière perçoit à l'œuvre dans l'affrontement de l'écriture et de l'architecture dans *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo (Voir J. Rancière, *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, « Hachette Littératures »).

¹² Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours* [1975], Paris, Seuil, 1977, « Points-Histoire », p. 46.

¹³ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, op. cit., p. 49.

¹⁴ Sur cette question, voir Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort* [1977], tome 2, Paris, Seuil, 1985, « Points-Histoire », notamment le chapitre 11, pp. 184-266.

¹⁵ Voir Christian Charlet, *Le Père-Lachaise. Au cœur du Paris des vivants et des morts*, Paris, Gallimard, 2003, « Découvertes Gallimard », chapitre 3, pp. 55-77.

nocturnes¹⁶, mais condamne encore pour un temps les statues funéraires, qui masquent le néant de la mort et constituent un « divertissement » au sens pascalien du terme. Ainsi, le poète Aimé Feutry blâme-t-il « Ces marbres éloquents, monuments de l'orgueil¹⁷ » qui encombrant le deuil privé et détournent de la méditation. Gabriel Legouvé s'exclame encore dans *Les Souvenirs, la Sépulture et la Mélancolie* (1797), devant des tombes perdues dans les bois : « Couvrez de leur nom seul leur humble monument¹⁸ ». La poésie reste encore largement iconoclaste, au nom de la vérité de la mort.

Ce n'est qu'avec le préromantisme que le cimetière, dévolu à la douleur privée, acquiert une dimension publique¹⁹, une fonction commémorative. La statue funéraire n'est plus seulement un moyen d'individualiser le tombeau, ni un ornement de l'orgueil. Elle retrouve la valeur politique des tombeaux romains que l'héroïne de Mme de Staël, Corinne, explique à son amant :

« - Vous le savez, mylord, loin que chez les anciens l'aspect des tombeaux décourageât les vivants, on croyait inspirer une émulation nouvelle en plaçant ces tombeaux sur les routes publiques, afin que retraçant aux jeunes gens le souvenir des hommes illustres, ils invitassent silencieusement à les imiter²⁰. »

Par conséquent, la statue funéraire apparaît peu à peu dans les lieux publics, en particulier sur les places urbaines, en hommage posthume à des célébrités, aboutissant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à une véritable « statuomanie²¹ ». On songe par exemple aux quatre statues (le moine, le soldat, le bourgeois et l'apôtre) qui marquent les points cardinaux des « villes tentaculaires » de Verhaeren avant que « La Mort balaie en un grand trou / La ville entière au cimetière²² ». Par définition immobile, la statue funéraire s'est déplacée dans divers lieux que l'histoire lui a assignés et que la poésie a enregistrés. Baudelaire avait déjà noté, dans son *Salon de 1859*, que

[...] sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montent vers le ciel, où ils ont sans cesse aspiré ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés²³.

Passée de l'espace privé au public, du cimetière à la ville, la statue garde un caractère impérial. Les statues de Verhaeren quadrillent l'espace réticulé de la ville sans le contenir, mais la dernière statue du recueil est celle de l'apôtre dont le geste « domina la cité²⁴ ». De

¹⁶ Philippe Van Tieghem a étudié ces questions dans *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, Rodier, 1921.

¹⁷ Aimé Feutry, « Les Tombeaux » (1755), cité in *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*, éd. de M. Delon, Paris, Gallimard, 1997, « Poésie », p. 169.

¹⁸ Gabriel Legouvé, « La Sépulture », cité in *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 422.

¹⁹ « L'ouverture des cimetières au public est aussi l'une des grandes innovations de la réglementation de 1804 » précise C. Charlet dans *Le Père-Lachaise. Au cœur du Paris des vivants et des morts*, op. cit., p. 29. La littérature du XIX^e siècle érige le cimetière en lieu symbolique de tout un rapport à la société ; qu'on pense à la fin du *Père Goriot* (1834-1835) de Balzac, à celle de *Germinie Lacerteux* (1865) des Goncourt, à la nouvelle « Les Tombales » dans *La Maison Tellier* (1891) de Maupassant...

²⁰ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], V, 1, Paris, Gallimard, 1999, « Folio classique », p. 128.

²¹ Voir Maurice Agulhon, « La statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, 1977, repris dans : *Histoire vagabonde I*, Paris, Gallimard, 1988.

²² Emile Verhaeren, « La Mort », in *Les Villes tentaculaires* [1895], Paris, Le Livre de Poche, 1995, « Libretti », p. 77.

²³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, « Classique », p. 431.

²⁴ Emile Verhaeren, « Une statue », in *Les Villes tentaculaires*, op. cit., p. 71.

même les statues décrites par Baudelaire nous dépassent. N'est-ce pas là l'idée que la statue nous indique toujours un *ailleurs* axiologiquement valorisé, sans nécessairement parler d'un au-delà religieux²⁵ ? Car si, dans l'esthétique de Baudelaire, la sculpture diffère de la peinture précisément en ce que celle-ci est autonome, alors que la sculpture est liée au lieu ou à l'architecture, on peut affirmer cependant que la statue transcende le lieu où elle se trouve. En effet, la statue change de signifié selon ce qu'elle représente et selon son lieu, mais elle conserve sa dimension verticale, sa tension vers l'Idéal. L'allégorie du Deuil, par exemple, n'est pas au cœur de la ville mais dans un cimetière paysager : elle transcende pourtant son lieu et sa vocation proprement funéraire :

Et au coin de cette allée fleurie qui mène à la sépulture de ceux qui vous sont encore chers, la figure prodigieuse du Deuil, prostrée, échevelée, noyée dans le ruisseau de ses larmes, écrasant de sa lourde désolation les restes poudreux d'un homme illustre, vous enseigne que richesse, gloire, patrie même, sont de pures frivolités, devant ce je ne sais quoi que personne n'a nommé ni défini, que l'homme n'exprime que par des adverbes mystérieux, tels que : peut-être, jamais, toujours ! et qui contient, quelques-uns l'espèrent, la béatitude infinie, tant désirée, ou l'angoisse sans trêve dont la raison moderne repousse l'image avec le geste convulsif de l'agonie²⁶.

« Prostrée » et recluse dans un « coin » d'allée, la figure du Deuil garde son aspect « prodigieu[x] » qui « écras[e] » le défunt qu'elle recouvre mais aussi le promeneur qui la contemple. Allégorie évidente, elle fait signe vers autre chose que le seul être humain enterré à ses pieds et donne l'idée de la Mort elle-même.

La statue funéraire est une épiphanie, elle est au seuil du visible et de l'invisible, auquel elle donne forme. Son immobilité, son aspect immarcescible, semblent les indices de son appartenance à un autre monde où le temps n'a plus cours. Cela vient de sa fonction funéraire, mais celle-ci ne fait peut-être que redoubler l'essence même de l'art sculptural. Commentant les œuvres de Michel-Ange, le philosophe G. Simmel écrit en effet :

Les limites du monde dans lequel vit la figure sculptée, son espace idéal, sont tout uniment les limites mêmes de son corps ; au-delà de celles-ci, il n'y a plus de monde auquel elle pourrait avoir affaire. L'être humain de la peinture, environné de son espace, est situé dans un monde qui comporte également de la place pour d'autres et dans lequel le spectateur peut se projeter, de sorte qu'il est dans une certaine mesure proche de cet être humain-là. L'être humain de la sculpture, lui, ne peut jamais baigner dans le même air que son spectateur ; il n'existe pas ici d'espace où se placer en imagination à ses côtés²⁷.

La solitude fait donc partie de l'essence de la sculpture, rendant extrême dans le cas des statues funéraires la séparation des vivants et des morts. La figure du Deuil de Baudelaire, dont l'effet est pourtant si lié au lieu de son apparition, illustre paradoxalement de façon magistrale le *hors lieu* de la statue : son repli sur elle-même et la densité de sa matière, aussi « lourde » – dans une hypallage évidente – que sa « désolation », accroissent encore sa grandiose solitude. La statue funéraire rend concrète l'accointance de l'art et de la mort, du terrestre et de l'Idéal. Cette ubiquité intrinsèque amène les poètes à faire de la sculpture le

²⁵ Il nous semble possible de faire ici l'économie des rapports complexes de Verhaeren et de Baudelaire au christianisme, l'idée majeure étant celle d'un Idéal, poétique ou religieux.

²⁶ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 431. Sur les statues chez Baudelaire, voir J. Starobinski, « Le Regard des statues », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°50, Paris, 1994, pp. 46-64.

²⁷ Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin* [1911], trad. de S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Payot et Rivages, 1996, « Rivages poche / Petite bibliothèque », p. 30.

comparant privilégié de tout art, et le parangon de la poésie elle-même²⁸. La statue funéraire devient plus spécifiquement le lieu où la poésie éprouve sa pérennité par-delà la mort.

Présence du mythe

La statue funéraire devient l'enjeu d'une réflexion sur les pouvoirs de la poésie face à la mort qui prend le détour d'une concurrence entre l'art poétique et l'art sculptural.

Car, selon les poètes du XIX^e siècle, la sculpture vainc la mort de façon ambiguë et, en fin de compte, peu satisfaisante. Reprenant l'adage horacien, « exegi monumentum aere perennius », des poèmes tels que « Bûchers et tombeaux » de Th. Gautier (*Émaux et Camées*, 1872), ou « La Dame en pierre » de Ch. Cros (*Le Coffret de santal*, 1873) suggèrent subtilement que la sculpture ne peut que sauver le corps, la forme, et non l'âme de l'être humain. La poésie emporte une plus grande victoire par sa capacité à faire resurgir, par sa puissance d'évocation, la vie même du défunt.

Le mythe de Memnon cristallise cette rivalité et devient le vecteur d'une réflexion métapoétique, qui porte sur les pouvoirs du chant poétique comme sur le statut du poète. Un parcours rapide des occurrences du mythe permet de repérer ces deux aspects. Bien souvent, il n'est fait qu'allusion à Memnon, comme au signe d'une victoire de la mémoire sur l'oubli, où la poésie relaie la statuaire pour prolonger le souvenir du passé ou le deuil du défunt. C'est plusieurs fois le cas chez Hugo, dans ses *Odes et Ballades* (1828) notamment, que ce soit dans « Le Rétablissement de la statue de Henri IV » (I, 6) ou dans « Son nom » (V, 13), ou encore dans *L'Année terrible* (1872) au sein du poème « Les Insulteurs » (« Juillet, VI »). C'est également le cas dans l'élégie de M. Desbordes-Valmore intitulée « Le Livre des consolations » (1833), dédiée à Sainte-Beuve, ou chez Th. de Banville dans « La Voie lactée », poème des *Cariatides* (1843). E. Poe, quant à lui, se plaint dans « Le Colisée » (1833) de la disparition de l'antique Rome dont ne restent plus que des ruines, lorsque les échos le rassurent en réveillant « les mystères qui gisent » dans les pierres, et dont les voix montent « comme la mélodie de Memnon vers le Soleil²⁹ ». Le poème devient, par là même, non pas la chambre d'enregistrement de ces murmures, mais leur continuation, voire la propre voix des pierres.

Certains auteurs voient ainsi en Memnon un reflet de leur activité poétique. Pour Lamartine, « Le cœur des enfants de la lyre / Ressemble au marbre qui soupire / Sur le sépulcre de Memnon³⁰ » : le poète doit être inspiré par la lumière de l'enthousiasme, il est un interprète de la pensée divine qui le possède. Pour Hugo, Memnon est la figure du poète chargé de célébrer la gloire du héros : « Napoléon ! soleil dont je suis le Memnon³¹ ! ». Si, toujours dans une perspective d'éloge, l'« Épilogue » des *Poèmes saturniens* de Verlaine fait de Memnon une allégorie de l'œuvre poétique, qui témoignera à jamais de la gloire du poète³², son sonnet « Puviv de Chavannes » superpose l'image de Memnon et celle de l'auteur – tout poète

²⁸ Pensons à la pièce ambiguë intitulée « La Beauté », de Baudelaire (*Fleurs du Mal*, XVII).

²⁹ Edgar Poe, « Le Colisée » (1833), in *Poèmes*, trad. de S. Mallarmé, Paris, Gallimard, 1982, « Poésie », p. 105.

³⁰ Alphonse de Lamartine, « L'Enthousiasme », *Méditations poétiques* [1820], Paris, Garnier, 1968, p. 44.

³¹ Victor Hugo, « Lui », *Les Orientales* [1829], XL, in *Poésie, I*, Paris, Seuil, 1972, « L'Intégrale », p. 256.

³² « Afin qu'un jour, frappant de rayons gris et roses / Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau Memnon, / L'Aube-Postérité, fille des Temps moroses, / Fasse dans l'air futur retentir notre nom ! ». Paul Verlaine, « Épilogue », *Poèmes saturniens* [1866], Paris, Le Livre de Poche, 1996, « Classique », p. 125.

contemporain étant un successeur du génie qu'il faut célébrer : « VICTOR HUGO, soleil dont tous sont le Memnon, / Donnant à nous sa lyre étoilée et fleurie³³ ».

Mais on retrouve encore des réminiscences du mythe dans d'autres poèmes où Memnon n'est pas nommé ; ainsi sans doute dans le sonnet « Hora prima » de Sully Prudhomme :

J'ai salué le jour dès avant mon réveil ;
Il colorait déjà ma pesante paupière,
Et je dormais encor, mais sa rougeur première
A visité mon âme à travers le sommeil.

Pendant que je gisais immobile, pareil
Aux morts sereins sculptés sur les tombeaux de pierre,
Sous mon front se levaient des pensers de lumière,
Et, sans ouvrir les yeux, j'étais plein de soleil.

Le frais et pur salut des oiseaux à l'aurore,
Confusément perçu, rendait mon cœur sonore,
Et j'étais embaumé d'invisibles lilas.

Hors du néant, mais loin des secousses du monde,
Un moment j'ai connu cette douceur profonde
De vivre sans dormir tout en ne veillant pas³⁴.

Le mythe de Memnon est lisible en filigrane tout au long de ce texte, à travers les invariants qui le composent : l'aurore, le tombeau sculpté, les oiseaux (Ovide évoque dans *Les Métamorphoses* les oiseaux qui rendent chaque jour hommage à Memnon, les « memnonides »), et surtout le « cœur sonore » de la statue « immobile » qu'est le poète encore partiellement endormi. De la même manière, P. Hamon décrypte la présence du mythe dans l'« Aube » des *Illuminations* de Rimbaud, où le poète s'identifie à un enfant, par la présence de motifs nombreux : « un enfant, une déesse, un réveil, l'aube, des architectures, des pierreries vivantes, le chant³⁵ ».

Le mythe n'est plus, alors, qu'un intertexte dissimulé. Mais on aura remarqué, derrière cet effacement de surface, un glissement lourd de sens. Memnon n'est plus cette statue qui trône « avec une pose d'éternelle impassibilité, montagne de granit à forme humaine³⁶ » que le narrateur du *Roman de la momie* regarde de loin, stupéfait de la beauté du paysage thébain. C'est désormais le « je » poétique qui s'identifie à Memnon. Memnon est l'une des figures de cet Autre qu'est « je », chez Rimbaud lui-même. Dès lors que le colosse parle, il est un double plutôt qu'une statue ou qu'une simple image³⁷.

³³ Paul Verlaine, « Puvis de Chavannes », *Dédicaces* [1890], in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 638.

³⁴ Sully Prudhomme, « Hora prima », in *Les Épreuves* [1866], cité dans : *Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle*, tome II, éd. de M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1992, « Poésie », p. 77.

³⁵ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1991, note 11 de la page 195. On pourrait se demander également si le mythe n'aurait pas quelque rapport avec des récits tels que *La Vénus d'Ille* (1837) de Mérimée, où la statue finit fondue en une cloche produisant un son néfaste.

³⁶ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie* [1858], Paris, Le Livre de Poche, 1997, « Classique », p. 106.

³⁷ En étudiant le *colossos* de l'antiquité grecque, Jean-Pierre Vernant estime que « le *colossos* n'est pas une image ; il est un "double", comme le mort lui-même est un double du vivant », précisant qu'« un double est tout autre chose qu'une image. Il n'est pas un objet "naturel", mais il n'est pas non plus un produit mental [...]. Le double est une réalité extérieure au sujet, mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers », et que, pour les Grecs, « animer une statue, de pierre ou de terre, lui donner la vie après l'avoir façonnée [...] c'est mettre en elle une voix, une *phonè* ». Voir J.-P. Vernant, « Figuration de l'invisible et

Distorsions du mythe

Cette analogie, ou mieux, cette identification entre Memnon et le poète, ne va pas, malgré sa fréquence depuis le romantisme, sans poser question. Elle est déplacée à l'aube de la modernité littéraire par Laforgue et par Baudelaire, qui la rendent problématique et en évitent le figement en cliché.

Dans la « Complainte des grands pins dans une villa abandonnée », Laforgue écrit :

Oh ! ces quintes de toux d'un chaos bien posthume !
Chantons comme Memnon, le soleil a filtré,
Et moi, je suis dans ce lit cru
De sa chambre d'hôtel, fade chambre,
Seul, battu dans les vents bourrus
De novembre.
[...]
Memmons, ventriloquons ! le cher astre a filtré
Et le voilà qui tout authentique s'exhume³⁸ !

Dans l'univers dysphorique de Laforgue, le poète, à la fois reclus dans une chambre de malade et ouvert à l'appel de l'extérieur, est une figure anormale, assignée à un lieu paradoxal. Il doit s'exhorter à poursuivre le chant, qui, par la métaphore de la ventriloquie, devient un acte de repli. Le poète-Memnon ne chante plus tant parce qu'il est touché par la lumière, déclinante, que parce qu'il trouve dans sa subjectivité la nécessité de chanter et le langage qui lui est propre, d'où les impératifs néologiques : « Memmons, ventriloquons ! ».

Baudelaire va plus loin encore dans l'identification du poète au colosse de pierre, qu'il lie à une inversion totale du mythe, dans l'un des poèmes du « Spleen³⁹ » (*J'ai plus de souvenirs*). Dans ce texte, le poète finit par se superposer à la figure mythique :

– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante plus qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Le poème se présente comme une quête d'identité : on passe de la déclaration d'un *avoir* pléthorique (« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », v. 1) à un *être* qui, quoique constitué d'une multitude de morts, peut se réduire à un « je » unique (« Je suis un cimetière abhorré par la lune », v. 8) puis à une *parole*, le poète ne se définissant plus que dans sa double posture de locuteur et d'allocutaire, le « je » se convertissant en un « tu » par lequel il s'apostrophe lui-même (« tu n'es plus », v. 19). Le poète est donc à la recherche d'un lieu d'où il pourrait s'énoncer, d'une figure où sa parole pourrait dire le spleen qui l'envahit tout

catégorie psychologique du double : le *colossos* », in *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, tome II, Paris, Maspéro, 1971, pp. 65-78.

³⁸ Jules Laforgue, « Complainte des grands pins dans une villa abandonnée », *Les Complaintes* [1885], Paris, Gallimard, 1979, « Poésie », p. 112.

³⁹ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal* [1857], LXXVI, Paris, Le Livre de Poche, 1999, « Classique », pp. 122-123.

entier, au point que le « je » n'est plus que ce spleen lui-même. Qui donc peut dire : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » ? De quel lieu énonciatif peut surgir cette affirmation pour n'être pas pure rhétorique (hyperbole fascinante) mais réalité spleenétique ? Comme l'a fait remarquer H. R. Jauss⁴⁰, c'est le sphinx de la fin du poème qui seul pourrait à bon droit déclarer une telle surcharge mémorielle. Le poème se boucle donc en une structure circulaire, les derniers vers rendant possible l'énonciation du premier.

Mais le sphinx est énigme. Le poète se replie sur lui-même, ayant perdu son nom (« Oublié sur la carte ») et son image (le « Sahara brumeux » effaçant la statue du paysage). Le sphinx n'est donc qu'une nouvelle figure déceptive de la quête d'identité, qui ne s'achève qu'en donnant au locuteur du poème le visage de Memnon. Plus que le « granit », c'est le chant qui permet au « je » de perdurer un temps au sein du désastre, dans une inversion du mythe : le colosse ne chante plus à l'aurore, mais au crépuscule. Memnon devient le repère d'un lieu « oublié sur la carte » d'où la parole peut s'obstiner à jaillir alors même que tout s'efface ou s'effondre. Il permet de donner figure (mythique) au lieu énonciatif à partir duquel le chant poétique, replié sur lui-même mais capable de découvrir dans ce repli un allocataire énigmatique (« sphinx » ou « tu ») est encore possible, face au spleen et à la mort.

Dans le repli de la parole sur elle-même, le poème découvre son lieu, mais se décentre également : le mythe de Memnon est récrit avec une inversion, et le texte fait donc signe vers un intertexte détourné. Comme l'écrit P. Hamon, « texte de réverbération et réverbération d'un autre texte, ce poème localise et délocalise à la fois la voix (la citation et la réécriture sont comme la réverbération des autres textes⁴¹) [...] ». Avec Memnon, pierre et voix, borne et étendue infinie, la poésie moderne s'interroge sur le lieu d'où elle peut (re)naître quand la mort lui impose sa limite. La statue de Memnon marque la séparation, ambiguë toutefois, du monde des vivants et de celui des morts, mais elle permet aussi une résurrection du chant.

Effacement du mythe ?

Avec Mallarmé, la statue funéraire disparaît. Il suffit de relire ses « tombeaux » pour s'en convaincre ; ils sont, dans l'ordre du recueil des *Poésies* (édition posthume Deman, 1899), la chronique d'un effacement de l'image sculptée. De sonnet en sonnet, mais aussi au sein de chaque poème, le tombeau s'allège, se libérant du poids de l'image. Ainsi, « Le Tombeau d'Edgar Poe » donne-t-il à voir la métamorphose de Poe en figure absolue du Poète, ou plutôt son apothéose, sa sublimation, comme l'affirme le célèbre premier vers : « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change⁴² ». Ce n'est déjà plus une statue qui orne le monument mortuaire, mais un bas-relief, intermédiaire entre la sculpture et l'écriture, travail sur le « bloc » de pierre qui lui redonne une certaine légèreté lumineuse :

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
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.

⁴⁰ Voir Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris Gallimard, 1982, pp. 355-416.

⁴¹ Philippe Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 195.

⁴² Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies* [1899], Paris, Gallimard, 1992, « Poésie », p. 60.

La « voix étrange » du Poète que vantait le premier quatrain et qui semble toujours venir d'outre-tombe, parce qu'elle excède le langage ordinaire, trouve enfin son lieu : elle est un aérolithe « chu » sur la terre, entre le « sol » et la « nue », ou une « borne » qui situe le langage glorieux du « Poète » et le protège du « Blasphème » de ceux qui n'auront pas entendu la voix du génie.

Le poème suivant, « Le Tombeau de Charles Baudelaire », témoigne d'un souci accru de délester la tombe de tout lourd fardeau. Cependant, si Memnon n'est plus, c'est l'image d'Anubis qui paraît dans le premier quatrain :

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 farouche⁴³

Le temple s'allège en un « aboi farouche », manière d'« explosion hurlée⁴⁴ » qui, sans être harmonieuse comme le chant de Memnon, ne laisse pourtant pas de transformer, à travers une « idole⁴⁵ », le lourd en aérien, la matière en voix. La suite du poème fait de la femme ou de la lumière de l'éclairage public – dans une ambiguïté syntaxique qui rend indécidable le référent du pronom « elle » – l'actant d'une cérémonie d'hommage frappée de vanité :

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

Le « marbre [...] de Baudelaire » devient un « Aboli bibelot d'inanité sonore⁴⁶ », faisant résonner en son creux la vanité (comme, dans une syntaxe déhiscente, le groupe nominal fait résonner l'adverbe « vainement » entre le nom et son complément). Le poème se clôt sur l'évocation d'un parfum, aussi volatile que la voix poétique, « poison tutélaire / Toujours à respirer si nous en périssons », sublimant la mort sans l'annuler, et qui rappelle la senteur vénéneuse des *Fleurs du Mal*. Le tombeau n'est plus un « marbre » mais le lieu où se diffusent la voix et le parfum de l'œuvre de Baudelaire, qui inspire le poème, devenu pastiche. « Le Tombeau de Charles Baudelaire » annule le monument de pierre pour devenir le seul vrai tombeau (poétique), sculpté dans le langage du poète mort, reprenant les *topoi* de son œuvre qui mêle « boue et rubis ».

Le « Tombeau » (de Verlaine), enfin, marque l'apogée de cette volonté d'allègement du tombeau poétique. Dès son titre, le sonnet est dégreuvé du nom du mort auquel il rend hommage. Sans assignation possible, parce que « vagabond⁴⁷ », Verlaine voit, dès l'ouverture du poème, sa tombe emportée par le vent : « Le noir roc courroucé que la bise le roule ». Le second quatrain allège le tombeau à l'extrême, en changeant la pierre, comme dans le mythe de Memnon toujours sous-jacent, en chant, grâce au ramier⁴⁸ :

Ici presque toujours si le ramier roucoule

⁴³ Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau de Charles Baudelaire », *Poésies, op. cit.*, p. 61.

⁴⁴ Selon la formule de Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 248.

⁴⁵ On se souvient qu'étymologiquement l'idole est image (*éidolôn*), comme la statue.

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut... », v. 6, *Poésies, op. cit.*, p. 59.

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, « Tombeau », *Poésies, op. cit.*, p. 62.

⁴⁸ À la fin du siècle, le chant de l'oiseau semble souvent associé au mythe de Memnon. Dans le conte « The Happy Prince » (1888) d'Oscar Wilde, une hirondelle parle de la statue de Memnon à la statue du prince heureux.

Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Lumière solaire, chant et pierre font à nouveau système pour dire la transfiguration du poète. Le pastiche (dans la réécriture des images verlainiennes) fait du « Tombeau » le lieu d'une résurrection et d'une métamorphose du poète. Ce n'est plus par la statue que le poète atteint l'éternité, mais par le poème – lieu originel de la voix que le déictique « ici » situe. Le tombeau ne peut être que verbal, toute pétrification sous forme d'image sculptée se réduisant à un objet creux, « quelque funeste moule » que le premier quatrain niait. Le premier tercet situe alors Verlaine :

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

La statue n'existe plus, c'est le langage qui désormais situe la voix poétique. Celle-ci, immatérielle, est vaporisée comme Verlaine lui-même, dispersé parmi son paysage poétique et dont le nom est éparpillé dans le vers, par l'épanalepse qui en permet la répétition en début et en fin de vers, mais aussi par la dissémination des phonèmes dans l'anagramme (« extérieur », « yagabond », « l'herbe », « Verlaine »). Se fait ici jour la nécessité de faire résonner, aux bords du vers, le nom de Verlaine, comme pour fonder la parole poétique dans le langage et lui donner un lieu d'où renaître par-delà la mort effective du poète.

Le tombeau n'est plus le monument où demeure l'image du poète, en une éternité figée, mais la définition d'un lieu de langage, par une « borne » qui permette de repérer, de délimiter et de fonder à la fois l'énonciation poétique au bord de la mort. Après Mallarmé, les dernières occurrences explicites de Memnon, dans l'œuvre d'Apollinaire, ne retiennent du mythe que la voix, et non plus la statue. Encore n'est-ce que pour en dénoncer ironiquement l'illusion, dans un monde en guerre où poésie et amour sont difficilement audibles. Ainsi, dans « Le chant d'amour⁴⁹ », Apollinaire cite « l'hymne victorieux que les premiers rayons du soleil ont fait chanter à Memnon l'immobile » au sein d'une énumération où s'accumulent pêle-mêle les « cris d'amour » de la mythologie et le « tonnerre des artilleries », tissant « là le chant de tout l'amour du monde » marqué par la violence. De même, dans « Tristesse de l'automne⁵⁰ », la « chanson d'amour et de reconnaissance » des « blessés de France » adressée aux soldats est un « chant plus doux [...] / Que la voix de Memnon dans les tendres matins » qui, face aux « grands canons », ne peut ni consoler ceux qui marchent à la mort ni relever leur courage.

Le tombeau, lieu de l'écriture

La statue et le tombeau sont d'abord, comme le remarque M. Serres, des amers qui fondent un lieu au sein de l'espace : « Comment définir le lieu, ici ou là : par la pierre ou la borne sous laquelle gît le mort⁵¹ ». Mais l'inscription rituelle qui l'accompagne importe plus encore, parce qu'elle lie le lieu et le langage : « Ci-gît donne l'endroit, le désigne ou le stabilise. La pierre tombale fait office de borne ou d'hermès. Bref, le HIC JACET s'autoréférence, la mort

⁴⁹ Guillaume Apollinaire, « Le chant d'amour », *Calligrammes* [1918], Paris, Gallimard, 1966, « Poésie », p. 151.

⁵⁰ Guillaume Apollinaire, « Tristesse de l'automne » (1917), *Le Guetteur mélancolique* [1952], Paris, Gallimard, 1970, « Poésie », p. 117.

⁵¹ Michel Serres, *Statues* [1987], Paris, Flammarion, 1989, « Champs », p. 63.

définit l'ici⁵² ». Après Apollinaire, la poésie fait de l'inscription funéraire, au détriment de la statue de Memnon, l'archétype du lieu originel de la poésie. Les mots gravés sur la tombe sont une parole archaïque, souvent à demi effacée, et qui resurgit plus ou moins fortuitement sous les yeux du poète, cachée par l'herbe ou le lierre. La parole poétique est de cette façon liée à l'origine des temps et placée au plus proche de la nature, mais aussi de l'Être même. Ce *topos*⁵³ permet au lyrisme de fonder son dire : c'est un acte par lequel il manifeste le caractère ontologique de son énonciation. On songe aux « Tombeaux de Ravenne », où la présence du lierre parmi les pierres est, selon Y. Bonnefoy, « de l'éternel que l'on goûte », sans être pour autant « la guérison de la mort⁵⁴ » : approche d'un « vrai lieu [qui] est toujours un ici⁵⁵ », expérience inaugurale de toute son œuvre. La tombe cachée « Dans un coin humide et herbeux / Où pleut l'automne, / Au plus désert d'un cimetière / Grouillant et abandonné⁵⁶ » que décrit P.-J. Jouve, les tombes presque effacées que P. Jaccottet aperçoit dans ses *Paysages avec figures absentes* (1970), ou encore le « Tombeau de mon père » que J. Réda découvre parmi la végétation, au seuil de *L'Herbe des talus* (1984) et dont l'envers sera, à la fin du texte, le « Tombeau de mon livre », participent tous de cette prise en compte de la mort et de l'Être comme lieux originels de la voix poétique. Pensons à la place symbolique qu'occupe, dans *Quelque chose noir* (1986) de J. Roubaud, la tombe gravée de Wittgenstein :

Une tombe d'une seule pierre, longue, plate, sans couleur, dans l'herbe, sans ornements, une modestie féroce.

L'herbe vient dessus. graminées. à même la terre.

On lit :

LUDWIG
WITTGENSTEIN
1889-1951⁵⁷

Tombe nue, sans statue, érodée, où l'écriture persiste, dressant sa « modestie féroce » face au silence pour donner au poème son lieu, page blanche, « sans couleur ». La poésie contemporaine a délaissé le colosse pour la pierre nue, signe d'humilité, au plus près de la terre, et dont naît pourtant le chant⁵⁸. De ce point de vue, sans doute, la harpe d'herbes du romancier T. Capote est-elle l'ultime métamorphose de Memnon, devenu végétal :

À la sortie de la ville, quand on prend la route de l'église, on ne tarde pas à atteindre une colline tout éblouissante de dalles blanches et de fleurs bronzées : c'est le cimetière baptiste [...]. Au pied de la colline il y a un champ de hautes herbes indiennes qui change de couleur avec les saisons : allez le voir en automne, à la fin de septembre, quand il a pris la couleur rouge d'un coucher de soleil, quand des ombres écarlates y soufflent comme des lueurs de feu et que les vents d'automne tirent des feuilles sèches une musique de soupirs humains, une harpe de voix⁵⁹.

⁵² Michel Serres, *Statues*, op. cit., p. 135.

⁵³ Voir l'article de Jean-Claude Mathieu, « L'inscription, ou l'envers à l'endroit », in *Poésie et altérité. Actes du colloque de juin 1988*, textes recueillis par M. Collot et J.-C. Mathieu, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1988, pp. 127-142.

⁵⁴ Yves Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne » [1953], repris dans *L'Improbable et autres essais* [1980], Paris, Gallimard, 1992, « Folio », p. 27.

⁵⁵ Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, op. cit. p. 22.

⁵⁶ Pierre-Jean Jouve, « La Tombe », *Heures, livre de la nuit* [1919], in *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1621.

⁵⁷ Jacques Roubaud, « Ludwig Wittgenstein », *Quelque chose noir* [1986], Paris, Gallimard, 2001, « Poésie », p. 45.

⁵⁸ Sur la métaphore du chant des pierres dans la poésie depuis le surréalisme, voir Anne Gourio, *Chants de pierres*, Grenoble, Ellug, « Ateliers de l'imaginaire », 2005.

⁵⁹ Truman Capote, *La Harpe d'herbes* [1951], trad. de M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1978, « L'imaginaire », pp. 9-10.

La statue et la parole

La statue funéraire s'absente progressivement de la poésie, entre le XVIII^e et le XX^e siècle, pour en libérer la parole vive. Les valeurs et significations, parfois contradictoires, dont les poètes l'ont investie semblent – aussi multiples soient-elles – obéir à une certaine logique historique et spéculative dont on a esquissé les étapes.

Dans ce parcours, le mythe de Memnon, dans sa résurgence au XIX^e siècle, paraît un élément essentiel de la réflexion que la poésie, affrontée à l'image funèbre et au mutisme de la statue funéraire, poursuit sur elle-même. Le passage fantasmé de la pierre à la voix s'y donne à voir de façon exemplaire. La poésie y éprouve son éternité, et y fait résonner son espace propre. La statue impose à la poésie un face-à-face avec diverses figurations de son Autre pour construire sa propre identité : l'image (l'infra linguistique), le silence, la mort.

La statue funéraire dont Memnon constitue l'occurrence extrême ne se réduit pas à l'image d'une douleur favorable à la venue du dire poétique ; elle n'est pas seulement ce qui donne forme à un affect, ce qui débloque un mutisme émotionnel, ni un simple défi de l'art sculptural à l'art verbal. Bien plus essentiellement, elle est un avatar irréductible de l'image, qui rend nécessaire la constitution d'un sujet parlant (éventuellement critique) face à elle. Un sujet doit gérer ses passions face aux commotions intimes qu'elle suscite, et retrouver ainsi l'origine du langage (fût-elle purement fantasmée). Le poète doit faire jaillir sa voix du silence. M. Serres a raison de rappeler le lien étymologique entre le ci-gît et le sujet (*hic jacet*, ci-gît, et *subjicere*, gésir sous). Le sujet poétique, instance de la parole, surgit d'un lieu que la statue découpe dans l'espace du silence funèbre : « [...] rien ne définit plus exactement que ma mort ce que c'est que *parler*⁶⁰ » écrit M. de Certeau.

Sous la statue de Memnon, il y a une voix toujours déjà là, un langage encore déchiffrable sur la pierre, c'est-à-dire la possibilité d'une parole, d'un sujet, par-delà la mort. L'éternité de la poésie vient peut-être de ce qu'elle se fonde elle-même sans dépendre, comme la sculpture, de la main de l'artiste. Entre parenthèses, comme issue d'un sépulcre poreux, la voix de Baudelaire nous rappelle d'où elle vient : « (Car le tombeau toujours comprendra le poète)⁶¹ ». La syllepse du verbe « comprendre » est lourde de sens : elle ne dit pas seulement, par métaphore, que la mort est le destinataire idéal du poète (son interlocutrice élue entre toutes, la seule à prendre la mesure de son génie). Il s'agit de dire que le tombeau est le lieu d'où le poète peut parler.

Agrégé de lettres modernes, David Galand enseigne dans le secondaire et prépare actuellement une thèse sur la poétique de l'épigramme moderne, de Millevoye à J. Réda, sous la direction de D. Combe (Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, E.D. 120). Il est l'auteur d'ouvrages sur Montesquieu et Proust, ainsi que de plusieurs articles (sur Zola, Verhaeren, etc.) dans la revue *Recherches sur l'imaginaire* (Presses universitaires d'Angers)

galanddavid@club-internet.fr

⁶⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1- Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, « Folio essais », p. 281.

⁶¹ Charles Baudelaire, « Remords posthume », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 82.