

MALLARMÉ ET L'OEUVRE FINALE:
SCULPTER SON PROPRE TOMBEAU

MARY CATHERINE KNAPHURST REASOR

Master's thesis under the direction of Dr. Marc Froment-Meurice

Stéphane Mallarmé (1842-1898) has been credited as the founder of an obscure and difficult poetic movement known today as Symbolism. He devoted his life to his poetry, endeavoring to create what he called "l'oeuvre pure" (the "pure work") or "Le Livre" ("The Book") -a collection of writings that would, in essence, be a sort of "final word" on poetry, literature and the arts. He attempted the impossible, and he died leaving only a fragment of his work completed. Nevertheless, his collection of poems and essays has become one of the most studied and most esteemed works of the nineteenth century.

One of the crowning achievements during his lifetime was serving as a mentor to the young poets of his day who gathered at his home for the famous "mardis de la rue de Rome" ("Tuesdays on the rue de Rome") to hear of a new poetry in which ideas would be supreme and sentiment and feeling would be secondary. Mallarmé taught that the richness of interior dreams combined with the evocative sound and inherent musicality of words were necessary bases for creating meaningful verse.

Found in his works are a group of poems called "Tombeaux". These poems resemble elegies in that they commemorate a specific individual who has died. Each tombeau commemorates an artist Mallarmé profoundly admired. In this paper, I have analyzed two of these poems: "Le Tombeau d'Edgar Poe" and "Hommage" (à Richard Wagner). I have found that while Mallarmé praises their accomplishment and therefore eternally preserves their memory on paper, he also competes with them, attempting

through the brilliance of his own works, to outperform Poe and Wagner in their fields through the power of the symbol. In this way, Mallarmé continues to try to create the ideal "oeuvre pure" he attempted to complete during his entire life.

Approved _____

Date _____

Approved _____

Date _____

MALLARMÉ ET L'OEUVRE FINALE:
SCULPTER SON PROPRE TOMBEAU

By

Mary Catherine Knaphurst Reasor

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Master of Arts
in
French

December 2000

Nashville, Tennessee

Approved:

Date:

To Liebchen

ACKNOWLEDGEMENTS

This research project was successfully completed thanks to many persons who helped me at various stages. I thank Dr. Marc Froment-Meurice who, as my advisor, coached me through the steps to completion. I thank my second reader, Dr. Dan Church, who provided advice and support when I was in need. I thank Dr. Margaret Miner who helped me tremendously in the initial stages of formulating my ideas for this thesis, and in the actual writing and rewriting phases. And I thank Dr. Claude Pichois who inspired my interest in Mallarmé in an undergraduate class.

I greatly appreciate the support and encouragement of my family and friends through this long effort. I am especially thankful for my husband, Charlie Reasor III, who gave me the gifts of love, encouragement, and time at home to finish this project. And most importantly, I thank my Heavenly Father who helped me to “finish the work, so that [my] eager willingness to do it [was] matched by my completion of it, according to [my] means”. (2 Corinthians 8:11)

TABLE OF CONTENTS

	Page
Dedication	ii
Acknowledgements	iii
Chapter	
I. Introduction	1
II. Analyse du "Tombeau d'Edgar Poe"	14
III. Analyse du "Hommage" (à Richard Wagner)	32
IV. Conclusion	56
Bibliography	61

I. Introduction

Les années 1870, bien qu'elles soient marquées par l'apogée du naturalisme et le roman de Zola, vont voir aussi émerger dans un champ littéraire en recomposition, un maître poétique de la nouvelle génération: Stéphane Mallarmé.¹ Jusque vers 1884 Mallarmé reste un poète peu connu et peu apprécié. Seuls quelques élites, dont Huysmans et Verlaine, vont reconnaître son talent. Grâce à deux oeuvres publiées la même année, Poètes Maudits de Verlaine, et A Rebours de Huysmans, le nom et l'oeuvre de Mallarmé sont annoncés au public. Bientôt après, la jeune école symboliste va nommer Mallarmé son maître, et les célèbres 'mardis de la rue de Rome', où le poète donne des entretiens sur la poésie et la musique, vont devenir de vrais cultes à ne pas manquer.

Durant toute sa vie, Mallarmé va pratiquer le culte de la poésie, en quoi existe un effort conscient de la part du poète pour faire du vers poétique un langage à part. Mallarmé ne préconise ni une poésie descriptive ni une poésie d'idées, mais une poésie de suggestion, une poésie qui traduit des notions au moyen de symboles.

Dans une enquête menée par Jules Huret et publiée dans L'Écho de Paris du 3 mars au 5 juillet 1891, Mallarmé exprime son dégoût pour le système du vers traditionnel en France à cette époque:

On est las du vers officiel; ses partisans
même partagent cette lassitude. N'est-ce pas
quelque chose de très anormal qu'en ouvrant
n'importe quel livre de poésie on soit sûr de
trouver d'un bout à l'autre des rythmes uniformes
et convenus là où l'on prétend, au contraire, nous
intéresser à l'essentielle variété des sentiments
humains! Où est l'inspiration, où est l'imprévu,
et quelle fatigue! Le vers officiel ne doit

¹ Joseph S. Galland and Roger Cros, eds., Nineteenth Century French Verse (New York: Appleton-Century-Crofts, 1959) 35.

servir dans des moments de crise de l'âme...²

Pour Mallarmé, la beauté des vers reste dans la suggestion d'idées, ce qui permet au poète de laisser de la place au mystère. Et c'est ce sens du mystère qui protège la poésie des regards 'amateurs' ou 'communs' du peuple que Mallarmé craignait tellement. Lorsque Jules Huret a interviewé Mallarmé à propos de cet idéal poétique, il a répondu:

les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de devenir peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.(OC 869)

Mallarmé s'est efforcé de réaliser cet idéal de suggestion et de conserver ce sens du mystère. Cette poésie pure devient, donc, le seul moyen pour le poète d'oublier la monotonie et l'ennui de la vie. Il se donne entièrement à son travail, créant une poésie difficile, subtile et obscure, inabordable aux lecteurs ordinaires. Essayant toujours d'aboutir à 'l'oeuvre pure', Mallarmé se trouvait souvent devant "le vide papier que la blancheur défend" ("Brise Marine", OC 38), paralysé par l'angoisse qui accompagne la création. Mais sa tentative d'atteindre la perfection dans son oeuvre a fait de lui une sorte

² Stéphane Mallarmé, Oeuvres Complètes, édition Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945) 867. **N.B. Toute citation de cette édition sera désormais indiquée avec le sigle OC suivi des numéros de page.**

de 'martyr de la Poésie' autour duquel se rassemblait toute une génération de jeunes poètes qui l'admirait et le considérait comme le créateur du Symbolisme.³

Cette poésie qui met l'accent sur la richesse du rêve intérieur et la valeur évocatrice de la musique des mots⁴ est souvent aussi une poésie d'occasion, une poésie circonstancielle. En fait, selon Leo Bersani dans The Death of Stéphane Mallarmé, presque tout ce que Mallarmé a écrit vers la fin de sa vie était des vers de circonstance.⁵ Ce fait semble surprenant et paradoxal lorsqu'on considère les grandes ambitions poétiques que Mallarmé s'efforçait d'atteindre. Mais Bersani, et aussi Marian Sugano dans The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance,⁶ soulèvent la question des vers de circonstance dans la poésie de Mallarmé et essaient d'expliquer, chacun à sa propre manière, pourquoi le grand symboliste a choisi d'écrire les poésies d'occasion aussi fréquemment.

Bersani insiste sur les inquiétudes financières comme la principale raison pour laquelle Mallarmé a écrit tant de vers de circonstance: "J'ai dû faire", Mallarmé a-t-il écrit à Verlaine en 1885, "dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres, et voilà tout (Dieux Antiques, Mots Anglais) dont il sied de ne pas parler; mais à part cela, les concessions aux nécessités comme aux plaisirs n'ont pas été fréquentes"(OC 663). Mais selon Bersani, dans l'oeuvre de Mallarmé, il existe beaucoup de concessions, comme, par exemple, les adresses versifiées sur les enveloppes envoyées aux connaissances, les quatrains rimés qui accompagnaient les cadeaux du nouvel an, ou même les vers composés à l'occasion d'un baptême.⁷ De plus, comme le signale Bersani,

³ Galland et Cros, Nineteenth Century French Verse 299.

⁴ Galland et Cros, Nineteenth Century French Verse 299.

⁵ Leo Bersani, The Death of Stéphane Mallarmé (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) 48.

⁶ Marian Zwerling Sugano, The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance (Stanford: Stanford University Press, 1992).

⁷ Il faut tenir compte que ces oeuvres ne sont pas des poèmes, et que Bersani essaie peut-être trop de leur attribuer une signification qui n'existe pas. Il est vrai que

une grande partie de son oeuvre 'sérieuse' pouvait être considérée comme aussi circonstancielle. Dans Quelques médaillons et portraits en pied, l'essai sur Verlaine est un discours que Mallarmé a donné aux obsèques du poète; "La Musique et les Lettres" est un discours qu'il a présenté à Oxford et à Cambridge, et la série de réflexions sur le ballet et le théâtre que Mallarmé a intitulée Crayonné au Théâtre a paru d'abord en forme d'articles dans La Revue Indépendante⁸. Les circonstances qui ont occasionné ces poèmes ou ces oeuvres en prose sont très variées: ce sont des réponses aux crises personnelles (par exemple, la mort d'un ami) ou financières, aux obligations contractuelles ou journalistiques.

Mais Bersani signale aussi qu'en même temps qu'il écrit ces vers circonstanciels, Mallarmé souffre d'une 'crise de vers'. C'est-à-dire que Mallarmé se trouve souvent devant ce fameux "vide papier", découragé, ne se sentant plus capable de créer la poésie. Vers la fin d'avril 1866, Mallarmé écrit à son ami Henri Cazalis qu'il a enfin terminé un brouillon de la première partie de son poème "Hérodiade" et qu'après trois ou quatre ans de travail, "j'aurai enfin fait ce que je rêve, écrire un Poème digne de Poe et que les siens ne surpasseront pas". Mais "malheureusement", continue Mallarmé, "en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent".⁹ Un de ces "abîmes", explique Bersani, est la condition de moins en moins forte de sa santé et le temps perdu à enseigner l'anglais aux lycéens pour gagner sa vie. L'autre "abîme", la "pensée écrasante" qui l'obsède continuellement, qui l'empêche d'écrire, et qui le fait même perdre la foi dans sa poésie, est le Rien. Mallarmé continue:

Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines
formes de la matière, mais bien sublimes pour

Mallarmé a écrit Dieux Antiques et Mots Anglais pour gagner de l'argent, mais cela n'était pas le cas dans les exemples qui viennent d'être cités.

⁸ Bersani, Death 48.

⁹ Correspondance de Mallarmé, 1862-1871. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor. (Paris: Gallimard, 1959) 207.

avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes,
mon ami! que je veux me donner ce spectacle de
la matière, ayant conscience d'être et, cependant,
s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait
n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines
impressions pareilles qui sont amassées en nous
depuis les premiers âges et proclament devant le
Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!¹⁰

Plus Mallarmé pénètre dans le langage poétique, plus il sent sa vacuité, son manque de continuité avec la réalité. La composition poétique ne fait qu'aggraver le sentiment d'aliénation qu'éprouve le poète lorsqu'il écrit; il se sent comme une forme vaine de matière du moment qu'il produit les 'glorieux mensonges' de la poésie.¹¹ Si Mallarmé écrit des vers d'occasion, donc, c'est d'une part pour subsister, mais aussi, c'est peut-être tout ce qu'il est capable de faire jusqu'à ce qu'il résolve cette crise intérieure de l'âme.

Sugano voit pourtant d'autres raisons pour la composition de vers de circonstance. Elle interprète le grand nombre de poèmes d'occasion comme un résultat de l'élimination du patronage au XIXe siècle. Le public qui lisait les oeuvres du poète est devenu le nouveau mécène, et le poète, à son tour, vit à la charge de ce public. Mais en écrivant pour ce public plutôt que pour un seul individu, le poète s'adresse à un nombre indéfini de lecteurs, indistincts et inconnus. De cette manière, l'impulsion d'écrire est intériorisée et l'occasion qui inspire le poète à créer un poème est donc personnalisée.¹² Le poème d'occasion devient une réponse aux questions, aux inquiétudes, aux pensées ou aux réflexions du poète, plutôt qu'une commande à compléter pour un riche mécène.

Mais quelle que soit l'occasion, la question qu'on doit se poser est celle-ci: quelle est la relation entre la poésie et son occasion? Dans l'oeuvre complète de Mallarmé, il existe une série de poèmes commémorant un seul type d'occasion: la mort d'un personnage célèbre. Ce sont les "Tombeaux" ou les "Hommages" de Mallarmé dont on

¹⁰ Correspondance 207-208.

¹¹ Bersani, Death 1.

¹² Sugano, Poetics 9.

compte six: "Sur les bois oubliés", "Le Tombeau d'Edgar Poe", "Le Tombeau de Charles Baudelaire", "Tombeau" (à Verlaine), "Hommage" (à Richard Wagner), et "Hommage" (à Puvis de Chavannes). La mort est ici, donc, l'occasion qui inspire le poète à écrire. Mais peut-on considérer la mort comme une occasion passagère qui vient et qui passe comme un baptême ou une fête du nouvel an? Pour Mallarmé, je pense que la mort est un événement extérieur et indépendant qui est représenté dans ces poèmes, mais qui n'en est pourtant pas le sujet principal. La mort ne peut pas être classée dans la même catégorie que les incidents éphémères, car il y a dans la mort quelque chose de mystérieux, quelque chose d'indéfini qui suggère une existence postérieure. Et c'est justement dans cet état de mystère que Mallarmé se trouve lorsqu'il écrit ses tombeaux. Quoique la mort 'occasionne' le tombeau en servant de prétexte à l'écrire, ce sont plutôt les circonstances qui suivent le décès et l'influence continue de l'artiste commémoré qui intéressent Mallarmé.

Il est vrai que "le tombeau" comme genre de poésie existe depuis le XVIe siècle. Le terme était d'abord appliqué aux recueils de poèmes écrits par plusieurs poètes pour commémorer la mort des personnages célèbres comme François 1er et Marguerite de Navarre. Le "Tombeau de Ronsard", par exemple, a été publié en 1586 par Claude Binet et Gabriel Bruon et se compose de 103 contributions. Le tombeau comme genre ressemble à l'élégie puisque les deux formes de poésie pleurent la mort d'une personne. Mais l'élégie, qui retrouve ses racines françaises dans le XVe siècle avec les oeuvres de Charles d'Orléans et de Villon, exprime aussi les souffrances personnelles liées au souci du passage du temps, ainsi que les joies et les peines d'amour. Au XVIe siècle, par exemple, les poètes de la Pléiade, s'inspirant de la poésie antique, introduisent dans l'élégie l'expression de douleurs personnelles dues non seulement à l'amour mais aussi à d'autres causes. Ronsard, dans son "Élégie" (1584) exprime ses sentiments contre les

bûcherons de la forêt de Gastine.¹³ Le 'tombeau', par contre, s'occupe exclusivement de la mort et des événements qu'il entraîne ou des conséquences qui en résultent.

On voit peu d'exemples de tombeaux littéraires pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, mais on peut citer "l'Élégie aux nymphes de Vaux" (1661) de La Fontaine, et les chœurs d'Esther (1689) de Racine comme exemples de vers élégiaques à cette époque.¹⁴

Au milieu du XVIIe siècle, quelques musiciens ont adopté le terme "tombeau" pour définir un nouveau genre de musique. Le premier "tombeau" musical a été composé par Ennemond Gaultier pour Mesengeau, un joueur de luth, en 1638.¹⁵

Au XVIIIe siècle, l'élégie est revêtue de nouvelles caractéristiques, et se concentre encore sur l'occasion de la mort comme dans "l'Élégie écrite dans un cimetière de campagne" (1751) de Thomas Gray, et les "Élégies" dans lesquelles André Chenier retrouve de l'inspiration alexandrine en parlant de l'amour et la mort.¹⁶ Il faut attendre la fin du XIXe siècle pour voir la réapparition du tombeau littéraire avec les poèmes de Mallarmé. Mais les vers élégiaques de Lamartine dans "Méditations poétiques" (1820), de Vigny dans "Eloa" (1824), de Victor Hugo dans les "Feuilles d'automne" (1831) et de Musset dans les "Nuits" (1835-37) ont fourni la base littéraire sur laquelle Mallarmé a pu rétablir ce genre de poésie négligé pendant deux siècles.¹⁷ Les "tombeaux" de Mallarmé ne constituent pas des volumes entiers dédiés aux personnages spécifiques comme c'était le cas au XVIe siècle, mais paraissent plutôt en forme de poèmes individuels (la plupart sont des sonnets) écrits en honneur d'un artiste renommé. Cette forme est celle à laquelle on pense aujourd'hui lorsque on rencontre le terme et celle que pratique certains poètes

¹³ "Élégie" Dictionnaire international des termes littéraires, fascicule 6 (Berne: Éditions A. Francke SA, 1989) 552.

¹⁴ "Élégie" 552.

¹⁵ "Tombeau," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.19 (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 37.

¹⁶ "Élégie" 552.

¹⁷ "Élégie" 552.

du XXe siècle, comme Pierre Jean Jouve et Jean Tardieu. A part l'influence élégiaque des précurseurs comme Lamartine, Vigny, Hugo et Musset, on peut spéculer que Mallarmé a écrit les "tombeaux" comme une sorte de "réaction" contre le renversement des pratiques funèbres traditionnelles qui s'effectuent en France comme en Europe au XIXe siècle. Dans son livre Death and the Afterlife in Modern France, Thomas A. Kselman montre comment les attitudes vis-à-vis de la mort qui ont émergé en France à cette époque ont été liées aux changements sociaux, religieux et politiques.¹⁸ Dans une atmosphère de ressentiment contre l'Église catholique et le clergé, due en grande partie aux innovations faites depuis la Révolution française, les anticléricaux ont profité du moment pour répandre leurs propres doctrines sur la vie après la mort. Quoique certaines de ces doctrines aient été développées par les intellectuels pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, le grand public n'avait accès à ces idées qu'après la Révolution. Un de ces développements était le spiritisme, une croyance qui prêchait la possibilité d'un échange de communications entre les vivants et les morts. Menés par Allan Kardec et Camille Flammarion, l'écrivain scientifique le plus célèbre de la deuxième moitié du siècle, les chefs du mouvement spiritiste enseignaient que les méthodes de la science contemporaine pouvaient être utilisées pour démontrer l'existence d'une âme immortelle. Le spiritisme a annoncé un univers où les âmes humaines réincarnées continueraient à progresser vers un idéal hors du temps et de l'espace. Victor Hugo et l'empereur Napoléon III ont figuré parmi ceux qui ont été attirés par l'idée que la séparation qu'entraînait normalement la mort n'était que métaphorique.¹⁹ Le problème avec cette "religion", vue d'une perspective littéraire, était que l'irrévocabilité--et donc la fin ou la célébration-- d'une vie passée a été reportée ou rejetée, éliminant le besoin d'une oeuvre commémorative.

¹⁸ Thomas A. Kselman, Death and the Afterlife in Modern France (Princeton: Princeton University Press, 1993) 5.

¹⁹ Kselman, Death and the Afterlife 8.

En même temps que le mouvement spiritiste était en train de s'épanouir, il y avait aussi des débats entre l'Eglise et l'Etat pour savoir qui devait s'occuper des cimetières et qui devait administrer les funérailles. Pendant le XIXe siècle, la grande pompe des cérémonies funèbres, réservée à un petit groupe d'élites avant la Révolution, est devenue accessible à la classe moyenne grandissante. Ce n'était pas tout le monde, pourtant, qui pouvait payer les frais funèbres et le tombeau, et ceux qui pouvaient payer n'étaient pas toujours contents des restrictions imposées par le clergé et les officiers publics. De plus, les cérémonies funèbres ont été compliquées par l'intervention de l'Eglise, l'Etat et la famille du défunt, qui devaient tous négocier avec soin entre eux pour protéger leurs propres intérêts moraux et économiques.²⁰

Un autre élément a perturbé l'ancien procédé des funérailles: le nouvel entrepreneur capitaliste qui s'empressait de rendre un service, et, par conséquent, de gagner de l'argent. Quelques entrepreneurs ont commencé à fournir les pompes funèbres à Paris à la fin du XVIIIe siècle, mais la restauration du catholicisme après le Concordat de 1801 a créé une structure de concurrence: les fabriques liées à l'Eglise se sont accordées le droit de vendre des bougies, des décorations et un moyen de transport pour les pompes funèbres. La réforme de 1804 sous Napoléon a tenté de réconcilier les intérêts opposés, mais le marché funèbre a été trop fort, et cette commercialisation de la mort a donc agrandi tout au long du siècle. Par exemple, les Pompes Funèbres Générales, l'entreprise qui domine le marché funèbre aujourd'hui, a été fondée à Paris en 1848, et s'est répandue dans d'autres villes de la France.²¹

Cette demande croissante pour des funérailles extravagantes, et les éternelles querelles bureaucratiques qui en ont résulté, ont peut-être été les conséquences des nouvelles attitudes à propos de la mort, attitudes commerciales que Mallarmé a déplorées. Si cela est le cas, on pourrait dire que Mallarmé a peut-être rédigé ses tombeaux pour remplacer

²⁰ Kselman, Death and the Afterlife 9-10.

²¹ Kselman, Death and the Afterlife 10.

avec dignité le manque de décence qui caractérisait les derniers rites du défunt à son époque. Ce n'était qu'une raison, pourtant, pour la composition de ces poèmes. Il est quand même important de noter que Mallarmé tenait fermement aux idéaux linguistiques et philosophiques qui l'inspiraient à écrire aussi. Il ne fait pas de doute que les tombeaux de Mallarmé commémorent la mort d'un artiste illustre (Richard Wagner, Charles Baudelaire ou Edgar Poe, par exemple) ou d'un ami personnel (comme Paul Verlaine). Suivant sa philosophie de création poétique, Mallarmé évoque les symboles mystérieux qui font allusion au personnage commémoré. Le lecteur, à son tour, peut non seulement découvrir la vie publique et historique du personnage, mais aussi pénétrer les profondeurs de son âme.

Un fait qui mérite réflexion à ce moment et qui offre une autre réponse à l'enquête sur la genèse des tombeaux est lié à la critique que Mallarmé a faite de sa propre époque. Dans un traité intitulé "Quant au Livre", Mallarmé se sert de l'image d'un voyageur naïf qui s'imagine dans les profondeurs d'un tunnel pour symboliser le sort du poète qui se trouve en vue d'un futur qui ne s'annoncera peut-être pas. Mallarmé prévient le voyageur que "Le souterrain durera, ô impatient" (OC 372), suggérant que peut-être, il y aura une fin du tunnel. Mais, à présent, "il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas" (OC 372). Le tombeau dans les "Tombeaux" sera alors la borne marquant le seul présent séparant la vie passée de l'entrée dans la mort. Cette borne – que ce soit un sépulcre solide ou une dalle funéraire, un oraison funèbre ou un poème – inaugure un futur glorieux. Quant à celui qui compose un Tombeau, ses rapports avec le monde se présentent en forme de celui qui est déjà mort – ou de quelqu'un de vivant qui s'efforce de lier le passé et le futur tout en se détournant du présent qui n'existe pas. Le texte des tombeaux, donc, en dit autant sur celui qui les a écrits que sur le prédécesseur commémoré. Mallarmé émerge de son temps pour contempler un artiste qui s'est déjà

extrait du temps et qui est entré dans le futur. Le point de rencontre, donc, est dans le "non-temps" du tombeau.²²

La façon dont Mallarmé choisit de représenter chaque artiste est, bien sûr, personnalisée, et intériorisée. Chaque mot et chaque vers sont choisis avec soin, tissés ensemble pour créer une toile harmonieuse, parfaitement accordée avec les sentiments et les préférences du poète. De cette façon, Mallarmé impose ses propres opinions et son propre point de vue sur le souvenir vulnérable de l'artiste commémoré. Mallarmé se met en position d'autorité, utilisant ses propres mots pour décrire la vie du sujet du poème, afin d'entrer en concurrence avec lui. Par un minutieux travail de la forme, Mallarmé cherche souvent à dépasser les efforts du personnage commémoré avec sa propre poésie. Ce que la personne a atteint artistiquement dans sa vie, Mallarmé essaie de le surpasser, utilisant les mots et les symboles pour exprimer les mêmes choses: les sensations, les idées et la musique. De cette façon, son art est capable de réunir tous les arts pour créer une oeuvre supérieure.

On a vu que Mallarmé tente de rivaliser avec l'artiste défunt au moyen de ses tombeaux, mais ils accomplissent une autre visée du poète: entrer en concurrence avec la mort. Les mêmes mots qui servent à dominer les artistes défunts peuvent, dans ce cas-là, exercer le pouvoir de préserver pour l'éternité leur mémoire. De ceci émerge un côté réel et physique qui entoure les tombeaux aussi. Nous avons déjà remarqué que le tombeau dans les tombeaux sert comme une sorte de borne séparant la vie antérieure de la vie postérieure. Que ce soit une vraie dalle funéraire ou un poème commémoratif, le tombeau sert de symbole d'un espace de temps où une transition s'effectue. Mais il faut aussi voir le côté réel du tombeau; c'est-à-dire, le côté physique de la mort. Quoiqu'un poème ne marque pas un décès de la même façon qu'une pierre tombale, les mots se réunissent pour ériger un tombeau métaphorique écrit, qui est peut-être plus fort et plus

²² Hans Peter Lund, "Paroles d'Outre-Tombe: les 'Tombeaux' de Mallarmé," La Licorne numéro 29 1994: 257.

durable qu'un sépulcre solide.²³ Ainsi les mots sont-ils plus forts que la mort, car le souvenir du défunt restera conservé dans les hommages écrits, même quand le corps du défunt sera enterré. Mallarmé semble croire aussi au pouvoir incantatoire des mots et il essaie même l'impossible: de renverser la mort, retirant presque, avec la répétition des syllabes, les artistes défunts de leurs tombes.

Si les mots sont capables d'exercer un tel pouvoir sur le monde, la nature de la poésie est révoquée en doute, et doit être redéfinie. Mallarmé, lorsqu'il a été interviewé par Jules Huret, a expliqué la tâche de la poésie en ces termes:

La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme: là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens: c'est, en somme, la seule création humaine possible.
(OC 870)

Le choix des mots prend une place primordiale dans la composition des poèmes. Dans les deux tombeaux que je me propose d'analyser, "Le Tombeau d'Edgar Poe", et "Hommage" (à Richard Wagner), Mallarmé essaie de maîtriser l'occasion en la dirigeant et en la révoquant avec ses mots. C'est à dire que, d'une manière paradoxale, Mallarmé veut 'diriger' les transformations opérées par la mort, en même temps qu'il veut 'révoquer' le pouvoir de cette occasion suprême et permanente. Ces deux sonnets me semblent importants car ils représentent deux sortes d'artistes, celui qui est premièrement poète ou écrivain, et l'autre qui est premièrement musicien. A part ces deux tombeaux, Mallarmé a fait de nombreux commentaires sur Wagner et sur Poe, car ce sont deux artistes qu'il admirait profondément. Mais, il y a toujours dans l'admiration une certaine ambivalence logée dans le coeur de l'admirateur. C'est à dire que l'admirateur voudrait en même temps

²³ Lund, "Paroles d'Outre Tombe" 257.

louer et rivaliser avec la personne qui est l'objet de sa fascination. En fait, il est assez apparent dans sa prose et surtout dans ces tombeaux que Mallarmé s'efforçait de rivaliser avec les deux artistes défunts, au moyen de la langue écrite.

Lorsque Jules Huret a demandé à Mallarmé s'il avait créé le nouveau mouvement, le symbolisme, Mallarmé a répondu:

J'abomine les écoles,...et tout ce qui y ressemble: je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. 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.(OC, 869)

Mallarmé semble communiquer ici les difficultés que rencontre l'artiste pur dans un monde qui ne comprend pas son travail. Mais aussi, il explique la tâche et peut-être le but d'un vrai poète: sculpter son propre tombeau. Mais 'sculpter son propre tombeau' implique beaucoup plus qu'un hommage personnalisé écrit pour soi-même, où le poète peut se louer ou immortaliser, avec l'encre sur du papier, ses traits de caractère les plus admirables ou voulus. En fait, il suggère une envie d'atteindre la perfection finale et immuable de son oeuvre avant que la mort ne puisse venir usurper ce pouvoir. De ce point de vue, donc, le poète tente non seulement de rivaliser avec la force de la mort, mais aussi d'étouffer la voix de tout autre poète, écrivain ou artiste qui tenterait, peut-être, de rivaliser avec lui en écrivant "le Tombeau de Mallarmé". Il me semble, donc, que Mallarmé tâche de compléter cette oeuvre finale, et qu'il s'approche de cet 'idéal' chaque fois qu'il "sculpte" le tombeau d'un autre. D'une certaine façon, il commence à réaliser non seulement son 'oeuvre pure', mais il crée son propre destin.

II. Analyse du "Tombeau d'Edgar Poe"

"Silence", par Edgar A. Poe

Il y a des entités--des choses incorporelles,
ayant une double vie, laquelle a pour type
cette dualité qui ressort de la matière
et de la lumière, manifestée par l'ombre et la solidité.
Il y a un silence à double face--mer et rivage--
corps et âme. L'un habite les endroits solitaires,
nouvellement recouverts par l'herbe; des grâces
solennelles, des réminiscences humaines et une
science de larmes lui ôtent toute terreur:
son nom est: "Non Plus!" C'est le corps du silence;
Ne le redoute pas! Il n'a en soi de pouvoir mauvais.
Mais si quelque urgent destin (lot intempestif!) t'amène
à rencontrer son ombre (elle innommée, qui, elle, hante
les régions isolées que n'a foulées nul pied d'homme),
recommande ton âme à Dieu!

Dans ce poème traduit par Mallarmé et publié dans l'édition des Poèmes d'Edgar Poe de 1888, il est permis au lecteur d'entrer dans l'esprit hanté et mystérieux du poète si admiré par Mallarmé: Edgar Allan Poe. Là, on retrouve un sujet qui tourmentait et en même temps inspirait ce poète américain: la mort. Il semble à propos, donc, que Mallarmé, traducteur et connaisseur des poèmes de Poe, crée à son tour un poème qui parle de la mort, sans qu'ici, la mort de Poe lui-même soit en question. Mais en quel termes Mallarmé se réfère-t-il à Poe? Est-ce que Poe apparaît comme le corps qu'on nomme "Non plus!", ou bien se transforme-t-il en forme d'ombre qui "hante les régions isolées"?

Le "Tombeau d'Edgar Poe", devenu l'un des poèmes les plus célèbres de Mallarmé, a été composé en raison d'une série d'événements intéressants. En 1875, un professeur de lycée à Baltimore, Mademoiselle Sara Sigourney Rice, s'est indignée du manque de soin pour le tombeau d'Edgar Allan Poe qui était mort en 1849. Sous la

direction de ce professeur, on a érigé un bloc de basalte noir avec un médaillon de Poe placé sur son tombeau. Bientôt après, Mademoiselle Rice a écrit au poète anglais, Swinburne, pour lui demander une contribution pour un recueil qu'elle organisait et qui s'intitulait Edgar Allan Poe, A Memorial Volume. Swinburne a suggéré Mallarmé, car celui-ci était, après Baudelaire, un traducteur français des poèmes de Poe. Le poème "Tombeau d'Edgar Poe" a donc paru pour la première fois dans ce recueil célèbre, publié en 1877. Dans la bibliographie de ses Poésies, Mallarmé a écrit: "Mêlé au cérémonial, il y fut récité, en l'érection d'un monument de Poe, à Baltimore." C'était peut-être l'intention première de Mallarmé, mais le poème a été écrit en réalité plusieurs mois après la cérémonie du 16 novembre 1875.²⁴

Pour Mallarmé, Poe était un grand poète à cause de son génie démoniaque qui embrassait des thèmes romantiques, comme celui de la mort d'une jolie femme. Il a traduit les poèmes de Poe, comme Baudelaire avait traduit sa prose. Les deux poètes français attaquaient souvent les Américains pour avoir persécuté Poe, disant qu'il était obligé de se réfugier dans l'alcool. Mallarmé, surtout, en voulait amèrement au public américain d'avoir mal compris son grand compatriote.²⁵

Le poème a donc paru premièrement aux États-Unis dans ce recueil intitulé Edgar Allan Poe, A Memorial Volume, publié à Baltimore en 1877. Ensuite, le poème a été publié dans la revue *Lutèce* du 29 décembre 1883, dans un article écrit par Paul Verlaine. En 1884, le poème s'est retrouvé dans un recueil publié chez Vanier, et puis dans le numéro du *Décadent* sorti le 26 août 1886. Le poème a continué à être publié après 1886, la plupart du temps, dans des recueils: Poèmes de Poe, traduits par Mallarmé (Deman, 1888 et Vanier, 1889), Vers et Prose (Perrin, 1893) et deux éditions de Poésies (Deman,

²⁴ Gardner Davies, Les Tombeaux de Mallarmé (Paris: Librairie José Corti, 1950) 89-90.

²⁵ Davies, Les Tombeaux de Mallarmé 89.

1899 et N.R.F., 1913).²⁶ Ainsi répandu, le poème lance une protestation réitérée contre les Américains qui n'ont pas compris, selon Mallarmé, le génie d'Edgar Poe. Mallarmé souligne la conviction que l'immortalité du poète restera intacte dans la mémoire des lecteurs futurs, qui ne le jugeront plus par ses scandales (comme son alcoolisme) en tant qu'homme mortel. Désormais, les lecteurs de Poe seront libres de le voir "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change" (OC 70) ou de se souvenir de lui sous une nouvelle guise.

*Tel qu'en Lui-même l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son Siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!*

*Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.*

*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.
(OC 70)*

Comme c'est le cas dans les autres 'tombeaux' de Mallarmé, "Le Tombeau d'Edgar Poe" commémore l'artiste défunt par le moyen d'un poème laudatif et élégiaque de nature. De plus, le poème fonctionne non seulement comme tribut dû au génie, mais aussi comme monument matériel érigé à la gloire du poète. Seulement, ce "tombeau" ne sera pas composé de morceaux de pierre stérile, mais de mots 'vivants' qui sont ranimés chaque fois qu'ils sont prononcés ou lus. De cette manière, le 'tombeau' est doté, grâce à la plume de Mallarmé, d'un élément éternel, quelque chose qui ne s'effritera pas avec le

²⁶ Davies, Les Tombeaux de Mallarmé 89.

passage du temps. Mallarmé se sert de certains effets stylistiques pour illustrer comment les mots poétiques peuvent se graver dans les esprits des lecteurs, afin de solidifier et de renforcer le souvenir de Poe. De plus, Mallarmé s'empresse d'aller plus loin, suggérant que la répétition de certaines voyelles dans le sonnet peut créer une sorte d'incantation magique, dont l'écho arrive presque à révoquer la mort même, en rappelant Poe de l'au-delà. Je traiterai ces sujets plus en détail dans les pages suivantes.

L'occasion de la mort de Poe est la raison immédiate pour écrire le sonnet.

Marian Sugano, pourtant, suggère que le manque de reconnaissance et d'attention pour le tombeau de Poe semble inspirer Mallarmé à ériger son propre monument textuel afin de compenser cette négligence.²⁷ À la première lecture, cela semble être le cas, surtout à la lumière de la dénonciation du public américain que Mallarmé déclenche et dans son sonnet, et dans d'autres commentaires comme ses "Scolies". Il est vrai que Mallarmé défend et même comble d'éloges le poète qu'il a tant admiré, mais c'est du moins mon opinion qu'il fait concurrence avec Poe, aussi. C'est-à-dire que Mallarmé essaie par moments de surpasser les réussites littéraires atteintes par Poe, les remplaçant avec sa propre voix de poète. Quelquefois même, Mallarmé semble finir par s'aligner avec le public américain qu'il a tant dédaigné, car il l'aide à creuser un tombeau plus profond et à faire en sorte que la voix de Poe lui-même ne s'entende plus.

Le "Tombeau d'Edgar Poe" semble, au premier regard, être presque l'archétype d'un hommage d'un poète apprenti à son maître. En effet, Mallarmé a appelé Poe "le cas littéraire absolu" dans un petit commentaire intitulé "Edgar Poe" dans Médallions et Portraits (OC 531). Nous savons que Mallarmé, après Baudelaire, était traducteur de quelques-uns des plus célèbres poèmes de Poe, comme "le Corbeau", "Stances à Hélène", "Ulalume", "Annabel Lee" et "Silence". Mallarmé, professeur d'anglais, étudie attentivement les moyens d'expression de Poe, et surtout ceux des poèmes que Baudelaire

²⁷ Sugano, The Poetics of the Occasion 108.

avait dits intraduisibles. En octobre 1854, dans une lettre à Paul de Saint-Victor, Baudelaire déclare qu'il va faire à ses frais "un joli petit volume de luxe à 50 exemplaires avec des poésies d'Edgar Poe: ce sera absolument inédit."²⁸ Mais en 1857, il semble bien avoir renoncé à cette idée, car il dit, en tête de sa traduction des Nouvelles Histoires extraordinaires: "une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un rêve" ("Pœmes d'Edgar Poe", OC 1515).

Mallarmé, pourtant, ferait en sorte que ce rêve soit réalisé plus tard.

James Lawler, dans son livre Edgar Poe et les Poètes Français, remarque que le tissu phonétique joue un rôle capital dans les poèmes et les contes de Poe, où tout est écho et vibration.²⁹ Par exemple, explique Lawler, dans la "Chute de la Maison Usher" que Mallarmé affectionnait particulièrement, une partie de l'effet hypnotique vient des images auditives générées par le mot clef "'Usher': utter, utterance, utterly, upper, shudder, shudderingly, shadow, fissure, issue, threshold, nestle, muffled; ou bien, dans une phrase exemplaire, 'I shuddered knowing not why; there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters; it was the work of the rushing gust'" .³⁰ Mallarmé parle de la puissance évocatrice des mots dans sa Crise de Vers, et cet exemple de la "chute de la Maison Usher" semble illustrer un idéal à réaliser dans la poésie, selon Mallarmé. Il explique dans "Crise de Vers" que:

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

²⁸ Charles Baudelaire, Correspondance, éd. Claude Pichois, vol.1, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1973) 294.

²⁹ James Lawler, Edgar Poe et les Poètes Français (Paris: Julliard, 1989) 34.

³⁰ Lawler, Edgar Poe et les Poètes Français 34.

dans une neuve atmosphère. (OC 368)

La langue que Poe utilise dans la "Chute de la Maison Usher" semble bien être la sorte de langue que Mallarmé a cherchée pour sa propre poésie. Dans les oeuvres de Poe, Mallarmé retrouve une harmonie authentique dans la répétition de certains phonèmes. Là où le sens et le son sont mêlés avec les sensations, le poète devient presque créateur d'un nouveau monde. Mallarmé se situe dans la même catégorie supérieure de poètes que Poe: c'est-à-dire, des maîtres de la langue, capables de transformer le monde au moyen de l'oeuvre écrite.

Si la répétition des voyelles dans les oeuvres de Poe produit un effet hypnotique, la même chose serait vraie dans le "Tombeau d'Edgar Poe" de Mallarmé. Car, de même que Poe renforce le nom d'"Usher" en le traitant d'incantation, Mallarmé insiste sur le nom de Poe en le transformant en d'autres mots qui mettent en valeur le phonème [o]: Poète, son, connu, triomphait, comme, sursaut, donner, mots, Proclamèrent, haut, flot, honneur, sol, hostiles, ô, notre, dont, tombe, et Poe. L'assonance produit ainsi un effet hypnotique comme si le poète, en répétant le [o] de Poe plusieurs fois, était capable de tirer le poète défunt de sa tombe. Cette incantation de [o], trouvée dans presque chaque vers du tombeau, semble fonctionner comme un chant spirituel pour invoquer l'esprit du poète mort, ou, au moins, pour 'graver' le nom de Poe dans la mémoire des lecteurs, afin qu'ils ne l'oublient jamais. De cette façon, le 'tombeau' fonctionne comme un monument qui prolonge l'existence du poète, ou qui sert même à révoquer sa mort.

En plus de ses poèmes et ses contes, Mallarmé connaissait aussi les essais de Poe. James Lawler suggère que Mallarmé a développé quelques-unes de ses propres méthodes de composition à partir de ses lectures de Poe: le langage fatal, l'atmosphère anxieuse, la méthode algébrique, la structure dramatique, et avant tout le principe surnaturel qui trouve son expression théorique dans "Puissance de la Parole".³¹ Dans une lettre à Henri

³¹ Lawler, Edgar Poe et les Poètes Français 37.

Cazalis en janvier 1864, Mallarmé lui-même dit à propos de Poe que "Plus j'irai, plus je serai fidèle à ces idées sévères que m'a léguées mon grand maître Edgar Poe".³² Dans "Puissance de la Parole", traduite par Baudelaire, il s'agit de deux personnages, Agathos et Oinos, qui s'interrogent avec angoisse sur le destin du poète dans l'au-delà. C'est Agathos, l'homme de la passion, qui est chargé d'instruire Oinos sur la destinée de la parole humaine. Agathos explique que "cette faculté de rapporter dans toutes les époques tous les effets à toutes les causes, est évidemment la prérogative de la Divinité seule; mais cette puissance est exercée, à tous les degrés de l'échelle au-dessous de l'absolue perfection, par la population entière des Intelligences Angéliques".³³ Agathos explique que des créatures qui sont à un niveau juste au-dessous de la Divinité peuvent, en émettant des mots, créer les objets. Car, lorsqu'ils regardent la terre, Agathos admet que:

Cette étrange étoile, il y a de cela trois siècles,
c'est moi qui, les mains crispées et les yeux
ruisselants aux pieds de ma bien-aimée, l'ai
proférée à la vie avec quelques phrases passionnées.
Ses brillantes fleurs sont les plus chers de tous
les rêves non réalisés, et ses volcans forcenés
sont les passions du plus tumultueux et du plus
insulté des coeurs.³⁴

Poe explique ici que si les créatures au-dessous de la divinité sont capables de proférer à la vie des objets et des mondes entiers, le poète, à son tour, sera capable de faire la même chose. Si Mallarmé souscrit à cette philosophie, son "Tombeau d'Edgar Poe" ne sera pas comme la substance matérielle de la tombe - un morceau de pierre froide et silencieuse - mais une chose vibrante, vivante et passionnée. Le tombeau devient

³² Stéphane Mallarmé, Correspondance de Mallarmé 1862-1871 recueillie, classée et annotée par Henri Mondor (Paris: Gallimard, 1959) 104, cité dans Lawler, Edgar Poe et les Poètes Français 35.

³³ Edgar Allan Poe, Contes, Essais, Poèmes, trans. Jean-Marie Maguin et Claude Richard, ed. Claude Richard (Paris: Robert Laffont, 1989) 865.

³⁴ Poe, Contes, Essais, Poèmes 866.

"vivant" au moyen des mots et images choisis par le poète qui crée des situations et des objets simplement en les prononçant ou en les écrivant. Maintenant que le tombeau est quelque chose de 'viable', il persistera à l'avenir. Mais, pour Mallarmé, il ne s'agit pas simplement de créer des objets inanimés, mais aussi des êtres animés. Car, comme on l'a déjà vu, Mallarmé tente de retirer Poe de sa tombe avec la répétition des mots contenant le phonème [o]. Le langage du poème est donc plus qu'un langage poétique avec des assonances et des allitérations; il est plutôt un matériel doté de certaines puissances, et les mots eux-mêmes peuvent exercer un pouvoir et sur le lecteur, et sur l'avenir du poème même.

*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!*

Le premier quatrain du poème semble illustrer ce principe: que Mallarmé, en écrivant ce 'tombeau', a peut-être la puissance d'immortaliser Poe pour toujours--ou sinon, de le retirer de la tombe. Le premier vers du poème--"Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change"--est très célèbre et très souvent cité. Il explique la vérité paradoxale que l'homme n'assume son identité définitive qu'en mourant, ou bien que le poète "comes into his own" après sa mort.³⁵ Le poète ne se plaît pas à son existence mortelle; la mort représente donc pour lui un affranchissement des limites imposées par le temps et la matière. Ce n'est qu'à l'occasion de sa mort que Poe retrouve l'expression totale de lui-même, et c'est grâce aux mots choisis par Mallarmé qu'il est permis à Poe de faire ainsi. L'éternité le changera en lui-même parce que Mallarmé l'éternise dans son tombeau, comme nous le verrons prochainement.

³⁵ Robert Greer Cohn, Toward the Poems of Mallarmé (Berkeley: University of California Press, 1980) 154.

Mallarmé écrit "Le Poète" en lettres majuscules au deuxième vers. C'est comme si Mallarmé avait voulu douer le Poète du statut d'un dieu, lui donnant la capacité de rester un être éternel. En fait, il y a dans le sonnet plusieurs allusions aux choses spirituelles, et les références bibliques surtout se multiplient dans le poème. Je pense que ces références bibliques sont particulièrement importantes, car il y a dans ces images une réponse proposée au mystère lié à la vie après la mort. Mallarmé a appelé Poe "le Prince Spirituel de cet âge" dans ses "Scolies"(OC 225). Cette idée est développée dans les vers qui suivent, où "Le Poète suscite avec un glaive nu/ Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu/ Que la mort triomphait dans cette voix étrange"(v.2-4). Ces vers suggèrent l'image d'un guerrier fort qui éveille son époque pour lui faire apprécier tout ce qu'il y a de beau ou de vrai. Ce guerrier serait comme le Christ qui dit dans Matthieu 10:34: "Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre; je ne suis pas venu apporter la paix, mais l'épée". Quoique l'arrivée du Christ établisse la paix entre les croyants et Dieu, elle établit en même temps un conflit entre le Christ et l'Antéchrist, l'obscurité et la lumière. De la même façon, la poésie d'Edgar Poe peut occasionner un conflit entre ceux qui trouvent le génie dans sa poésie, et ceux qui ne l'y trouvent pas. Ou bien--et peut-être d'une façon plus saillante--il s'agit d'un conflit entre "le génie" et "l'incompréhension", un conflit ressenti et par Poe et par Mallarmé. C'est un antagonisme qui préfigure la tension apparente entre le "sol et...la nue, hostiles" du vers 9 du sonnet. Ce conflit semble être le sort de tout poète de génie, mais dédaigné par ceux qui ne sont pas capables de comprendre ses oeuvres. De ce conflit est née une tristesse: "La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres", déclare Mallarmé dans sa "Brise Marine". C'est comme si Mallarmé veut s'aligner avec Poe dans ces vers, comme témoin de sa peine, mais aussi de sa gloire. Car il faut tenir compte du mot 'mort' dans le vers 4 du "Tombeau". De ce malentendu de la part du public est né, paradoxalement, le vrai triomphe de la poésie de Poe car, ce "siècle" est "épouvanté" lorsque "le Poète" se révèle dans toute sa gloire. Le public de son temps se rend compte qu'il avait tort de n'avoir pas

reconnu la puissance de la voix de Poe qui résonne avec la puissance de la mort, ou bien, la vérité. Normalement, on ne considère pas la mort comme le moment de triomphe dans la vie d'une personne. Mais ici, c'est le moment qui libère Poe des contraintes de sa société, et qui le pousse vers un futur glorieux. C'est comme le Christ, qui, au moment de sa mort, a inauguré un avenir de lumière et liberté pour sa propre gloire et pour ses enfants, les enfants de Dieu.

À ce propos, il faut souligner que la parole du Christ, par la nature pure de sa force et clarté, réclame l'attention des lecteurs. Ne faudrait-il pas dire, donc, que Poe aussi sollicitera lui aussi une réaction forte et variée chez ses contemporains, par l'usage de ses mots? Comme le dit ce passage des Hébreux 4:12 & 13, "Vivante, en effet, est la parole de Dieu, efficace et plus incisive qu'aucun glaive à deux tranchants, elle pénètre jusqu'au point de division de l'âme et de l'esprit, des articulations et des moelles, elle peut juger les sentiments et les pensées du coeur". Mallarmé a peut-être voulu suggérer que Poe a provoqué son siècle avec 'le glaive' de ses mots qui pénétraient les coeurs et qui dévoilaient l'âme humaine. Si les anges dans "Puissance de la Parole" ont le pouvoir d'appeler à la vie les choses terrestres, alors Poe, élevé au statut d'un dieu, peut aller encore plus loin avec ses mots qui pénètrent l'âme de l'homme pour en exposer tous ses secrets. Mallarmé définit le nom d'Edgar comme "la lance qui défend les biens" dans Les Mots Anglais (OC, 1043), ce qui renforce l'idée que Poe possédait une qualité inhérente pour soutenir la vérité. Cette vue de la réalité brute du coeur humain a peut-être "épouventé son siècle". Mais si les mots de Poe sont comme les mots de Dieu, ils sont vivants, et Mallarmé, avec son "tombeau", semble donc assurer que l'oeuvre de Poe persistera à l'avenir.

Tout comme l'idée de la persistance de l'oeuvre de Poe est soulevée ici, il y a peut-être l'idée de la régénération aussi. Mallarmé, dans son 'tombeau', fait peut-être une référence au triomphe de la mort comme on en trouve dans la Bible. Dans Apocalypse 1:16-18, on trouve cette description du Christ: "Il avait dans sa main droite sept étoiles.

De sa bouche sortait une épée aiguë, à deux tranchants, et son visage était comme le soleil lorsqu'il brille dans sa force. Je suis le premier et le dernier, et le vivant. J'étais mort, et voici, je suis vivant aux siècles des siècles. Je tiens les clés de la mort et du séjour des morts." Comme le Christ, donc, Poe a réussi à triompher de la mort, car la poésie et les contes qu'il a laissés vont le rendre immortel. Edgar Poe mort réclame l'attention de ses contemporains avec la pointe de l'épée ainsi qu'avec sa "voix étrange" qui témoigne d'un talent poétique extraordinaire. Mais il faut souligner le fait que c'est Mallarmé qui a écrit le tombeau, et, d'une façon indirecte, c'est donc lui qui exerce le pouvoir de tirer le poète défunt de sa tombe. De cette manière, Mallarmé peut récupérer, par le moyen de son tombeau, une partie de la gloire due et accordée à Poe.

*Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.*

Cet effort de la part de Mallarmé pour 'révoquer' la mort de Poe ou pour prolonger sa gloire s'étend au deuxième quatrain. Mais cette fois-ci, au lieu d'insister sur le génie et la vertu de Poe, Mallarmé accentue le malheur et l'infortune que celui-ci a connus tout au long de sa vie. Dans ce deuxième quatrain, le pronom "eux" du vers 5 ("Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange/ Donner un sens plus pur aux mots de la tribu", v. 5-6) représente les contemporains d'Edgar Poe qui n'ont jamais compris son talent, son imagination. Mallarmé les compare à un monstre-serpent qui dresse ses nombreuses têtes. Cette image de l'hydre fait référence, peut-être, au monstre de l'Apocalypse 13:1 & 5 où Jean dit: "Puis je vis monter de la mer une bête qui avait dix cornes et sept têtes et sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes, des noms de blasphème. Et il lui fut donné une bouche qui proférait des paroles arrogantes et des blasphèmes..." De la même façon que cette bête a blasphémé Dieu, la foule a blasphémé Poe et ses oeuvres en disant que leur étrange génie n'était que le résultat d'une ivresse constante: "[les contemporains de Poe]

proclamèrent très haut le sortilège bu/ Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange"(v.7 & 8). Ces vers rappellent la détresse et l'angoisse toujours présentes dans la vie de Poe. Mallarmé se sert de ses vers pour réenterrer Poe avec ce souvenir de peine, perpétuant une image nuisible. En renforçant ces aspects négatifs, Mallarmé rend encore plus attirante sa propre oeuvre, et il essaie donc d'éclipser--au moins en partie--les efforts de Poe.

Mallarmé croyait, en réalité, que les Américains étaient injustes envers Poe, et qu'il était mal compris par ses compatriotes: "Son tort fut simplement de n'être placé dans le milieu exact, là où l'on exige du poète qu'il impose sa puissance. L'homme, qu'il fut, souffrit toujours de cette erreur du sort"(Scolies, OC 226). Mais, d'une certaine façon, Mallarmé participe à la promulgation de ce malheur, car il choisit de le mentionner dans son poème commémoratif. De plus, l'image de l'hydre fait penser au serpent fabuleux de la mythologie grecque qui avait sept têtes, dont chacune était remplacée par plusieurs autres dès qu'on la coupait. Au sens figuré, cette hydre représenterait une personne ou une chose qui se renouvelle constamment, résistant ainsi à tous les efforts qu'on fait pour la détruire ou pour s'en débarrasser. Si on applique cette définition aux contemporains de Poe, il en résulte que, comme l'hydre qui se métamorphose sans cesse, ces Américains seront toujours présents pour lancer des injures au poète, même au tombeau. D'une manière indirecte, Mallarmé est responsable de la continuation de ces infamies, car il choisit de les inscrire dans son poème. Il n'est pas impossible que Mallarmé ait voulu rivaliser avec l'oeuvre de Poe, car, ainsi que nous l'avons déjà vu, tout en admirant celle-ci, Mallarmé rêvait "...d'écrire un poème digne de Poe et que les siens ne surpasseront pas"³⁶, comme il admet à son ami Henri Cazalis dans une lettre datée de la fin avril 1866. En soulignant les faiblesses de Poe, Mallarmé pourrait peut-être réaliser ce rêve.

³⁶ Correspondance 207

Mais même si Mallarmé espérait égaler ou surpasser le génie de Poe dans ce quatrain, il n'y chante pas moins les louanges de Poe aussi. Il souligne la pureté, la puissance, l'autorité et la sensibilité de ses mots lorsqu'il les contraste avec "les mots de la tribu" (v.6) qui sont émis de la bouche de la foule. La langue de cette "tribu" est une langue quotidienne et utilitaire, employée pour pouvoir acheter, vendre, converser--pour vivre. L'adjectif "pur", en revanche, évoque un idéal, renforçant l'opposition entre la clarté de Poe et la confusion ou le manque de compréhension chez ses contemporains. En disant que Poe "donne un sens plus pur" aux mots de tous les jours, Mallarmé suggère qu'il laisse les mots parler eux-mêmes, leur donnant une véritable puissance. Car, justement, le langage poétique est une langue d'idées et symboles, et non pas une langue utilitaire qu'on emploie pour commander, acheter ou gérer les affaires quotidiennes. Cela rappelle le "Poète" du premier quatrain qui suscite, avec son glaive nu, son siècle ignorant ou passif, avec ses contes et histoires extraordinaires. Quoique ses contemporains ne comprennent ni le mérite ni la sensibilité de ses oeuvres, Poe les léguera quand même à l'humanité qu'il a analysée avec tant de soin. Les générations futures auront peut-être une plus grande admiration pour les oeuvres de Poe, mais en tout cas, le Poète sera toujours immortalisé dans le tombeau de Mallarmé où "la fleur éclatante et nette de sa pensée, là-bas dépaycée d'abord, trouve un sol authentique"(Scolies, OC 223-224).

*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.*

L'idée de Poe comme écrivain-martyr, toujours mécompris par ses compatriotes, s'approfondit dans les tercets. Il semble, selon l'analyse de Cohn, que la gloire de Poe

arrive à son apothéose dans ces six vers et que le souvenir du poète soit gravé dans les esprits des lecteurs futurs. Dans le premier tercet, Mallarmé utilise les symboles du monde matériel et de l'idéal pour renforcer la notion que Poe a toujours été méconnu de ses contemporains. Le sol (v.9) représente le monde matériel, et la nue (v.9) représente l'idée de hauteur,³⁷ comme un nuage dans le domaine céleste qui s'approche d'un monde idéal. Le sol et la nue ensemble désignent donc les points de vue irréconciliables des contemporains de Poe et de Poe lui-même. Il y a un gouffre qui se creuse entre l'attitude de la foule et l'attitude du génie. Mais, si on poursuit l'idée du Poète comme une sorte de Christ, et celle des contemporains de Poe comme une "foule hostile", le sol et la nue n'évoquent pas simplement des idées contradictoires, mais aussi des personnages en conflit. La mentalité de la foule est telle qu'elle sera toujours préoccupée des choses terrestres, matérialistes, basses. C'est pourquoi elle persiste à réitérer constamment l'offense de Poe, c'est-à-dire, son alcoolisme. Poe, en revanche, ne s'intéresse qu'aux choses plus pures, au-dessus de la pensée limitée de l'homme. Ses considérations ne viennent pas seulement de l'inspiration divine, mais lui confèrent les attributs du Christ éternel même, qui descend des nuages avec un message profond pour toute l'humanité: Marc 13:24-26 dit, "Mais en ces jours-là, après cette détresse, le soleil s'obscurcira, la lune ne brillera plus, les étoiles se mettront à tomber du ciel et les puissances qui sont dans les cieux seront ébranlées. Alors on verra le Fils de l'homme venir, entouré de nuées, dans la plénitude de la puissance et dans la gloire". En fait, si Poe est comme le Christ glorifié, son monument "chu d'un désastre obscur" (v.12) pourrait être le résultat de cette confusion créée par sa venue, pendant laquelle "les étoiles se mettront à tomber du ciel". Sa tombe prend donc une dimension céleste, prouvant encore une fois que la mémoire du poète restera éternelle.

³⁷ Cohn Toward the Poems of Mallarmé 156.

Si la première partie de ce tercet souligne la tension qui existe entre deux points de vue irréconciliables, la deuxième partie renforce le triomphe ultime de Poe et de son génie poétique. Selon Robert Cohn, Mallarmé compare son poème à un "bas-relief" (v.10), se servant du verbe "sculpter" pour décrire la manière dont il va écrire le poème. Il ne va pas simplement rédiger quelques vers sur une feuille quelconque, mais il va prendre son ciseau pour ciseler les mots du tombeau, qui resteront permanents. Le tombeau d'Edgar Poe, orné du bas-relief sculpté par Mallarmé, devient un symbole de son génie immortel.³⁸ Quoique les oeuvres de Poe, et la personne de Poe même, soient au fond la raison pour laquelle le tombeau persistera et préservera sa mémoire, Mallarmé "partage" un peu de cette gloire en se nommant le "sculpteur" de ce bas-relief. Dans cette optique, on pourrait dire que Mallarmé ne nie pas la grandeur de Poe, mais qu'il attribue la perpétuité de sa renommée à sa propre habilité ou son propre talent, rendus visibles dans un poème qui durera aussi longtemps qu'une pierre tombale. Il faut souligner aussi, pourtant, que "notre idée" du vers 10 doit "sculpt[er] un bas-relief" non seulement avec les outils de l'invention poétique, mais spécifiquement avec ce "sol" et cette "nue" qui sont en conflit au vers 9. C'est pourquoi il était impossible, jusqu'à ce moment, d'ériger le monument. Ces deux points de vue différents, ce "sol" et cette "nue", ne pouvaient pas s'unir pour produire le tombeau.

Dans ce tercet et celui qui suit, le lecteur retrouve aussi le conflit déjà rencontré dans le premier quatrain: le Poète, comme le Christ (un être céleste), se trouve face à ses contemporains (des êtres terrestres). Il y a dans cette réunion une tension implicite: "Du sol et de la nue hostiles, ô grief!" (v. 9). C'est en éprouvant cette tension qu'on se souvient des vers du "Silence" de Poe, où "Il y a des entités--des choses incorporelles, ayant une double vie, laquelle a pour type cette dualité qui ressort de la matière et de la lumière, manifestée par l'ombre et la solidité." C'est un poème où Poe semble contempler

³⁸ Cohn, Toward the Poems of Mallarmé 106.

sa propre mort. Mallarmé a dû penser à ce poème qu'il a traduit, car les vers comme "le corps du silence" qui "habite les endroits solitaires, nouvellement recouverts par l'herbe" dans "Silence" font penser à l'image de Poe mort, son corps enseveli sous ce "bloc"(v.12) de "granit" (v.13). Selon le poème de Poe, ce corps est nommé "Non plus", et ne doit pas être "redout[é]" car "Il n'a en soi de pouvoir mauvais". Il me semble que Mallarmé s'y réfère aux images de la tombe, pour renforcer cette idée que Poe, en tant que corps mort, n'est plus une menace au public. Mais Poe lui-même offre cet avertissement dans "Silence": "Mais si quelque urgent destin (lot intempestif!) t'amène à rencontrer son ombre elle innommée, qui, elle, hante les régions isolées que n'a foulées nul pied d'homme, recommande ton âme à Dieu." C'est comme s'il pouvait déjà prévoir le manque de cérémonie et de respect montré par les Américains à l'occasion de sa mort, et, par conséquent, comme s'il avait projeté ses propres funérailles dans "Silence". Les Américains pouvaient choisir de l'oublier, mais il leur laisse son "ombre" qui risque de les troubler, même après sa mort. À mon sens, Mallarmé a voulu laisser une place pour cette ombre déconcertante dans le dernier vers de son tombeau sous la forme des "noirs vols du Blasphème épars dans le futur". On peut imaginer que Mallarmé aimait l'idée que cette image pourrait terrifier les Américains, et en même temps, honorer "les derniers souhaits" du poète qu'il a tant admiré. Mais cette présence de l'ombre de Poe, ne pourrait-elle pas aussi inquiéter Mallarmé, qui, selon mon point de vue, voulait rivaliser avec l'oeuvre de Poe? Je pense que Mallarmé résout ce problème tout simplement en écrivant le tombeau, car, quoique cette "ombre" de Poe puisse se montrer, elle ne s'expose que dans les confins du sonnet. Mallarmé semble donc triompher sur son héros en le prenant au piège, le piège d'un tombeau. Il faut retenir les remarques précédentes pour continuer à examiner, sous une autre lumière, les intentions de Mallarmé dans le dernier tercet. Mallarmé explique que s'il ne compose pas un hommage digne de la tombe de Poe, "du moins" cet imposant bloc de granit qu'on vient d'élever servira de témoignage de son importance comme écrivain. De plus, le monument fonctionnera pour

imposer des limites "Aux noirs vols du Blasphème" qui continueront à circuler bien après la mort de Poe. En plus de l'ombre de Poe, donc, les "noirs vols du Blasphème" ici font penser au "corbeau" dans le poème du même nom de Poe (traduit par Mallarmé), qui répète sans cesse "jamais plus". La répétition de cette phrase semble suggérer que la mémoire du poète sera oubliée pour toujours, qu'on ne se souviendra "jamais plus" de lui. Mais, ici, le corbeau sera réduit au silence, et le blasphème, ou cette injure de "jamais plus" ne s'entendra plus à propos de Poe, car un monument de ce genre conservera sa mémoire à l'avenir et le protégera contre de nouvelles calomnies.

Au dernier tercet, le lecteur vient de se rendre compte que le "tombeau" est, en fait, un ensemble composé de trois éléments: le sonnet, le site et le monument. Tout ce que Mallarmé a rédigé en l'honneur de Poe est le tombeau, de même que le "bas-relief" (v.10) et le "calme bloc" (v.12) de "granit" (v.13) sont les éléments physiques qui forment le site et le monument tombaux. Robert Cohn semble suggère que ces trois éléments travaillent ensemble pour marquer l'indestructibilité de Poe.³⁹ Marian Sugano, pourtant, suggère le contraire, car, pour elle, le tombeau fonctionne ici comme une sorte de blocage pour assurer que la voix de Poe ne s'entendra plus.⁴⁰ Il est vrai que Mallarmé se lamentait sur la façon dont les Américains avaient délaissé la tombe de Poe pendant des années, car il a consigné par écrit ses sentiments dans ses Scolies:

Aussi je ne cesserai d'admirer la pratique moyenne
dont ces gens incommodés par tant de mystère
insoluble, à jamais émanant du coin de terre
où gisait depuis un quart de siècle la dépouille
abandonnée de Poe, ont, sous le couvert d'un
inutile et retardaire tombeau, roulé là une
pierre, immense, informe, lourde, déprécatore,
comme pour bien boucher l'endroit d'où
s'exhalerait vers le ciel, ainsi qu'une
pestilence, la juste revendication d'une

³⁹ Cohn, Toward the Poems of Mallarmé 156.

⁴⁰ Sugano, The Poetics of the Occasion 114.

Mallarmé désapprouvait le manque de soin pris par les Américains pour la tombe de Poe, c'est sûr, mais ici, indique Sugano, le "monument" devient l'instrument par lequel le public hostile, feignant une admiration pour le poète défunt, "bouche" sa tombe de la même façon qu'on met le couvercle sur la boîte aux ordures.⁴¹ Le "calme bloc" (v.12) est réduit à un grade inférieur, appelé maintenant juste "une pierre, immense, informe, lourde, [et] déprécatore". En plaçant la pierre sur "la dépouille abandonnée de Poe", les Américains font en sorte que sa voix de poète ne résonne plus, pour qu'elle ne puisse plus "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu". Si le sonnet a pour but d'arrêter tout blasphème, dit Sugano, les Américains ici espèrent étouffer le poète lui-même.

Quoique Mallarmé termine son sonnet avec l'espoir que la tombe empêche la diffusion des "...noirs vols du Blasphème épars dans le futur" (v.14), il met l'accent sur la qualité solide et immobile du "calme bloc" de "granit" qui marque la place de cette tombe. Je pense que cette dernière partie du sonnet est très révélatrice, et qu'une partie de l'ambition de Mallarmé est ici dévoilée. Il y a un sens de stabilité et même de stagnation impliqué, comme si Mallarmé, avec les Américains, espérait réduire la puissance de la voix de Poe. Cette idée de fixité ou de paralysie est renforcée par le fait que le sonnet est composé d'alexandrins, forme très régulière et souvent regardé dans la tradition poétique française comme immuable. Mallarmé, dans sa Crise de Vers, a écrit à propos de l'alexandrin que c'était un "...mécanisme rigide et puéril de sa mesure", et que "l'emploi de cette "cadence nationale...doit demeurer exceptionnel" (OC 362). Il a donc choisi une situation "exceptionnel[le]" pour se servir de ce "mécanisme rigide": la mort de Poe. Même si Mallarmé appelle Poe "le pur entre les Esprits" et "le cas littéraire absolu" dans Médailles et Portraits (OC 531), il arrive dans les tercets à encadrer Poe dans les confins de ce sonnet, et ainsi à le dominer en partie. Plus curieusement, pourtant, il réussit à

⁴¹ Sugano, The Poetics of the Occasion 114.

ensevelir Poe de la même façon que ceux qu'il critique, sous l'imposante et lourde pierre tombale.

III. Analyse du "Hommage" à Richard Wagner

On a vu dans le "Tombeau d'Edgar Poe" que le manque de révérence pour son tombeau a inspiré Mallarmé à rédiger un sonnet en réponse à cette injustice. La négligence de la part des Américains à propos du tombeau de Poe a été peut-être liée à un déclin du sentiment et de la pratique religieux. Cette même tendance se produisait en France au moment où Mallarmé écrivait ses tombeaux. Dans cette société où les convictions et les pratiques religieuses se perdaient pour une partie croissante de la population, notamment dans les grandes villes, la 'communion musicale' des concerts va, d'une certaine façon, recréer la messe et les chefs d'orchestre vont émerger comme de nouveaux prêtres.⁴² C'est dans ce cadre que surgit Richard Wagner, promoteur d'une nouvelle 'religion' de l'art total, et c'est aussi dans ce cadre que Mallarmé rencontre l'oeuvre de ce grand musicien/artiste. Fasciné par ce créateur qui définit la poésie comme un langage sensible dont les réminiscences musicales renvoient à ce qu'il y a de plus profond dans l'être,⁴³ Mallarmé serait affecté profondément par cet artiste dont ses connaissances directes ne vont pas s'accroître avant 1885.(OC, "Notes et Variantes", 1593)

L'intérêt porté à Wagner par Mallarmé avait été de seconde main, une conséquence de son admiration pour Baudelaire. Mallarmé a cité le nom de Wagner en 1862, dans son article "L'Artiste: Hérésies artistiques", alors qu'il n'a pas pu connaître les mérites du compositeur autrement qu'à travers la brochure de Baudelaire Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861)(OC, "Notes et Variantes," 1593). Dans ses "Hérésies artistiques", Mallarmé révèle déjà son admiration pour Wagner: "Il n'est pas étonnant

⁴² Bertrand Marchal, Lire le Symbolisme (Paris: Dunod, 1993) 40.

⁴³ Marchal, Lire le Symbolisme 90.

que les hommes de lettres, en particulier, se soient montrés sympathiques pour un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramaturge".⁴⁴

A part sa connaissance du musicien grâce à Baudelaire, Mallarmé a rencontré, en 1864, deux disciples fervents de Wagner: Villiers de l'Isle-Adam et Catulle Mendès. Villiers avait rencontré Wagner en 1861, chez Baudelaire, après la représentation de Tannhäuser, et ils s'étaient souvent revus. Mendès est allé avec Villiers voir Wagner à Tribschen, en 1870.⁴⁵ Ces deux hommes n'ont pas hésité à promulguer la gloire du musicien lors de leurs réunions avec Mallarmé.

En 1883, Mallarmé accepte de collaborer à la Revue wagnérienne fondée par Édouard Dujardin pour encourager la diffusion des théories wagnériennes en France. La revue devait s'occuper d'esthétique et de philosophie autant que de la musique de Wagner.⁴⁶ Le 8 août 1885, donc, a marqué la publication de "Richard Wagner. Rêverie d'un poète français", une oeuvre de Mallarmé qui est moitié article, moitié poème en prose. Dans cette "Rêverie", Mallarmé discute la tentative de Wagner de créer un théâtre idéal dont il (Mallarmé) rêve.

Plus tard, dans la Revue wagnérienne du 8 janvier 1886, il a paru une série d'hommages poétiques à Richard Wagner. Parmi ces huit sonnets, il y en avait un signé par Mallarmé qui a attiré beaucoup d'attention du public. C'est l'"Hommage" (à Richard Wagner):

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familial!

⁴⁴ L.J. Austin, "Le Principal Pilier: Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner," Revue d'Histoire Littéraire de la France Avril-Juin 1956: 160.

⁴⁵ Austin, "Le Principal Pilier" 160.

⁴⁶ Austin, "Le Principal Pilier" 161.

Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins. (OC 71)

Le sonnet a suscité des réponses variées: des louanges aussi bien que des moqueries.

Édouard Dujardin, directeur de la Revue wagnérienne, a fait ce commentaire:

A un dîner de journalistes qui eut lieu à cette époque et que présidait Auguste Vitu, on ne parla que du sonnet de Mallarmé - pour savoir, bien entendu, s'il fallait en rire ou s'en fâcher: mais le plus curieux, c'est que la moitié des journalistes présents, Vitu en tête, avait cru bon de s'en charger la mémoire et le récitèrent par coeur en chœur.⁴⁷

Cette réflexion a dû plaire à Mallarmé, car son sonnet a réussi à produire chez ces hommes de grand intellect un effet magique, les obligeant à contempler la puissance évocatrice de la langue du sonnet, en répétant, comme une incantation, ses mots. Car il est vrai que l'"Hommage" (à Richard Wagner) est aussi une tentative de rivaliser avec le musicien que Mallarmé a tant admiré. Mallarmé croyait son art capable d'exprimer, à travers la parole, tout ce que la musique pouvait évoquer. Sans abandonner leur mystère ni leur valeur intellectuelle, les mots doivent, selon Mallarmé, chercher à exprimer ce qui n'a jusqu'à présent trouvé d'expression que dans la musique.⁴⁸ Il pose dans "La Musique et Les Lettres" cette conclusion:

que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici

⁴⁷ Austin, "Le Principal Pilier" 154.

⁴⁸ Davies, Les Tombeaux de Mallarmé 133.

élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, j'appelai, l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur: ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier. (OC 649)

Ici, le poète allie le son et le sens pour créer un nouveau monde.

Partant d'un deuil initial, le sonnet se transforme en célébration glorieuse à la fin. Comme dans le "Tombeau d'Edgar Poe", Mallarmé vise, en partie, à préserver éternellement la mémoire du musicien à travers les effets stylistiques et les symboles religieux du sonnet. Mais ici, Mallarmé n'érige pas un monument 'textuel' à la gloire de l'artiste comme dans son sonnet à Poe. Dans "Hommage" (à Richard Wagner) il ne s'agit pas d'un tombeau matériel, mais d'un élément immatériel-- la musique de la parole-- pour préserver le renom de Wagner. Quoique la musique soit fugace, elle n'en a pas moins la puissance de marquer profondément les auditeurs par les mélodies lancinantes et mystérieuses. Mallarmé s'efforce de créer le même effet à travers ses paroles. En le faisant, donc, est-ce qu'il élève le grand Wagner à une lumineuse apothéose, le retirant presque du tombeau? Ou, en essayant de surpasser la puissance évocatrice de la musique wagnérienne, est-ce que Mallarmé espère réduire au silence le grand artiste et sa musique pour toujours?

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire.

Dans le premier quatrain, Mallarmé semble traiter de la caducité du théâtre en France au moment de l'avènement triomphal de Wagner.⁴⁹ Dans un silence qui est déjà funèbre, écrit-il, un linceul ou un voile funéraire couvre, de ses nombreux plis, les

⁴⁹ Cohn, Toward the Poems of Mallarmé 177.

meubles, et tout l'attirail d'un théâtre ancien. D'autre part, Robert Cohn voit cette "moire" comme un "linceul du Temps"--du temps passé--qui sera déposé sur ce théâtre décadent.⁵⁰Le 'principal pilier' du théâtre, ou l'homme qui dominait autrefois la scène théâtrale, sera oublié, cédant la place à Wagner. Au premier regard, le lecteur aurait tendance à conclure que Mallarmé, en indiquant les aspects démodés de l'ancien théâtre, voulait prendre fait et cause pour le théâtre innovateur et triomphal de Wagner, soulignant la qualité impérissable de ses oeuvres, et donc renforçant la gloire éternelle du musicien aussi. C'est peut-être le cas, mais même au début du sonnet, Mallarmé ne manque pas l'occasion de rivaliser avec l'art de celui à qui il rend hommage.

On sait que Mallarmé déplorait le manque de créativité si répandu en France au moment où Wagner s'était emparé de la scène, car il exprime son dégoût dans "Rêverie":

Doutes et nécessités, pour un jugement de
discerner les circonstances que rencontra, au
début, l'effort du Maître. Il surgit au temps
d'un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc,
tant la Fiction en est fabriquée d'un élément
grossier: puisqu'elle s'impose à même et tout
d'un coup, commandant de croire à l'existence
du personnage et de l'aventure - de croire
simplement, rien de plus. (OC, 542)

Mallarmé a reconnu que la synthèse wagnérienne du drame et de la musique a revivifié un théâtre autrement inanimé et trop simpliste en France. Pour souligner la débilité du théâtre ancien, Mallarmé emploie des mots comme "silence funèbre" (v.1) et "moire" (v.1) (dans le sens de tenture funèbre), donnant l'impression que tout le premier quatrain se passe dans une chambre mortuaire. De plus, peut-être connaissait-il le sens de "moire" qu'utilisait Victor Hugo dans une phrase exemplaire tirée d'une des ses oeuvres:

Je regarde se décomposer et se recomposer
sur les vagues les sombres moires de la nuit.

⁵⁰ Cohn, Toward the Poems of Mallarmé 177.

Dans ce vers écrit par Hugo, "moire" est employé pour indiquer des reflets des ondulations miroitantes sur l'eau, analogues à ceux que produisent les moires, des étoffes à reflets changeants. Cette utilisation du mot "moire", donc, expliquerait l'impression de "plus qu'un pli" (v.2) visible sur l'étoffe. Cet emploi du mot "moire" est rendu encore plus intéressant par le fait que le "principal pilier" du vers 3 réfère, selon les critiques L.J. Austin et Adolphe Boschot, à Victor Hugo même. Avec ces critiques, je pense que Mallarmé voulait suggérer que l'ancien théâtre, caractérisé par l'excès et l'effusion extrême, et symbolisé par le 'principal pilier' ou Victor Hugo, était en train de céder la place à un nouvel art, celui de Wagner. Le personnage de Victor Hugo sert donc d'emblème pour désigner une époque écoulée, une période marquée par l'esthétique romantique. Entraînés par le "tassement" (v.3) ou l'affaissement et la chute éventuelle de ce "pilier" (le principal pilier doit les "précipiter avec le manque de mémoire", v.4) seraient tous les accessoires scéniques que méprisait Mallarmé. Il a exprimé son aversion pour cet équipement théâtral dans "Crayonné au théâtre":

Tout à l'heure va disparaître comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents, ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique. Châssis opaques, carton cette intrusion, au rancart.(OC 309)

La mort de Victor Hugo, et donc la disparition de l'ancien théâtre, entraînerait dans l'oubli tout l'attirail théâtral qui faisait partie de cette scène. Par conséquent, cette ancienne forme de théâtre sera, désormais, caractérisée par un 'manque de mémoire' (v.4), ne s'inscrivant plus parmi les souvenirs des spectateurs.

Si on interprète le premier quatrain de cette façon, le lecteur pourrait conclure que Mallarmé dénonçait le théâtre non-inspiré de Victor Hugo, et, en même temps, préconisait celui de Wagner. Au premier regard, et d'une manière indirecte, c'est ce que

Mallarmé fait. En annonçant la mort d'une tendance artistique, il proclame le triomphe d'un autre. Cette victoire est peut-être une victoire éternelle, préservée toujours dans les vers de ce sonnet.

Mais tandis que cette dernière interprétation est une possibilité, on sait que Mallarmé tenait Hugo en grande estime et que l'idée de Hugo comme précurseur nécessaire de Wagner ne lui était pas étrangère. Si on reconsidère donc le premier quatrain dans cette optique, Mallarmé ne loue pas Wagner comme supposé avant, mais, au contraire, il lui lance un défi, même après sa mort. Quoique Mallarmé ne rivalise pas directement avec Wagner, il se sert du personnage de Hugo comme couverture ou comme façade pour ses propres intentions: égaliser le grand musicien.

Si Mallarmé appelle Victor Hugo le 'principal pilier' au vers 3, c'est parce qu'il considère le grand poète/dramaturge comme étant "le vers personnellement"(OC, "Crise de Vers" 360) dans la littérature française d'auparavant. On a l'idée que Mallarmé affectionnait Hugo, car il appelait Hugo "le dieu" du théâtre en 1887 dans "Solennité" (OC 331). Pour Mallarmé, donc, la mort de Victor Hugo était un tournant important dans l'évolution littéraire et théâtrale en France. De plus, comme Mallarmé a été un des collaborateurs de la Revue wagnérienne, il a dû en connaître le cinquième numéro, qui a divulgué l'étrange coïncidence entre le jour de la mort de Victor Hugo et l'anniversaire du jour de naissance de Richard Wagner. Ce fait aurait aussi pu mener Mallarmé à faire allusion à l'ancien et au nouveau théâtre en ces termes, car dans la Revue wagnérienne du 8 juin 1885, une chronique intitulée Richard Wagner et Victor Hugo par Édouard Dujardin a souligné cette coïncidence:

Le 22 mai, Victor Hugo est mort, - le 22
mai, un jour que nous voulions célébrer
joyeusement le soixante-douzième anniversaire
de la naissance de Richard Wagner. Et cette
coïncidence nous invite à une comparaison
des deux Maîtres; un sens nous apparaît en
ce hasard. L'association, mystérieuse de cette

mort et de cette naissance se révèle hautement symbolique.⁵¹

Cela est intéressant, car Mallarmé semble tenir compte de cette coïncidence, et, comme résultat, il consacre les quatre premiers vers de son "Hommage à Wagner" à un autre poète/dramaturge. Le lecteur pourrait supposer que Mallarmé était d'accord avec Édouard Dujardin, qui a écrit dans ce même numéro de la Revue wagnérienne que:

Victor Hugo fut le combattant, et fut le théoricien; c'est qu'il eut éminemment les procédés extérieurs de l'école; c'est qu'il soumit à son génie tout, poésie, drame, roman, satire, épopée, histoire. C'est enfin que, seul, il a traversé triomphant, le siècle, sans cesse agrandissant une précoce renommée, sans cesse s'approchant de l'apothéose, pour aller s'éteindre, saintement, dans un temps nouveau.⁵²

En accordant à Victor Hugo le rôle de précurseur de l'art wagnérien, donc, Mallarmé essaie peut-être de limiter en quelque sorte la gloire de Wagner. Il espère, je pense, se poser comme rival de Wagner, et réserver un peu de sa gloire pour lui-même.

Mais comme dans toute rivalité, il existe ici un élément de déférence aussi bien que de compétition, et Mallarmé reconnaît que l'oeuvre de Wagner va redéfinir l'art moderne en ce qui concerne la musique, la littérature et le théâtre. A vrai dire, Mallarmé admettait que "le vers...avec respect attendit que le géant (Victor Hugo) qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour lui, se rompre".(OC, "Crise de Vers" 361) De cette façon, la mort de l'auteur des Contemplations, en 1885, libère les tendances poétiques traditionnelles et inaugure une 'crise de vers'⁵³, une crise que Wagner va affronter, et d'une certaine façon, résoudre.

⁵¹ Austin, "Le Principal Pilier" 158.

⁵² Austin, "Le Principal Pilier" 158.

⁵³ Marchal, Lire le Symbolisme 45.

Il serait donc utile d'examiner brièvement comment Wagner a révolutionné le théâtre. Wagner haïssait le théâtre réduit au divertissement et à la frivolité. Il voulait restaurer le théâtre antique, tel qu'il existait dans l'ancienne Athènes, où il avait un caractère social et religieux, civique et sacré.⁵⁴ Wagner allait faire renaître le théâtre par l'addition d'une musique qui soutient le drame. Le rôle de la musique serait d'attirer le spectateur vers l'action de façon qu'il entre dans cette illusion scénique.⁵⁵ Mallarmé approuve ce secours apporté par la musique car il écrit dans "Rêverie":

Sa présence, rien de plus! à la Musique, est un triomphe, pour peu qu'elle ne s'applique point, même comme leur élargissement sublime, à d'antiques conditions, mais éclate la génératrice de toute vitalité: un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue.(OC 542)

Il admire la manière dont Wagner arrive à animer la figuration scénique par le moyen de la musique. Quoique la musique tienne un rôle supérieur dans le théâtre de Wagner, la poésie n'en est pas moins importante. Car, pour Wagner, l'ambition de son drame est de renouer l'alliance originelle de la musique et de la poésie. Cette réunification sera accomplie à l'aide du mythe, et c'est en cela que Mallarmé et Wagner diffèrent l'un de l'autre.⁵⁶

La théorie esthétique de Wagner joue un rôle important dans le sonnet, car Mallarmé tisse soigneusement ces principes dans les vers du tombeau. De plus, il n'en est pas moins important de tenir compte des symboles religieux, car ces références se trouvent intégrées aussi dans le sonnet et elles illustrent le passage d'un art ancien à un art

⁵⁴ "Richard Wagner," Encyclopaedia Universalis, 1992 vol. 23 (Paris: Encyclopaedia universalis France, 1994) 804.

⁵⁵ Austin, "Le Principal Pilier" 162.

⁵⁶ Marchal, Lire le Symbolisme 90.

neuf. Souvent dans l'Ancien Testament de la Bible, Dieu parle à son peuple dans "une colonne de nuée". Par exemple, lors de la sortie d'Egypte des Israélites, dans l'Exode,

Yahvé marchait avec eux, le jour, dans
une colonne de nuée pour leur indiquer la
route, et la nuit dans une colonne de feu
pour les éclairer, afin qu'ils puissent
marcher de jour et de nuit. La colonne
de nuée ne se retirait pas le jour devant
le peuple, ni la colonne de feu la nuit.
(Exode 13:21-22)

Si Victor Hugo est le "principal pilier", donc, il est comme le Dieu de l'Ancien Testament, qui, dans une colonne, sert de guide pour son peuple. De la même façon que Dieu, alors, Hugo va guider et instruire ses contemporains dans l'art du théâtre et de la littérature pendant la plus grande partie de sa vie.

Mais tout comme les lois de l'Ancien Testament sont remplacées par celles du Nouveau Testament, ainsi se produit un changement analogue dans le premier quatrain. Encore dans "Crise de Vers", Mallarmé se sert du même langage qu'il utilise dans l'"Hommage". Parlant de la mort de Victor Hugo, il écrit:

La littérature ici subit une exquise crise,
fondamentale...on assiste, comme finale d'un
siècle...à des bouleversements; mais hors de la
place publique, à une inquiétude du voile dans le
temple avec des plis significatifs et un peu sa
déchirure.(OC 360)

Employant plusieurs idées retrouvées dans l'"Hommage" (à Richard Wagner), Mallarmé fait référence ici à l'évolution de l'art, et plus spécifiquement, à la manière dont l'art se transforme sous l'influence de Wagner. Si le 'pilier' tombe dans le sonnet, le voile du temple se déchire dans le passage de "Crise de Vers" cité ci-dessus. Dans les deux exemples, je vois une référence à la déchirure du voile du Sanctuaire dans le Nouveau

Testament, signifiant une nouvelle alliance entre Dieu et son peuple, et donc le passage de l'ancienne loi à la nouvelle loi.

Or, Jésus, poussant de nouveau un grand cri,
rendit l'esprit. Et voilà que le voile du
Sanctuaire se déchira en deux, du haut en bas...
(Matthieu 27:50-51)

Avec la mort de Jésus, la vieille doctrine cède la place à la nouvelle, de même qu'à sa mort Hugo cède la place à Wagner. Mais qu'est-ce que cela signifie du point de vue de l'oeuvre wagnérienne? A mon avis, Mallarmé montre la qualité éternelle de l'art de Wagner, car l'influence de son travail persistera comme persisteront les mots de Dieu. De cette manière-ci, Mallarmé accorde à l'oeuvre de Wagner une puissance durable à travers son "Hommage".

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familial!
Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire.

Le deuxième quatrain, à mon avis, reprend le thème d'une transition d'une ancienne forme artistique à une nouvelle. Si l'art de Victor Hugo était, jusqu'à présent, "triomphal" (v.5), caractérisé par les vers "dont s'exalt[ait] le millier" (v.6), il est maintenant démodé. Trop simpliste, ou bien, créée d'une inspiration trop facile, l'oeuvre de Victor Hugo occasionne maintenant "un frisson familial" (v.7), et il vaut donc mieux le mettre au rancart, ou "l'enfoui[r]...plutôt dans une armoire"(v.8).

Je suis d'accord avec L.J. Austin que Mallarmé considérait la poésie comme un sortilège à travers lequel le poète pouvait recréer l'univers avec les mots poétiques où le son et le sens sont mêlés.⁵⁷ Cette notion de "sortilège" a été énoncée par Mallarmé même,

⁵⁷ Austin, "Le Principal Pilier" 173.

notamment dans sa "Crise de Vers" et encore dans "La Musique et les Lettres", où il parle de l'art littéraire. Il y écrit que:

Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer,
hors d'une poignée de poussière ou réalité
sans l'enclorre, au livre, même comme texte,
la dispersion volatile soit l'esprit, qui
n'a que faire de rien outre la musicalité
de tout. (OC 645)

Ceci suggère que l'art littéraire sert de moyen pour exprimer une musique suprême, la force ou la source vitale de l'esprit. Les mots tissés et entrelacés délicatement ensemble créent une poésie musicale dont l'influence semble magique, et la musicalité est tout. Comme on a vu dans "Le Tombeau d'Edgar Poe", Mallarmé voyait en Poe un "enchanteur" des lettres, capable de produire des effets hypnotiques en remaniant ses mots. Victor Hugo, par contre, n'arrive pas (au moins dans ce sonnet) à garder ce sens de mystère dans sa poésie, car ses mots sont simplement les "Hiéroglyphes dont s'exalte le millier". C'est pourquoi Mallarmé insiste pour que ses oeuvres soient mises dans une armoire; en se livrant à une signification trop facile, Victor Hugo a perdu sa puissance poétique.

Les mots comme "trionphal", "grimoire", "hiéroglyphes", et "exalte[r]" dans le deuxième quatrain suggèrent une atmosphère obscure et sacrée. Dans le sonnet, Victor Hugo n'est pas capable de conserver de la magie dans son art, mais Mallarmé, par contre, garde un sens du mystère en employant ces mots ténébreux. En d'autres termes, il semblerait ici que les "hiéroglyphes" représentent les signes mystérieux d'un langage sacré: la poésie.⁵⁸ Ce langage ne doit pas être abordable à tout le monde, ou "le millier". N'oublions pas que c'était "Eux...[qui s'exprimaient avec]... les mots de la tribu" qui n'ont pas pu comprendre le génie de l'oeuvre de Poe, et donc ce "millier" et cet "eux" signifient tous les deux pour Mallarmé la même chose: la foule ignorante. Aussi Mallarmé

⁵⁸ Austin, "Le Principal Pilier" 174.

exprime-t-il dans "l'Art pour tous" son grand désir d'un retour au langage qui retient du mystère:

Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d'oeuvre, et depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, - des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal; - et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire!

O fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus!

Qu'advient-il de cette absence de mystère?
(OC 257)⁵⁹

Ce n'est que par la main du poète que les mots peuvent recevoir cette qualité sacrée, et pour sauvegarder le mystère de ces mots, il faut les réunir dans le grimoire. Là-dedans, la poésie retrouve sa propre place parmi les incantations des magiciens et les écrits indéchiffrables, où la beauté des vers ne sera pas corrompue par le regard des gens communs:

Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration; mais cette admiration sera lointaine, vague, - bête, elle sort de la foule. Grâce à cette sensation générale, une idée inouïe et saugrenue germera dans les cervelles, à savoir qu'il est indispensable de l'enseigner dans les collèges, et irrésistiblement, comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science. Elle sera expliquée à tous également, également, car il est difficile de distinguer sous les crins ébouriffés de quel écolier blanchit l'étoile sibylline.
(OC, "L'Art Pour Tous" 257-258)

⁵⁹ Il faut tenir compte, pourtant, que "L' Art Pour Tous" est un essai de jeunesse de Mallarmé, et qu'il a adouci son attitude vis-à-vis "la foule" plus tard dans sa vie.

Pour résumer, la poésie de Victor Hugo, trop abordable par le grand public, est devenue moins valable à cause de son manque de mystère et doit être mise à l'écart. Mallarmé, dans ce deuxième quatrain, prépare la voie pour le grand éclat de Wagner dans les tercets, mais, en même temps, je pense qu'il s'empare de l'occasion pour promulguer ses propres opinions à propos de l'idéal à réaliser dans la poésie. En exposant les faiblesses de l'oeuvre de Victor Hugo, Mallarmé montre astucieusement son habileté à reformuler le langage. Avant de donner son hommage à Wagner, donc, Mallarmé s'assure un peu de gloire aussi.

Si les quatrains du sonnet s'occupent de l'affaiblissement des oeuvres de Hugo, les tercets mettent l'accent sur l'éclat triomphal des oeuvres de Wagner:

Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

Dans le premier tercet, Mallarmé révèle au lecteur la façon intense et toute puissante dont la musique de Wagner a saisi la scène théâtrale, même face à la grande opposition rencontrée lors de la représentation de Tannhäuser à l'Opéra de Paris en mars 1861. Contrairement à l'art de Victor Hugo, celui de Wagner est digne de célébration car il est l'incarnation véritable du mystère dans ses rythmes et ses structures compliqués:

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée
s'enveloppe de mystère. Les religions se
retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au
seul prédestiné: l'art a les siens.

La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la
légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur
la première page de leur oeuvre un oeil

indifférent, nous sommes pris d'un religieux
étonnement à la vue de ces processions
macabres de signes sévères, chastes, inconnus.
Et nous refermons le missel vierge d'aucune
pensée profanatrice.(OC,"L'Art Pour Tous" 257)

L'oeuvre de Wagner retient quelque chose de sacré car elle n'est pas facilement interprétée par 'le millier'. Elle est, en fait, "hai[e]" par certains groupes musicaux et mondains à Paris qui s'inquiètent de l'avenir de la scène française 'envahie' par cet artiste allemand. Cette opposition a été si importante qu'elle a eu pour résultat la chute de Tannhäuser en 1861 et de Lohengrin en 1887 à Paris.⁶⁰

Malgré ces circonstances importunes, la musique de Wagner a réussi, selon Mallarmé, à "jailli[r]" (v.10) avec des "clartés maîtresses" (v.10), imposant sa force innovatrice à une scène dépourvue de créativité. Comme L. J. Austin et Robert G.Cohn, je pense que le mot "parvis" indique ici la place devant la porte principale d'une église. Puisque c'est sur le parvis que se jouaient les mystères médiévaux,⁶¹ il s'ensuivrait que le "parvis" de l' "Hommage" servirait de place unique pour montrer l'oeuvre sacrée de Wagner. De plus, ce "parvis" a été "né pour leur simulacre" (v.11), c'est-à-dire, le simulacre des "clartés maîtresses" (v.10). Le parvis sert ici de scène spéciale pour présenter l'art et la musique de Wagner. Mais cette musique qui semble posséder de la "clarté" à cause de sa grandeur et de sa force, est, en réalité, beaucoup plus compliquée. La "clarté maîtresse" de la musique de Wagner n'est qu'un simulacre, car l'art total de Wagner n'est pas facilement abordable par le grand public.

Pour mieux comprendre cette image, il faut se rappeler l'ambition de Wagner de créer un art total, ou un "Gesamtkunstwerk". Dans cette oeuvre, tous les arts (jusqu'aux décors, costumes, jeux de lumière, mises en scène, pantomimes) doivent concourir à l'illusion théâtrale. Pour Wagner, la scène est un endroit magique où tous les arts vivent

⁶⁰ Austin, "Le Principal Pilier" 176.

⁶¹ Austin, "Le Principal Pilier" 177.

en harmonie et produisent un sortilège.⁶² Cette 'oeuvre totale' doit viser à recréer le modèle grec en refaisant l'unité du théâtre, de la musique et du geste de la danse. Wagner a écrit dans sa Lettre sur la musique en 1860 que:

Fait d'une importance capitale pour moi, je crus ne pouvoir m'empêcher de reconnaître que divers arts, isolés, séparés, cultivés à part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté en définitive leur puissance d'expression essayer pourtant de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limite qui résultait précisément de leur réunion sans perdre leur caractère naturel et se corrompre fatalement. Il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la musique à la poésie, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. Je cherchais ainsi à me représenter l'oeuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer tout en conduisant chacun d'eux à sa propre perfection.⁶³

Puisque les directeurs de théâtre ont trouvé les oeuvres impossibles et trop chères à mettre en scène et que Wagner lui-même désirait diriger toutes les conditions de représentation, il a fondé son propre théâtre. De cette idée, donc, est née le théâtre de Bayreuth, réalisé grâce au roi Louis II de Bavière et construit pour montrer uniquement les oeuvres de Wagner.⁶⁴

Le 'parvis' du vers 11, alors, me semble bien être ce théâtre de Bayreuth de Wagner, théâtre que Mallarmé connaissait grâce seulement aux rapports ramenés par ses contemporains. Le premier tercet, avec ses images triomphales, souligne ainsi la victoire

⁶² "Richard Wagner" 804.

⁶³ Marchal, Lire le Symbolisme 158.

⁶⁴ "Richard Wagner" 804.

de ce "Gesamtkunstwerk". En fait, Mallarmé emploie quelques-uns des mêmes termes dans sa "Rêverie" pour consacrer ce triomphe. Il écrit:

Au moins, voulant ma part du délice, me
permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à
mi-côté de la montagne sainte, dont le lever
de vérités, le plus compréhensif encore, trompette
la coupole et invite, à perte de vue du parvis,
les gazons que le pas de tes élus foule, un
repos.(OC 546)

Mallarmé proclame le génie de l'oeuvre de Wagner, et il demande même de participer à sa gloire. Il est ébahi devant "l'étrange don d'assimilation en ce créateur" (OC, "Rêverie" 543), et il va jusqu'à dire que Wagner lance un défi aux poètes qui doivent, dorénavant, prendre soin d'assurer la qualité de leur travail, pour qu'il ne le rende inutile et superflu:

Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le
devoir avec la plus candide bravoure, inflige
Richard Wagner!(OC, "Rêverie" 542)

Ici, et dans le sonnet, Mallarmé chante les louanges de ce réformateur par excellence des drames, celui qui a réalisé l'union de tous les arts. Mais en même temps qu'il félicite Wagner pour avoir atteint ce niveau d'excellence dans son art, il avoue qu'il ne montera qu'à "mi-côté de la montagne sainte", suggérant premièrement qu'il ne suivra pas exactement les pas du maître Wagner comme d'autres élèves, et deuxièmement, qu'il croit son propre art aussi digne de louanges, et peut-être, plus digne que celui de Wagner.

Mais ce n'est qu'en interprétant les tercets dans une optique religieuse qu'on peut saisir plus profondément le sens 'éternel' de cet "Hommage". Richard Wagner, quoique "haï" par les contemporains qui le jalousaient ou qui ne le comprenaient pas, a quand même réussi à "jaillir," à proclamer les "clartés maîtresses" et donc à éclipser un théâtre caduc, caractérisé par les "simulacre[s]" ou les vaines représentations. Je vois ici une

référence à l'avènement du Fils de l'homme lors de son Jour, où avec ses mots perçants, il entraîne les fidèles dans son Règne éternel. Dans Luc 17:24-25 on lit:

En effet, comme l'éclair en jaillissant brille d'un bout à l'autre de l'horizon, ainsi sera le Fils de l'homme lors de son Jour. Mais auparavant il faut qu'il souffre beaucoup et qu'il soit rejeté par cette génération.

Comme Jésus, alors, Richard Wagner va triompher après avoir été rejeté, et sa gloire brillera éternellement. Cette idée ne s'éloigne pas de celle de la gloire éternelle de Poe. Car d'une façon presque identique, les mots tranchants (comme un "glaive nu") de Poe sont comme les "clartés maîtresses" de Wagner. Chaque image suggère un élément perpétuel inhérent dans l'oeuvre de l'artiste, et Mallarmé est sûr d'illuminer cette suggestion dans ces deux tombeaux.

Cette idée de la perpétuité est renforcée dans l'histoire de la Samaritaine qui questionne Jésus sur "l'eau vive" dont il lui avait parlé. Jésus répond:

Quiconque boit de cette eau-ci aura encore soif; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif; au contraire, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie éternelle.
(Jean 4:13-14)

Les "clartés maîtresses" qui "jailli[ssent]" ici sont transformées en mots ou en notes musicales qui persisteront pour toujours "en vie éternelle". On peut donc conclure que Mallarmé juge digne de louanges l'oeuvre de Wagner. Mais il ne souligne pas uniquement la valeur de son oeuvre, il va jusqu'à consolider sa gloire infinie dans les vers de son sonnet.

Le deuxième tercet est une extension du premier en ceci qu'il continue à énoncer la grandeur de l'oeuvre de Wagner. Richard Wagner surgit avec ses partitions ou ses

dramas qui ne peuvent être supprimés ou "tu[s]" ni par leur transcription sur papier, ni par la mort du compositeur. Un dieu illumine cette consécration avec une lumière "irradient[e]". Comme affirmait le premier tercet, l'oeuvre de Wagner a une qualité éternelle, la protégeant contre l'oubli ou la destruction. Le "sacre" de Richard Wagner s'accomplit par la musique "sibyllin[e]" ou mystérieuse des "trompettes" qui arrivent à imposer sa force et sa brillance même si leur or est "pâmé sur les vélins".

Ce n'est pas par hasard que Mallarmé choisit les "trompettes" pour déclarer l'immortalité de l'oeuvre de Wagner. Dans la Bible, la 'trompette' est presque toujours sonnée pour indiquer l'avènement du Christ ou de son règne éternel.

Car lui-même, le Seigneur, au signal donné
à la voix de l'archange et au son de la
trompette de Dieu, descendra du Ciel; alors
les morts en Christ ressusciteront d'abord;
ensuite nous, les vivants, qui serons restés,
nous serons enlevés avec eux sur les nuées, à
la rencontre du Seigneur, dans les airs, et
ainsi nous serons toujours avec le Seigneur.
(1 Thessaloniens 4:16-17)

De la même façon que l'avènement du Christ, alors, le triomphe final ou le "sacre" de Wagner s'achève au moment du signal des trompettes. Ce n'est plus l'homme Richard Wagner, mais "Le dieu Richard Wagner"(v.13) ou "le Roi Sévère"⁶⁵ qui vient imposer sa gloire indestructible. Mallarmé assure cette gloire, donc, à travers ces images religieuses et ces mots inaltérables (car ils font écho aux mots de l'Écriture Sainte) de son "Hommage".

⁶⁵ "Les Mots Anglais", OC 1043. Mallarmé a entrepris "Les Mots Anglais", dit-il à Verlaine dans sa lettre du 16 novembre, 1885, car il a "dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres, et voilà tout ("Dieux Antiques", "Mots Anglais") dont il sied de ne pas parler" (OC 663). Dans "Les Mots Anglais", Mallarmé donne des définitions des significations des noms anglais, et le nom "Richard" (ainsi qu'Edgar) y figure parmi d'autres.

En apparence, donc, il semblerait que Mallarmé ne fasse que des éloges à la gloire éternelle de Wagner. De ses mots évocateurs et de ses images religieuses, le lecteur pourrait tirer la conclusion que Mallarmé espérait défendre perpétuellement le triomphe de Wagner. Mais c'est en réalisant quelques oeuvres en prose de Mallarmé qu'on apprend de nouveau que son intention n'était pas uniquement de glorifier Wagner. Car Mallarmé, quoiqu'il admire Wagner, veut toujours rivaliser avec lui aussi.

Son problème était celui-ci: Wagner a porté la musique à son apothéose en enveloppant le thème principal, le leitmotiv, dans tout un ensemble de sons et de sonorités. Comment est-ce que Mallarmé pourrait atteindre la même harmonie indéfinie dans un art différent, comme la poésie? La poésie doit s'exprimer en mots, et elle ne peut donc pas avoir recours au son instrumental pour traduire une sensation ou une vision.⁶⁶

Mais Mallarmé résout en quelque sorte ce problème en cultivant les images ésotériques et abstruses à travers les mots. Et ces mots, transmués en lettres magiques sur une page, produisent, comme la musique, des effets de sonorité et font naître des notions. Le poème ne se résume pas en un sens global, mais est toujours en état de transformation. C'est en ceci que le poème devient une musique sans instruments, une musique mentale. Mallarmé écrit dans "Crise de Vers" que:

Ce n'est pas de sonorités élémentaires par
les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement
mais de l'intellectuelle parole à son apogée; que
doit avec plénitude et évidence résulter, tant que
l'ensemble des rapports existant dans tout, la
Musique.(OC 367-368)

La poésie de Mallarmé atteint son sommet, donc, à travers la combinaison harmonieuse des mots. Si le leitmotiv est le trait distinctif de Wagner qui rend ses oeuvres supérieures, Mallarmé essaie, de sa propre façon, d'égaliser ces efforts. En

⁶⁶ Sethna, K.D., The Obscure and the Mysterious (Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 1987) 5.

revenant à l' "Hommage", le lecteur peut voir que le son du phonème [o] est répété plusieurs fois, comme dans dispose, mobilier, triomphal, dont, propager, plutôt, originel, trompettes, haut, et sanglots. Le lecteur peut éprouver cette répétition comme une sorte de leitmotiv de la poésie, sa résonance créant dans la mémoire un écho qui éveille les émotions et les souvenirs du musicien défunt. En fait, c'est le même [o] qui se retrouve dans le sonnet à Poe où cet [o] fonctionne comme une sorte de puissance incantatoire, dont la répétition vise à retirer l'artiste du tombeau même. Si Mallarmé essaie de ressusciter Wagner à travers ses propres mots, il suggère que la poésie (et en particulier sa poésie) exerce un vrai pouvoir et sur les hommes et sur les forces surhumaines de la vie et la mort, et qu'elle égale, sinon surpasse, la puissance évocatrice de la musique.

La musicalité de ses vers n'était que l'une des façons dont Mallarmé s'efforçait de rivaliser avec Wagner. Il voulait aller plus loin, prouvant que sa poésie pouvait parvenir à la grandeur de l'oeuvre totale de Wagner - son "Gesamtkunstwerk". Pour Mallarmé, Wagner s'est approché de l'oeuvre totale dont il rêvait, mais il est tombé en deçà de ses prévisions idéales. Mallarmé explique dans sa "Rêverie" qu'à propos de l'art de Wagner, il subit:

un malaise que tout soit fait, autrement qu'en
irradiant, par un jeu direct, du principe
littéraire même.(OC 542)

Dans cette déclaration est l'idée que Wagner a réussi à créer un art total, mais d'une façon trop directe. Le résultat est satisfaisant, mais non pas parfait. Selon Mallarmé, ce n'est qu'à travers les mots poétiques qu'on peut retrouver une vraie harmonie totale. Le langage est capable d'imiter la sonorité musicale mais il retient sa qualité mystérieuse et suggestive qui l'empêche d'être définissable ou, ce qui serait pire, prévisible.

Voici son but dans le sonnet, donc: entrer en compétition avec Wagner, tenant comme une première "arme de bataille" sa propre "oeuvre totale", son "Hommage".

Dans "Crayonné au théâtre", il loue les efforts du grand musicien:

Tout, la polyphonie magnifique instrumentale, le vivant geste ou les voix des personnages et des dieux, au surplus un excès apporté à la décoration matérielle, nous le considérons, dans le triomphe du génie, avec Wagner, éblouis par une telle cohésion, ou un art, qui aujourd'hui devient la poésie...

Mais il pose cette question importante:

or va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser!

La réponse est positive:

Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffire pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une idéale représentation: des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité.(OC 328)

Il ne s'agit pas d'un simple "concours de musicalité" ici, mais d'une tentative de la part de Mallarmé de dépasser le standard d'excellence déjà atteint par Wagner. Mais pour Mallarmé ce sont les mots qui vont accomplir ce dépassement. Si Mallarmé reconnaît que Wagner a renouvelé un théâtre démodé, il reste convaincu de la supériorité de la poésie sur la musique car elle a le grand avantage de communiquer un contenu intellectuel: ce qu'elle perd en sonorité, elle le gagne en signification. Il écrit dans "Quant au Livre" que:

un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification: aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout - du fait de la pensée. La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence - ne consent pas d'infériorité.(OC 380-381)

Ce sont les mots qui triomphent ici, et qui vont finalement supplanter le 'Gesamtkunstwerk' même. Mallarmé écrit dans "Crayonné au théâtre":

Quelle représentation! le monde y tient; un livre dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire.(OC 334)

Le livre va rappeler le théâtre, mais il va simultanément remplacer le théâtre par la supériorité des mots. Et c'est en cela que Mallarmé vise à limiter la puissance de l'oeuvre de Wagner, car ce sont les mots de son "Hommage" qui restent sur la page au lieu des notes de musique fuyantes. En fait, on pourrait lire "Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins" (v.12) comme indiquant les notes de musique paralysées sur le papier, incapables de faire rêver les auditeurs, ou d'évoquer le même sens du mystère. Quoique la mort de Richard Wagner soit transformée en cérémonie sacrée où un "dieu" illumine la consécration avec une lumière "irradiant[e]" et éternelle, le dernier vers peut signaler tout le contraire. Comme je l'ai suggéré plus haut en analysant ce vers, la puissance de l'oeuvre de Wagner était telle qu'elle ne pouvait pas être "tue par l'encre" (v.14) sur la page et, par conséquent, le triomphe de Wagner s'affirme dans cette qualité impérissable de ses oeuvres. Mais on peut aussi considérer le dernier vers en ce sens-ci: malgré la contribution qu'il a faite à la musique et au théâtre, Richard Wagner va rentrer dans le silence, remplacé par les mots énigmatiques et mystérieux de la poésie, où il sera "Mal tu[e] par l'encre même en sanglots sibyllins" (v.14). Grâce à cette qualité obscure des

mots poétiques, l'oeuvre de Mallarmé maintenant va persister, car c'est le mélange harmonieux de mots et de sons qui va créer l'oeuvre totale et idéale:

Oùir l'indiscutable rayon - comme des traits
dorent et déchirent un méandre de mélodies: ou la
Musique rejoint le Vers pour former, depuis
Wagner, la Poésie.(OC, "Crise de Vers" 365)

De plus, on peut aussi dire que la musique elle-même est réduite au silence grâce, paradoxalement, au même poème qui la loue. Or, "mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins" suggère que le son de la musique est brutalement interrompu par le moyen de l'encre, malgré les "sanglots sibyllins", ou les pleurs prophétiques, qui annonçaient cette musique futuriste et innovatrice.

Et si on a encore des doutes à propos de l'intention de Mallarmé de rivaliser avec Wagner, David Ellison, dans une conférence récente, a fait remarquer aux lecteurs de "Hommage" cette anagramme surprenante: "Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins". D'une façon presque imperceptible, donc, Mallarmé inscrit son nom dans cet "Hommage" à Wagner, partageant lui-même la gloire due et apparemment accordée au grand musicien. Pour Mallarmé, Wagner n'avait créé que partiellement l'oeuvre idéale, et dans ce dernier vers, il se donne la tâche de réaliser cette oeuvre dans sa vraie totalité.

L'ambiguïté apparente dans l'interprétation du dernier vers est voulue, je pense, et illustre les buts contradictoires de Mallarmé dans ses "Tombeaux": louer, et, en même temps, rivaliser avec les objets de ses hommages.

IV. Conclusion

Mallarmé avait divisée sa vie en deux parts; l'une vouée à la tâche quotidienne qui lui assurait l'existence, l'autre consacrée à la poésie pure qui lui permettait d'oublier la monotonie et l'ennui de la vie de chaque jour. C'est grâce à cette poésie que Mallarmé est devenu le chef reconnu du groupe symboliste. Toute une jeune generation se rassemblait tous les mardis soirs chez Mallarmé pour discuter ce genre de poésie entièrement nouveau. Contraire aux traditions des Romantiques ou des Parnassiens, le symbolisme de Mallarmé prêchait que le poète ne doit pas expliquer les idées, mais donner au lecteur des occasions de les évoquer pour lui-même, de rêver à leur sujet et de pénétrer ainsi dans le monde des symboles.

De cet idéal de la poésie sont nés les "Tombeaux" de Mallarmé dont on compte six: "Sur les bois oubliés", "Le Tombeau d'Edgar Poe", "Le Tombeau de Charles Baudelaire", "Tombeau" (à Verlaine), "Hommage" (à Puvis de Chavannes), et "Hommage" (à Richard Wagner). Quoique le "tombeau" comme genre de poésie existe depuis le XVI^e siècle, c'est Mallarmé qui a réintroduit ce genre dans le XIX^e siècle. Ces "Tombeaux" ne sont plus les recueils de poèmes dédiés aux personnages spécifiques comme c'était le cas au XVI^e siècle, mais paraissent plutôt en forme de poèmes individuels (la plupart sont des sonnets) écrits en honneur d'un artiste renommé.

Dans les deux tombeaux analysés précédemment, "Le Tombeau d'Edgar Poe" et "Hommage" (à Richard Wagner), Mallarmé décrit, à l'aide du symbole, la vie publique et historique du personnage, la vie intérieure de l'âme, et même les profondeurs secrètes de la vie psychologique. Influencé et même marqué par leurs oeuvres, Mallarmé rend hommage, dans ses Tombeaux, à ces deux artistes qu'il admirait profondément.

Quant à Poe, Mallarmé a été attiré par son amour de l'étrange et de l'artificiel. Il a même écrit à son ami Verlaine qu'il a "appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe" (OC 662), et en fait, il est devenu plus tard son traducteur principal après Baudelaire.

De la même façon, le grand musicien allemand exerçait une influence très importante sur Mallarmé. C'est dans les livrets de ses opéras que Mallarmé découvre la façon dont Wagner traite la langue comme une musique dont les mots sont les notes. Il subordonne tout à l'expression du sentiment, bouleverse la syntaxe, se crée un vocabulaire nouveau et obtient des effets d'une beauté supérieure: en fait, ce sont presque les mêmes buts que Mallarmé a recherchait dans ses propres oeuvres. Et c'est précisément là que l'on doit souligner le fait qu'il y a dans l'admiration une certaine ambivalence dans l'âme de l'admirateur. C'est à dire que l'admirateur voudrait en même temps louer et rivaliser avec elle, la personne qui est l'objet de sa fascination. Il ne fait pas de doute que c'est le cas pour Mallarmé lorsqu'il rédige ces tombeaux commémorant Poe et Wagner. En se servant d'une langue poétique et symbolique où existent des visions vagues, des sentiments délicats et un sens du mystère, Mallarmé arrive à chanter les louanges des deux artistes et en même temps à imposer ses propres opinions et son propre point de vue sur le souvenir du défunt. De cette manière, Mallarmé tente de rivaliser avec Poe et Wagner au moyen de ses Tombeaux.

Mais on a vu qu'il existe une autre visée du poète dans ses Tombeaux: entrer en concurrence avec la mort. Les mêmes mots qui servent à dominer les artistes défunts peuvent, dans ce cas-là, exercer le pouvoir de préserver pour l'éternité leur mémoire. Ceci est accompli par le fait que le souvenir du défunt restera intact et persistera grace aux hommages écrits, même quand le corps du défunt sera enterré. Cette philosophie où les mots sont capables d'exercer un tel pouvoir sur le monde est un point de rencontre pour Mallarmé. Là, où les mots peuvent établir des correspondances entre les différentes perceptions de nos sens ou entre les phénomènes du monde extérieur et ceux de l'âme, le poète devient l'artiste qui découvre les vérités supérieures à la raison. Il se met en position d'autorité afin que d'autres artistes ne tenteront pas de rivaliser avec lui, en écrivant "Le Tombeau de Mallarmé", de la même manière qu'il a fait avec Poe et Wagner.

C'est du moins mon opinion que les qualités de génie artistique que Mallarmé célèbre chez Poe et Wagner figurent parmi celles qu'il trouve en lui-même. En réponse à une enquête menée de Jules Huret, Mallarmé affirme qu' "Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, - il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets" (OC 869). C'est précisément ce qu'il admire dans la poésie de Poe: son amour pour l'étrange et l'inexpliquable, et son procédé d'évoquer un monde mystérieux grâce à la poésie symbolique. Et encore dans "La Musique et Les Lettres", Mallarmé parle de l'art littéraire, disant que:

Son sortilège, à lui si ce n'est libérer, hors d'une
poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre,
au livre, même comme texte, la dispersion
volatile soit l'esprit, qui n'a faire de rien outre
la musicalité de tout. (OC 645)

Ici, Mallarmé traite la langue à son apogée comme une musique dont les mots sont les notes, comme l'a fait Wagner dans les livrets de ses opéras. Mallarmé réunit les idéaux de ces deux artistes pour formuler sa propre poésie où l'on pénètre dans le monde de symbole et se trouve au milieu d'une sorte de symphonie, ayant un thème fondamental que l'auteur, à la façon d'un musicien, doit orchestrer au moyen des idées, et des sons.

Mais il faut souligner le fait que Mallarmé ne se contentait pas de reformuler les procédés stylistiques de Poe et de Wagner. C'était son rêve d'aller plus loin, d'atteindre une certaine "oeuvre pure". Pour lui,

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du
poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de
leur inégalité mobilisée, ils s'allument de reflets
réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des
pierreries, remplaçant la respiration perceptible en
l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle
enthousiaste de la phrase" (OC 366)

Chaque fois qu'il compose un tombeau, donc, Mallarmé en vient à "sculpter son propre tombeau" et donc, il s'approche de l'oeuvre pure.

Cette "oeuvre pure" ou "Grande Oeuvre", comme Mallarmé l'a écrit à Verlaine, est aussi

Un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard... J'irai plus loin, je dirai le Livre, persuadé qu'au fond il n'y a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies... l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence..." (OC 663)

Il en résulte que chaque fois que Mallarmé compose les Tombeaux, il écrit son propre tombeau...ou le Livre. Il le fait en partie pour rivaliser avec d'autres artistes, en partie pour empêcher de futurs poètes d'écrire "le Tombeau de Mallarmé" mais aussi, et peut-être dans un sens plus profond, pour échapper à ou se battre contre la solitude qui l'a poursuivi toute sa vie.

"Car moi, au fond, je suis un solitaire" (OC 869), admet Mallarmé lors de son entretien mené par Jules Huret. Ce sens d'aliénation qui l'obsède continuellement et qui lui fait perdre la foi dans sa poésie, est le Rien. Mallarmé écrit:

Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu...je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui sont amassés en nous depuis les premiers âges et proclament devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!⁶⁷

⁶⁷ Correspondance 207.

“La solitude accompagne nécessairement cette espèce d’attitude” (OC 664) écrit-il à Verlaine, ajoutant qu’il se trouve devant “une feuille de papier souvent blanche” (OC 664). Mais, curieusement, en écrivant “le Livre”, Mallarmé semble regagner un espoir. Il avoue à Verlaine que:

Je réussirai peut-être, non pas à faire
cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais
qui pour cela!) mais à en montrer un fragment d’exécuté, à
en faire scintiller par une place l’authenticité glorieuse,
en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie.
Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que
j’ai connu ce que je n’aurai pu accomplir (OC 663)

Les “portions faites” me semblent être l’ensemble de sa poésie dans laquelle on trouve ses Tombeaux. Le fait qu’il vise à ce but du “Livre” suggère qu’il existe une fin au bout de ce “tunnel” où “il n’est pas de Présent”. Même s’il n’atteint pas à ce but, il est quand-même content d’avoir “connu ce qu’[il] n’aura pu accomplir”. Et, comme suggère Marc Froment-Meurice dans son livre Solitudes, “Il ne s’agit pas d’arriver, mais que cela nous arrive, et, chemin faisant, nous transforme. Alors, nous ne sommes plus les solitaires, même si cela, qui nous arrive, n’est pas quelqu’un d’autre, une compagne avec qui faire chemin. Cela peut avoir l’air de rien, un caillou sur le bord du sentier, les trilles d’un oiseau perché sur le mélèze voisin, mais cela est déjà tout: l’appel au monde”.⁶⁸ Le Livre pour Mallarmé est son “appel au monde”. Même si Mallarmé n’espère pas appartenir au monde qui l’a mis à l’écart pendant la plus grande partie de sa vie, c’est au moins mon opinion qu’il voulait trouver une décharge de sa solitude, et c’est en tâchant d’achever son “Livre” qu’il est changé. Son “Livre” (ou la poursuite d’un “Livre”) le transforme, et en conséquence, il n’est plus solitaire.

⁶⁸Marc Froment-Meurice, Solitudes, de Rimbaud à Heidegger. (Paris: Jalilée, 1989) 16.

BIBLIOGRAPHY

Austin, L.J. "Le Principal Pilier: Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner."
Revue d'Histoire Littéraire de la France (Avril-Juin 1956): 160.

Baudelaire, Charles. Correspondance, éd. Claude Pichois, vol. 1, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973.

Bersani, Leo. The Death of Stéphane Mallarmé. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Cohn, Robert Greer. Toward the Poems of Mallarmé. Berkeley: University of California Press, 1980.

Correspondance de Mallarmé, 1862-1871. Recueilli, classé, et annoté par Henri Mondor. Paris: Gallimard, 1959.

Davies, Gardner. Les Tombeaux de Mallarmé. Paris: Librairie José Corti, 1950.

Dictionnaire International des Termes Littéraires, fascicule 6. Berne: Éditions A. Francke S.A., 1989.

Encyclopaedia Universalis. vol.23. (Paris: Encyclopaedia universalis France, 1994).

Froment-Meurice, Marc. Solitudes de Rimbaud à Heidegger. Paris: Jallilié, 1989. *Galileo*

Galland, Joseph S. and Roger Cros, eds. Nineteenth Century French Verse. New York: Appleton-Cenury-Crofts, 1959.

Kselman, Thomas A. Death and the Afterlife in Modern France. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Lawler, James. Edgar Poe et les Poètes Français. Paris: Julliard, 1989.

Lund, Hans Peter. "Paroles d'Outre-Tombe: les 'Tombeaux' de Mallarmé."
La Licorne numéro 29 (1994): 257.

Mallarmé, Stéphane. Oeuvres Complètes, édition Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1945.

Marchal, Bertrand. Lire le Symbolisme. Paris: Dunod, 1993.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 19. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Poe, Edgar Allan. Contes, Essais, Poèmes, trans. Jean-Marie Maguin et Claude Richard, ed. Claude Richard. Paris: Robert Laffont, 1989.

Sethna, K.D. The Obscure and Mysterious. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 1987.

Sugano, Marian Zwerling. The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance. Stanford: Stanford University Press, 1992.