

Reliquaires pervers

Inscriptions du deuil chez Maupassant, Mirbeau et Rodenbach

Elizabeth Emery
Montclair State University

Collectionner les épitaphes était à la mode à la fin du XIX^e siècle, comme en témoigne le catalogue de la vente posthume de la collection personnelle d'Émile Zola, où se trouvent de nombreux monuments funéraires antiques accompagnés de leurs inscriptions en latin, certains revendus aujourd'hui pour des millions de dollars¹. La croissance des cimetières comme le Père-Lachaise et la passion de la bourgeoisie française pour la construction de tombes au XIX^e siècle est bien connue aujourd'hui². Mais le culte domestique des éléments mortuaires que nous voyons chez Zola – la collection et l'étalage des fragments funéraires de l'Antiquité et du Moyen Âge – est beaucoup moins abordé. Dans cette étude il sera question de la fascination pour les tombes, reliquaires et épitaphes à travers leur représentation dans des textes naturalistes et décadents de la fin du XIX^e siècle. Alors qu'on commande de plus en plus de monuments funéraires, surtout dans les années 1880 et 1890, les écrivains tels que Maupassant, Mirbeau et Rodenbach se moquent de leurs inscriptions ; ils privilégient une vision moins historique (celle de l'Histoire, avec un grand H) et plus intime (celle de l'histoire, avec un petit h) de l'épitaphe, la dotant ainsi d'une fonction de moins en moins matérielle et de plus en plus littéraire.

Dans le septième volume de son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1870), Pierre Larousse définit l'épitaphe comme une « Inscription sur une tombe ou sur une sépulture quelconque », en insistant sur ses origines héroïques : chez les Grecs et les Romains, c'était une pratique réservée aux « personnages illustres » et aux « guerriers morts en combattant pour la patrie »³. Il critique ainsi les « pompeux éloges » (732) de ses contemporains dont les épitaphes achetées dans le commerce « ne signifient plus rien », affichant des platitudes comme « Il fut bon époux, bon père, bon ami ». Il propose toute une liste d'épitaphes, met en question leur sincérité, et identifie des sous-genres comme « l'épitaphe commune », « l'épitaphe vulgaire » (734), et « l'épitaphe à la réclame » (735). Pour Larousse, les meilleurs

¹ La vente eut lieu chez Drouot du 9 au 13 mars 1903 ; le catalogue est reproduit dans *Le Dictionnaire Émile Zola*, Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle (dir.), Paris, Bouquins, 1993. Le panneau d'un de ces sarcophages fut vendu en 1999 pour un million et demi de dollars. <https://www.actualitte.com/article/culture-arts-lettres/le-panneau-de-sarcophage-de-zola-adjuge-pour-1-5-million/15349>

² Suzanne Glover Lindsay, *Funerary Arts and Tomb Cult: Living with the Dead in France, 1750-1870*, Farnham, UK, Ashgate, 2012 ; June Hargrove, *Les Statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

³ Pierre Larousse, « Épitaphe », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 7, Paris, Larousse, 1870, p. 732-35.

modèles commémorent l'œuvre du défunt, que ce soit la plante de pomme de terre soigneusement entretenue sur la tombe de Parmentier (inscription non verbale) (Fig. 1) ou le saule qui pleure sur la tombe du poète Alfred de Musset, faisant ainsi écho aux vers de son poème « Lucie » qu'il cite p. 735 (Fig. 2) :



Fig. 1



Fig. 2

Mes chers amis, quand je mourrai
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré ;
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai...

La définition se clôt sur cette belle image du poète illustre, tirée de ses propres vers, liant ainsi l'épithaphe à la commémoration des grands hommes par leurs contributions culturelles. Cette vision toujours essentiellement respectueuse de l'épithaphe sera de plus en plus remise en cause après 1880 avec la véritable multiplication des monuments aux morts, qui font partie de la « statuemanie » de la Troisième République. La simplification, en 1880, par les autorités parisiennes de la procédure pour obtenir une statue en 1880 n'est pas pour

rien dans l'explosion des chiffres : on passe de vingt-six statues érigées entre 1815 et 1870 à cent cinquante entre 1870 et 1914⁴. Ainsi, quand Joseph de Bardou se promène dans le cimetière de Montmartre dans le conte « Les Tombales », publié par Guy de Maupassant dans *Gil Blas* en 1891, il peut remarquer qu'il s'y trouve « des monuments presque aussi intéressants que dans les musées »⁵. En flâneur, il apprécie ce cimetière pour son aspect artistique ainsi que pour son calme, et surtout son histoire – des « générations de Parisiens [...] sont logés là » (1239). Il semble donc se mettre dans la lignée de Rousseau, dont l'idée de promenade solitaire fut si importante pour la conception de cimetières comme le Père-Lachaise⁶.

Mais après quelques phrases sur ce même ton révérencieux, le narrateur de Maupassant devient moqueur : ce qu'il préfère au cimetière, c'est rire en lisant les épitaphes :

Jamais Labiche, jamais Meilhac ne m'ont fait rire comme le comique de la prose tombale.
Ah ! quels livres supérieurs à ceux de Paul de Kock pour ouvrir la rate que ces plaques de marbre et ces croix où les parents des morts ont épanché leurs regrets, leurs vœux pour le bonheur du disparu dans l'autre monde et leur espoir de le rejoindre – blagueurs ! (1241)

Au lieu de perpétuer le souvenir des morts illustres, ces épitaphes rendent l'hommage dérisoire. Pire, au lieu d'inspirer le deuil, le cimetière s'avère un lieu de rencontre pour certaines prostituées, les « tombales » éponymes du conte. Après avoir porté « l'hommage fidèle de [son] souvenir » au « dernier lit » de sa maîtresse (1241), le narrateur remarque une belle femme « au tombeau voisin ». Elle pleure son mari défunt. Sa sobre épitaphe – « Ici repose Louis-Théodore Carrel, capitaine d'infanterie de marine, tué par l'ennemi, au Tonkin. Priez pour lui » (1242) – fait écho à la fonction de l'inscription funéraire antique telle que la conçoit Larousse : l'expression de la reconnaissance « des guerriers morts en combattant pour la patrie ».

Il est donc doublement ironique que la prétendue veuve, en apparence affaiblie par son grand deuil, se laisse accompagner chez elle, où elle se fait promptement séduire par le narrateur. Ils restent trois semaines ensemble avant qu'il ne la quitte. Un mois plus tard, il se demande ce qu'elle devient. Repassant au cimetière de Montmartre, il la retrouve de nouveau « en grand deuil », accompagnée cette fois d'un officier de la Légion d'honneur, un monsieur « distingué » et « chic » (1245). Le narrateur fait semblant de ne pas les remarquer, mais cette expérience le fait réfléchir à la fonction sociale du cimetière, qui est trop fréquenté par le public pour être favorable à l'élaboration du deuil, et dont les épitaphes ne veulent plus rien dire. D'ailleurs, ce n'est pas en parlant devant une tombe ou en lisant ses inscriptions qu'on peut faire revivre les morts.

⁴ June Hargrove, « Les Statues de Paris », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, t. 2, p. 1864.

⁵ Le conte sera ensuite repris dans *La Maison Tellier*. Maupassant, « Les Tombales », in *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard (Édition de la Pléiade), 2008, t. 1. La citation reproduite se trouve p. 1240.

⁶ Voir Lindsay, *op. cit.*, p. 43-44.

Maupassant avait déjà mis en question l'idée du tombeau comme zone de démarcation entre la mort et la vie dans « La Tombe », un conte publié dans *Gil Blas* (29 juillet 1884), cette fois sous un pseudonyme⁷. Il est question d'un jeune homme de Béziers, au nom de Courbataille, qui se présente devant le magistrat pour se défendre d'avoir déterré le cadavre d'une jeune fille. L'énormité du crime est pardonnée grâce au pathos de sa justification ; la fille avait été sa maîtresse adorée, et il est devenu fou à l'idée de ne jamais plus la revoir :

Jamais aucun visage ne renaîtra semblable au sien. Jamais, jamais ! On garde les moules des statues ; on conserve des empreintes qui refont des objets avec les mêmes contours et les mêmes couleurs. Mais ce corps et ce visage, jamais ils ne reparaitront sur la terre. (215-216)

La tombe, même avec une effigie, n'est qu'un simulacre, un aide-mémoire incomplet et incapable de faire revivre l'être chéri. Le deuil de Courbataille est tel qu'il viole la tombe pour voir une dernière fois les traits du visage adoré. Mais ce qu'il déterre ne ressemble en rien aux moules ou aux empreintes sculpturales, si solides dans leur matérialité :

Une odeur abominable, le souffle infâme des putréfactions me monta dans la figure. [...] Sa figure était bleue, bouffie, épouvantable ! Un liquide noir avait coulé de sa bouche. (216)

Néanmoins, il la prend par les cheveux pour l'attirer vers lui. C'est à ce moment-là, peut-être au moment où il va prendre une mèche de ses cheveux en souvenir, que les autorités l'arrêtent. Il passe donc la nuit « parfumé » de « l'odeur immonde de cette pourriture, l'odeur de ma bien-aimée ! » (216) L'auditoire, ébahi par l'aspect macabre de son histoire, le juge innocent.

Si les tombes avaient longtemps été considérées comme un lieu de communication privilégié entre vivants et morts et un lieu de commémoration par excellence⁸, ce que nous montre Maupassant, c'est leur profanation par une jeune génération de plus en plus laïcisée et qui, ne reconnaissant pas forcément l'après-vie, se heurte à la matérialité de la mort. Le cri plaintif de Courbataille – « jamais plus » – résonne dans les oreilles du juré et justifie son essai macabre de prolonger le contact sensoriel avec sa maîtresse. De même, Hugues Viane, le misérable veuf de *Bruges-la-morte* de Rodenbach⁹, garde les cheveux de sa femme dans « une boîte de cristal » (62) pour la garder en vie :

[L'enfermer] dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau ! – [Il aimait] mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour. (61)

Hugues voue un culte à cette natte – et par extension à sa femme, comprise dans le complément d'objet direct « la ». Son refus du tombeau fait écho aux plaintes

⁷ Maupassant, « La Tombe ». *Contes et Nouvelles*, op. cit., t. 2, p. 213-217.

⁸ Lindsay, op. cit., p. 2.

⁹ Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, Gallimard, 1998. Le texte fut publié d'abord en feuilleton dans *Le Figaro* (du 4 au 14 février 1892) et puis en volume chez Gallimard (juin 1892).

de Courbataille, qui lui aussi souhaite garder le contact physique avec sa bien-aimée. Effectivement, pour eux ce n'est plus ni l'effigie de la sculpture tombale, ni son épitaphe qui saura activer la mémoire de la défunte : c'est la présence des vestiges matériels – ce que Hugues Viane appelle ses « trésors » – qui tient la mort en suspens. Rejetant la froideur et la dureté de la pierre au profit de la brillance et de la souplesse de cette natte dorée, Hugues commémore sa femme de façon plus personnelle et plus intime. Il n'a donc plus besoin d'aller au cimetière, car la nature sensuelle de ses souvenirs est mieux servie par ces fragiles restes humains : « Il avait connu l'amour dans le luxe [...] la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi » (53)¹⁰.

En choisissant Bruges, une ville médiévale connue pour ses saintes reliques et son architecture gothique, Rodenbach place Hugues, venu là le « lendemain de la mort de sa femme » (53), dans un contexte ostensiblement marqué par le passé et surtout par les traditions liturgiques. Ce n'est donc pas étonnant qu'Hugues appelle cette chevelure une « relique » (81) « sacré(e) » (141) (*reliquiae* veut dire « restes ») et qu'il lui consacre un « culte » (267) qui consiste à faire des « dévotions » quotidiennes (81, 141). Hugues substitue à la vénération des saintes reliques de Bruges – des fragments d'os des onze mille vierges et le « Saint-Sang », une fiole contenant une goutte du sang du Christ (206-210, 237, 242, 257-262) – un culte tout personnel. Rodenbach prend soin de souligner ce parallélisme des reliques lors de sa description d'une procession religieuse où le magnifique reliquaire contenant le sang du Christ est promené dans les rues, faisant revivre le passé médiéval et réactivant ainsi le mysticisme religieux de tous ceux qui y participent :

On aurait dit que s'étaient faits chair et animés par un miracle, les saints [...]. Hugues, gagné par l'impression mystique, par la ferveur de tous ces visages, par la foi de cette immense foule massée dans les rues [...] s'inclina aussi quand il vit, aux approches du Reliquaire, tout le peuple tomber à genoux, se plier sous la rafale des cantiques. (260-261)

À ce rite de dévotion collective, Rodenbach oppose l'égoïsme du culte privé, séculaire et matérialiste voué par Hugues à sa femme, sans autre finalité que de prolonger un deuil qui dure déjà depuis cinq ans.

À Bruges, les reliques des saints n'appartiennent pas à une seule personne. Comme le note Seeta Chaganti, les reliquaires médiévaux sont souvent dotés d'une épitaphe expliquant la signification des objets qu'ils conservent. Leur pouvoir était censé se réaliser dans un contexte social particulier, où l'inscription servait de point de départ à une performance collective¹¹. « *Nec Deus est nec homo, qu[a]m presens cernis imago, / Sed Deus et homo quem sacra figura(t) imago* », dit une épitaphe sur un phylactère du XII^e siècle : « Ce n'est ni Dieu ni l'homme que vous discernez dans la présente image, mais c'est Dieu et l'homme

¹⁰ Pour les associations à la fois érotiques et macabres de la chevelure chez Rodenbach et Maupassant (en passant par Baudelaire), voir Christian Angelet, « “Bruges-la-Morte” et ses contextes : Maupassant, Huysmans et Mallarmé chez Rodenbach », *Littérature comparée : Théorie et pratique*, 1999, p. 107-119. Voir aussi Carol Rifelj, *Coiffures : La Chevelure dans la littérature et la culture françaises du XIX^e siècle*, Carol Rifelj et Camille Noiray (trad.), Paris, Champion, 2014.

¹¹ « Reliquaries and shrines powerfully integrated written inscription with the culture of performance [...] ». Seeta Chaganti, *The Medieval Poetics of the Reliquary*, New York, Palgrave MacMillan, 2008, p. 7.

que représente l'image sacrée »¹². Ce n'est donc ni le Christ ni son sang qui sont célébrés par la procession du Saint-Sang dans *Bruges-la-morte*, mais le sacrifice qu'ils symbolisent. De même, ce ne sont pas les reliques elles-mêmes qui transportent les foules dans le roman, mais la participation à un rituel collectif (« l'impression mystique », « la foi de cette immense foule », « la rafale des cantiques »). Hugues, en bon bourgeois matérialiste, prend les reliques de sa femme au pied de la lettre – « Elle était toujours vivante, elle » – et non comme une façon de se souvenir de son essence. Tout ce que le lecteur apprend de cette femme réduite à un objet, c'est la couleur de ses cheveux et le style des robes qu'elle portait.

Le fétichisme de Courbataille et Hugues illustre le matérialisme d'une France de plus en plus sécularisée, où des restes humains sont appropriés à des fins purement personnelles, que ce soit par amour ou par goût de l'Histoire, comme les reliques collectionnées par Zola et d'autres contemporains. Ce sont des objets antiques ou esthétiques, détachés du deuil d'un collectif qui leur aurait accordé une résonance plus humaine. Devenus de simples objets de curiosité, on ne sait plus quel Égyptien est commémoré sur les sarcophages de Zola, comme on ne connaît pas le nom des onze mille vierges dont les os sont conservés dans la châsse de Sainte-Ursule à Bruges. Dans les années 1880 et 1890, nous sommes loin du « Pied de la momie » de Théophile Gautier (1840), où une princesse égyptienne venait réclamer son pied, acquis par le protagoniste dans un magasin de curiosités. Gautier, lui, rappelait à ses lecteurs que ces restes ne sont pas de simples objets : ils ont aussi une histoire à reconstituer.

À la fin du XIX^e siècle, les non-croyants collectionnent les restes humains – antiques ou contemporains – essentiellement pour leur valeur historique ou esthétique. En cela, ils héritent d'une tradition romantique, inaugurée par Alexandre Lenoir, le directeur du musée des Monuments français, qui, tout en conservant des objets historiques abandonnés par la Révolution française, en faisait cadeau, ce qui explique la présence de fragments d'os des célèbres amants Héloïse et Abélard ou de poils de la barbe du roi Henri IV dans le reliquaire de Vivant Denon, premier directeur du Louvre. Ce reliquaire est aussi une relique, conservée sous verre au Musée-Hôtel Bertrand à Châteauroux¹³. La tombe d'Héloïse et Abélard, la première au cimetière du Père-Lachaise, fut elle-même un reliquaire néo-gothique créé de toutes pièces par Lenoir pour rendre hommage à leur amour dans son Jardin de l'Élysée, et pour conserver leurs restes mortels, au moins ceux qu'il n'avait pas enlevés pour en faire cadeau à des amis comme Denon¹⁴. Le fait que ses contemporains interprétaient cette tombe comme une authentique chapelle du XII^e siècle vient de ce que Lenoir avait multiplié les inscriptions identifiant la provenance des restes d'Héloïse et Abélard, exactement comme il avait entouré d'une scrupuleuse documentation écrite les

¹² Reproduite dans Chaganti, p. 11.

¹³ Pour d'autres images et pour le contexte, voir www.castalie.fr/article-16833905.html. Voir aussi Felicity Bodenstein, « The Emotional Museum. Thoughts on the “Secular Relics” of Nineteenth-Century History Museums in Paris and their Posterity », *Conserveries mémorielles*, n°9, 2011, <https://cm.revues.org/834>.

¹⁴ Mary A. Shepard, « A Tomb for Abelard and Heloise », *Romance Studies*, vol. 25, n° 1, janvier 2007, p. 29-42.

fragments qu'il offrait à ses amis afin de les authentifier¹⁵. Ces restes humains deviennent donc des « trésors » historiques dont l'importance culturelle dépend de l'inscription qui l'accompagne, exactement comme l'épithaphe d'un tombeau antique peut dénoter la nature « illustre » du mort. À la fin du XIX^e siècle, la vraie valeur d'un objet vient du texte joint, que ce soit les épithaphe au cimetière, les étiquettes collées aux objets figurant dans les reliquaires, ou les placards accompagnant les « reliques » d'écrivains comme George Sand étalées dans des vitrines privées ou publiques¹⁶ (Fig. 3).



Fig. 3

C'est le message transmis par un autre conte de Maupassant, « La Relique », publié dans *Gil Blas* en 1882, où il est question des motivations des collectionneurs de reliques. Un médecin, Henri Fontal, a promis à sa fiancée un souvenir « ingénieux » d'un voyage en Allemagne. Lorsqu'un commerçant lui offre « un bétit morceau d'un os des once mille fierves », il est ravi de l'acheter. Il n'a pas d'illusions par rapport à son authenticité : « La prétendue relique était enfermée dans une charmante boîte en vieil argent qui décida mon choix »¹⁷. Malheureusement, le petit os « gros comme la moitié d'une épingle » se perd en route, et il décide de remplacer « cette parcelle de carcasse de mouton » par une autre, semblable.

Sa fiancée est aux anges, mais elle pose tout de suite la question de l'authenticité, question qui a toujours hanté les possesseurs de reliques, au moins jusqu'à la datation au carbone 14. Sans documentation, Fontal ment, inventant une histoire farfelue de vol

¹⁵ Shepard note à quel point les historiens d'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle, comme Guilhermy, luttèrent pour faire reconnaître la fausseté historique de ce tombeau qui était, en réalité, la création artistique de Lenoir lui-même.

¹⁶ Aujourd'hui, nous voyons ce genre de « relique » au Musée de la vie romantique. Léon Daudet se moquait des contemporains comme Robert de Montesquiou, qui faisait la collection des objets ayant appartenu aux écrivains célèbres : « Poil de la barbe de Michelet, vieille cigarette de Mme Sand, larme séchée de Lamartine, baignoire de Mme de Montespan. . . sont conservés par le poète enivré avec une sollicitude déménageuse et bavarde ». *Fantômes et vivants*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1914, p. 284-285.

¹⁷ Maupassant, *Contes et nouvelles*, op. cit., t. 1, p. 590.

« de la châsse même des onze mille vierges » à Cologne. « Avouer que j'avais acheté cet ossement à un marchand courant les rues, c'était me perdre » (591). « En extase » devant ce sacrilège, la fiancée organise dans sa chambre « une sorte de chapelle magnifique pour y placer cette parcelle de côtelette qui avait fait accomplir [à Henri], croyait-elle, ce divin crime d'amour ». Comme Vivant Denon et Alexandre Lenoir, elle se façonne un reliquaire, et elle « s'exalt[e] là devant, soir et matin ». Malheureusement, elle découvre la « supercherie » quand elle visite les lieux du crime, et voit l'impossibilité de voler quoi que ce soit (592). Furieuse, elle annule le mariage, et Fontal ne trouvera grâce qu'en lui offrant « une relique, une vraie, authentique, certifiée par Notre Saint-Père le Pape, d'une vierge et martyr quelconque » (593). Comme pour Lenoir, c'est la « certification », le texte écrit, qui compte plus que l'objet en soi.

Cette histoire comique soulève des points intéressants par rapport à la collection et à l'étalage des restes humains au XIX^e siècle, surtout en ce qui concerne l'épithaphe comme garant de leur authenticité. Ici, c'est une activité entreprise par des prêtres et des femmes qui attribuent des pouvoirs spéciaux aux reliques, érigeant des chapelles dans leurs chambres à coucher, liant donc mysticisme et érotisme, jusqu'au moment où on apprend leur vraie origine. C'est aussi le cas dans le conte « L'Étrange relique » de Mirbeau, publié dans *L'Écho de Paris* en 1890. Sur la façade d'une église gothique, un prêtre et une religieuse découvrent une statue masculine nue avec un membre « qui pointe et bouillonne », selon les mots de la Sœur Angèle. Horrifiés, ils cherchent à « purifier » l'église en l'enlevant. Le lendemain, juste après la messe, la pieuse Mlle Robineau trouve le bout de pierre par terre et le prend pour « une étrange et précieuse relique [...] une relique pétrifiée dans quelque source mystérieuse ». Pensant se protéger du péché, elle le couche sur un coussin de velours rouge et le couvre d'un globe de verre. Lorsqu'elle vénère cette « précieuse relique », elle a des sensations étrangement érotiques qui l'amènent à questionner sa véracité : « Est-ce une relique ? »

Ces textes critiquent le culte bourgeois des monuments funéraires soit explicitement, comme chez Mirbeau et Maupassant, soit implicitement, comme chez Rodenbach. En remplaçant les reliques catholiques par un culte tout personnel et sacrilège, Hugues incarne un phénomène cher aux décadents : le déplacement du deuil collectif vers le deuil privé, souvent macabre et transgressif dans ses inventions de nouveaux rites. Nous n'avons qu'à penser à la scène finale de *Monsieur Vénus* de Rachilde (1884). « Vêtue de deuil », la bien nommée Raoule de Vénérande « vénère » son mari mort en faisant l'amour avec ses restes : ses cheveux, cils, poils, dents, et ongles ont été incorporés dans un mannequin/automate de cire¹⁸. Ce « chef-d'œuvre d'anatomie » constitue une nouvelle inscription tactile du deuil, plus près de la nécrologie de « La Tombe » de Maupassant que du culte quasi-religieux de Hugues Viane pour l'intouchable chevelure de sa femme.

¹⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977, p. 227-228.

Chez les décadents on détourne les pratiques bourgeoises mortuaires pour créer de nouveaux types d'épithaphes où le deuil s'inscrit de façon toute individuelle. Les reliquaires, comme le mannequin fabriqué à partir des restes de Jacques Silvère, sont privilégiés par les décadents pour leurs fonctions esthétique et performative : tombes portatives conservant des « restes » humains, les reliquaires demandent une création artistique qui produit des objets-fétiches propres à prolonger le deuil.¹⁹ Rodenbach oppose à ces pratiques si matérialistes les traditions médiévales, lorsqu'il consacre plusieurs pages de *Bruges-la-morte* à la châsse de Sainte Ursule faite par l'artiste Hans Memling (1430-1494), « telle qu'une petite chapelle gothique en or, déroulant, de chaque côté, sur trois panneaux, l'histoire des onze mille Vierges » (206). Cette châsse sert en apparence à protéger les reliques, mais en mettant l'accent sur la prouesse de l'artiste, Rodenbach montre que son importance vient du symbolisme contenu dans les images choisies par Memling : « Par ces fines subtilités, l'artiste avait exprimé que l'agonie, pour les Vierges pleines de foi, n'était qu'une transsubstantiation, une épreuve acceptée en faveur de la joie très prochaine » (209). C'est ici et dans la scène de la procession du Saint-Sang que Hugues voit que l'objet matériel si cher aux bourgeois et aux décadents, que ce soit une tombe, une natte de cheveux ou un reliquaire, ne prend sens qu'en dépassant la pure matérialité. Le reliquaire est un joli objet, mais l'agonie des vierges dépeintes sur la châsse, comme son propre deuil, n'est que la première étape dans un processus de « transsubstantiation » qui mènera à une « joie prochaine ». Hugues se rend compte de cette vérité lorsqu'il considère les reliques des onze mille vierges, mais sans l'appliquer à sa propre vie. Avec brusquerie, le livre finit dans un double deuil où il revit, non pas la « joie » espérée, mais « les premiers jours de son veuvage » (271).

Si Rodenbach condamne le fétiche mortuaire privilégié de la bourgeoisie – les cheveux²⁰ – dans l'intrigue de *Bruges-la-morte*, ses descriptions mettent en valeur l'épithaphe et « les fines subtilités » créées par Memling pour présenter les restes des onze mille vierges. Dans d'autres textes de Rodenbach, ce n'est pas l'objet en soi qui confère le pouvoir, mais les mots qui l'entourent et le réactivent, la lecture (silencieuse ou à haute voix) servant de performance collective. Comme pour les reliques médiévales, l'épithaphe sert à lier les communiants présents à ceux du passé et de l'avenir. Cette complexe communication entre lecteurs présents et futurs hante son poème « Pour la Gloire de Mallarmé », qui contient, au centre, le vers : « Poème ! Une relique est dans le reliquaire, invisible et pourtant sensible sous le verre »²¹.

Ici, le poème est à la fois relique et reliquaire, conservant (« invisible » et « sensible ») la clarté éternelle de la pensée de celui qui l'a produit. Cette idée du poème relique et

¹⁹ Voir Robert Ziegler, *Beauty Raises the Dead*, Newark, DE, University of Delaware Press, 2001, p. 12, 21.

²⁰ Voir Rifelj, *op. cit.*

²¹ Rodenbach, « Pour la gloire de Mallarmé », *La jeunesse blanche : poésies*, Paris, E. Fasquelle, 1913, p. 199-200. Patrick Thériault fournit une riche lecture de ce poème dans « L'économie mallarméenne de la gloire », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n° 3-4 (Spring-Summer), p. 158-173.

reliquaire est au cœur du renouveau, dans les années 1890, du genre littéraire du « tombeau poétique », genre hérité du XVI^e siècle et relancé notamment par Mallarmé²². La solide matérialité des épitaphes en pierre des tombes du Père-Lachaise laisse la place à des épitaphes au premier abord plus éphémères : des poèmes déclamés en public, notés sur des feuilles volantes ou publiés dans de petites revues pour en conserver la mémoire. Composées de signes (de caractères), les poèmes invitent le lecteur à entrer en communication avec l'esprit du défunt en abordant les thèmes de sa poésie. Comme Memling, qui a ciselé la châsse de Sainte Ursule pour faire penser à la « transsubstantiation », les poètes symbolistes emploient de telles épitaphes pour rejeter le matérialisme bourgeois incarné dans les sculptures monumentales du Père-Lachaise, et pour commémorer de façon plus intime la « clarté éternelle » de la pensée. D'un coup, la relique, comme le corps dans une tombe, est remplacée par les mots, qui eux, restent dans les pages, continuant à encourager le lecteur à communier avec l'esprit du défunt chaque fois qu'il lit. C'est l'essence, d'ailleurs, de l'épitaphe choisie pour la tombe de Rodenbach : « Seigneur, accordez-moi cet espoir de revivre dans la mélancolique éternité du livre »²³. Les textes sont les meilleurs reliquaires, car ils font valoir la pensée d'un artiste en son propre langage.

C'est aussi la grande différence entre l'épitaphe d'un grand homme comme Parmentier, pour reprendre l'exemple de Larousse, dont les contributions sociales furent tangibles, symbolisées visuellement sur sa tombe par une fresque de pommes de terre (Voir Fig. 1), et celle d'un poète comme Musset, dont la portée de l'œuvre ne peut être évoquée que par ses propres mots (Voir Fig. 2). L'épitaphe d'auteur pose, donc, toutes sortes de problèmes pour les survivants qui doivent commander la tombe : quels mots choisir et à qui les adresser ? Quel aspect de la vie commémorer ? Celui du personnage privé ou public ? Ce sont des questions importantes, comme l'avait noté Larousse, car les tombes sont, en général, choisies par les survivants qui, comme Raoule de Vénérande et Hugues Viane, peuvent conserver la mémoire des défunts en fonction de leur propre désir. Les décisions prises pour honorer les morts ont donc souvent moins à voir avec la personne disparue qu'avec les histoires racontées par des survivants désireux de cultiver la gloire familiale ou de lire des épitaphes à leur propre façon.

²² Dans « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », introduction à un numéro spécial de *La Licorne* consacré au tombeau littéraire, Dominique Moncond'huy rappelle que « l'épitaphe "littéraire", qui peut passer pour une métonymie du tombeau réel, est accompagnée dans ces volumes de textes qui brossent le portrait du défunt comme, dans la réalité, l'inscription est doublée d'une effigie ». *La Licorne*, n° 29 (1994, mis en ligne en 2005). <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/sommaire.php?id=1561>

²³ « La Passion », un poème tiré de *La Jeunesse blanche*, *op. cit.*, p. 157-158.

Monuments qui attirent la curiosité des passants, les tombes survivent aussi à ceux qui les ont fait construire, suscitant donc de nouvelles lectures par ceux qui ne connaissent pas le défunt. Comme l'a dit Balzac dans *Modeste Mignon*, « une épitaphe est pour beaucoup de morts [...] la table des matières d'un livre inconnu. »²⁴ La tombe de Rodenbach au

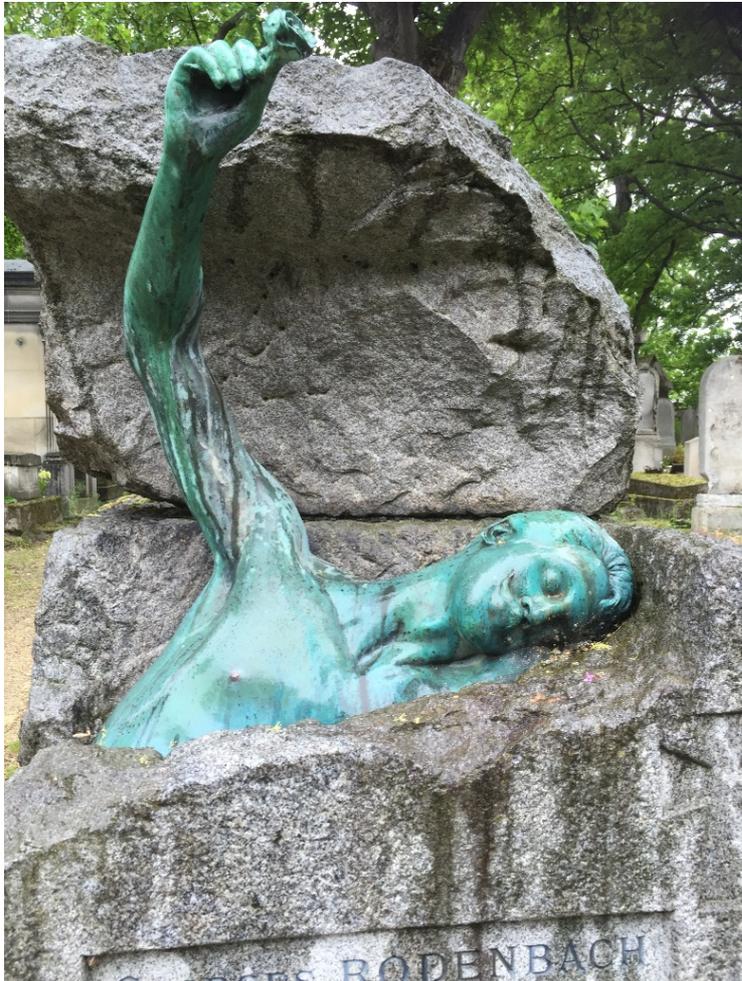


Fig. 4

rose-symbole de son poème pour Mallarmé (« Rien qu'une rose pour suggérer des roses-thé »), ni comme une fleur cueillie avant son temps, ni en référence à une résurrection potentielle par la littérature. Récupéré en figure bourgeoise par excellence, Rodenbach est aujourd'hui confondu avec son personnage, Hugues Viane, et la rose tendue, interprétée comme un hommage à la femme disparue de *Bruges-la-Morte*. Ironiquement, en voulant commémorer la volonté symboliste de Rodenbach de « revivre dans la mélancolique éternité du livre » – la tombe ressemble à un livre entr'ouvert – Besnard a choisi des images

Père-Lachaise présente un bon exemple de la façon dont les épitaphes peuvent évoluer avec le temps. Mort subitement d'une appendicite à Paris en 1898, Rodenbach aurait dû être enterré à Bruges. Mais grâce à des amis, il repose à Paris dans une des plus populaires tombes du cimetière, sculptée par Charlotte Dubray (femme du peintre Albert Besnard). Une effigie de Rodenbach semble s'échapper de la pierre, tenant une rose à la main (Fig. 4). Le symbolisme voulu par ceux qui l'ont connu est mal interprété par d'autres visiteurs, qui voient dans Rodenbach une figure romantique par excellence.²⁵ La rose qu'il tient n'est expliquée ni par son affiliation avec le Salon de la Rose+Croix²⁶, ni par la

²⁴ Balzac, *Modeste Mignon*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, p. 65.

²⁵ Voir, par exemple, le blog « THE MOST ROMANTIC GRAVE IN PÈRE LACHAISE CEMETERY » (2013): « Bruges-la-Morte, a symbolist novel published in 1892, was about a man mourning his dead wife. It's known for being debilitating tragic and intensely romantic [...] So, it's painfully poignant that Rodenbach's tomb depicts a patina bronze likeness of him actually emerging from the grave, a rose in one hand », http://dangerousminds.net/comments/the_most_romantic_grave_in_pere_lachaise_cemetery.

²⁶ Ce que suggérerait la croix figurant sur le tombeau.



Fig. 5

risque de lecture détournée que tant de tombes d'auteurs, comme celle de Mallarmé au cimetière de Samoreau (près de sa demeure de Valvins), ne contiennent que des noms de famille et des dates (Fig. 6).

En même temps, les épitaphes d'auteur, au contraire d'autres types d'épitaphes, peuvent faire de la publicité pour l'œuvre en invitant le passant à prendre connaissance des écrits du défunt ou à participer à leur commémoration. Combien de touristes ont découvert



Fig. 7

Bruges-la-morte grâce à la renommée du monument mortuaire de Rodenbach, affiché régulièrement sur les listes « Top Ten » du Père-Lachaise ? De même, la tombe vandalisée de Maupassant au cimetière de Montparnasse (la plaque en cuivre contenant son épitaphe fut volée en 1993) semble inviter ses visiteurs à laisser des commentaires (Fig. 7). Maupassant aurait voulu être enterré au cimetière de Montmartre (il détestait le Père-Lachaise) mais, par manque de place, il finit au cimetière de Montparnasse, avec une épitaphe tirée d'*Une Vie* qui semble, au premier abord, assez banale, comparée aux vers de Musset ou Rodenbach : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit ». Lorsqu'on considère qu'il détestait « les inscriptions louangeuses et fausses », la simplicité de cette épitaphe inspirée par une

qui prêtent à confusion, d'autant que l'épitaphe sous son nom est si érodée qu'elle ne se voit plus (Fig. 5). Résultat : les visiteurs modernes inscrivent Rodenbach précisément dans la culture mortuaire bourgeoise qu'il avait dénoncée

dans *Bruges-la-morte*. C'est peut-être à cause de ce



Fig. 6

lettre de Flaubert pourrait refléter avec justesse un refus de toute prétention en même temps qu'est rappelée une filiation littéraire²⁷. La représentation sculpturale d'un livre ouvert sur la tombe de Maupassant invite, comme chez Rodenbach, à découvrir ses écrits,

²⁷ Maupassant dénonce les épitaphes dans de nombreux contes et surtout dans une chronique pour *Le Gil Blas* du 31 mai 1887 (« La Morte ») où les morts sortent de leurs tombeaux pour « substituer la vérité » aux fausses épitaphes. La dernière phrase d'*Une Vie* choisie pour la tombe de Maupassant s'inspire d'une lettre de Flaubert (« Les choses ne sont jamais ni aussi mauvaises ni aussi bonnes qu'on croit », 18 décembre 1878).

en commençant par *Une Vie*, identifiée par l'épithaphe avant son vol comme source. Aujourd'hui des passants inscrivent leurs propres épithaphe à la place du livre disparu (Fig. 8). Melanie Hawthorne, dans un article qui traite de l'interaction des visiteurs d'aujourd'hui avec les tombes d'écrivains du XIX^e siècle, qualifie ce genre d'inscription de nouvelle forme de deuil collectif, moins pour la personne perdue que pour la reconnaissance de la mortalité humaine²⁸.

L'exemple des tombes-palimpsestes comme celles de Maupassant suggère que depuis la fin du XIX^e siècle, les épithaphe d'auteur sont devenues de plus en plus cotées pour leur curiosité historique et esthétique. C'est pour cela que le narrateur de Maupassant note, dans « Les Tombales », que les monuments au cimetière de Montmartre sont aussi intéressants que dans les musées. Et c'est pour cela aussi que les écrivains symbolistes proposaient un nouveau type de tombeau-reliquaire où l'œuvre littéraire, qui ne s'érode pas avec le temps comme le fait la pierre, garderait la « clarté éternelle » de l'auteur. Les visiteurs mettent des pommes de terre sur la tombe de Parmentier, mais ils lisent Musset et Maupassant. De bonnes épithaphe évoquent un travail qui devrait parler de lui-même, permettant à l'esprit de l'auteur, comme dans l'épithaphe de Rodenbach, de « revivre » dans le deuil constitué par la lecture de leur œuvre : « dans la mélancolique éternité du livre ».



Fig. 8

Liste des illustrations

- ☞ Fig. 1. La tombe de Parmentier au Père-Lachaise. Photo : E. Emery.
- ☞ Fig. 2. La tombe de Musset au Père-Lachaise. Photo : E. Emery.
- ☞ Fig. 3. Une vitrine du Musée de la vie romantique. Photo : E. Emery.
- ☞ Fig. 4. La tombe de Rodenbach au Père-Lachaise (détail). Photo : E. Emery.
- ☞ Fig. 5. La tombe de Rodenbach au Père-Lachaise. Photo : E. Emery.
- ☞ Fig. 6. La tombe de Mallarmé au cimetière de Samoreau.
Photo : <http://www.litteratur.fr/wp-content/uploads/2008/05/tombeaa.jpg>
- ☞ Fig. 7. La tombe de Maupassant au cimetière de Montparnasse.
Photo : E. Emery.
- ☞ Fig. 8. La tombe de Maupassant au cimetière de Montparnasse (détail).
Photo : E. Emery.

²⁸ « If a fetish object works to reassure you that you have not, in fact, lost something you fear you might lose [...] a grave can perhaps do the work of preserving a connection to a community that is not lost exactly (because it was never there in the first place), but could be lost (through erasure or censure) [...] In this sense, it is not the poet per se who is commemorated (i.e., remembered together, collectively), since the grave preserves at best only the memory of the person; but the grave [...] preserves the memory of memory itself ». Melanie Hawthorne, « You are Here », *Dix-Neuf*, vol. 16, n°1, mars 2012, 87-111, p. 105.