



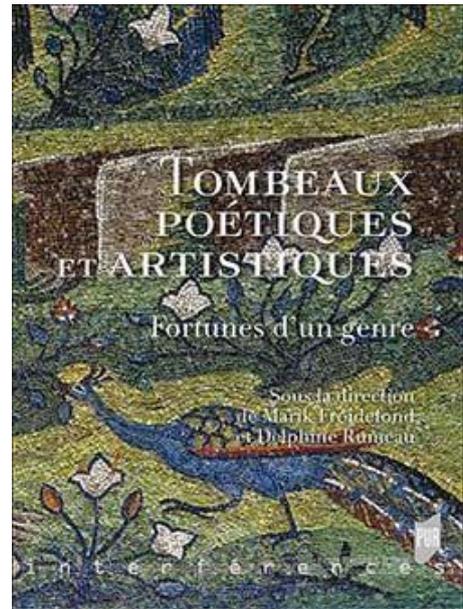
Tombeaux de mots et de soupirs

- Anne Gourio

A propos de l'ouvrage :

Marik Froidefond et Delphine Rumeau (dir.),
Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre, Rennes, Presses universitaires de Rennes,
« Interférences », 2020, 280 p.

9782753579323



L'œuvre d'art ouvre-t-elle un accès à l'éternité ? Offre-t-elle une forme de survivance ? S'inspire-t-elle du monument de pierre ? Fait-elle entendre la voix des disparus ? Atemporelles, ces questions qui engagent le sens même de la démarche artistique se déclinent en de multiples variantes selon les époques et les genres. Les aborder par le prisme d'un genre précis, le « tombeau poétique », et de ses déclinaisons dans l'histoire, permet tout à la fois d'y répondre frontalement et d'en suivre les diverses ramifications, tant sémantiques que métaphysiques. Tel est le projet porté par Marik Froidefond et Delphine Rumeau dans *Tombeaux poétiques et artistiques. Fortunes d'un genre*. D'une grande originalité, l'ouvrage explore dans un va-et-vient très maîtrisé entre poésie et musique la destinée du « tombeau » de l'époque renaissante et en étudie les métamorphoses jusqu'au XX^e siècle. Si le genre du tombeau est spécifiquement français, le volume étend pourtant, dans une perspective comparatiste, son étude aux littératures étrangères, et ouvre ainsi un vaste champ d'exploration dans l'espace et le temps. La question de la transmission artistique s'en trouve doublement mise en lumière : par le genre du tombeau en tant que tel, qui se charge de porter la mémoire du disparu ; par l'histoire de ce genre, qui ouvre une immense chambre d'échos dans l'histoire des arts.

L'ouvrage comprend une introduction très substantielle signée par Marik Froidefond, Claire Gheerardyn et Delphine Rumeau, qui pose avec précision les éléments de définition du genre et présente l'extension que les auteurs entendent lui donner dans l'histoire. Les douze contributions sont ensuite rassemblées en trois parties (« Le poème et la voix des morts », « Tombeaux et



filiations musicales », « Le mot, l'image et la pierre ») qui composent un triptyque poétique et musical très équilibré. S'enrichissant de prolongements en sculpture et en peinture, le volume témoigne de la vivacité de l'intermédialité aujourd'hui.

Permanence et métamorphoses d'un genre

Le genre du « tombeau » poétique, à la Renaissance, ne peut être appréhendé que dans sa relation étroite avec le monument funéraire, dont il s'approprie les caractéristiques et enjeux. Érigé en l'honneur d'un puissant dont il recueille le corps, offert aux yeux de tous, le monument est destiné à sublimer la disparition du défunt par l'évocation de son souvenir et par sa célébration dans l'ici et l'au-delà. Le genre du « tombeau », florissant en France entre 1531 et 1583, en offre l'équivalent poétique : le recueil, toujours collectif, est adressé à un souverain (tombeaux de Louis XII, de François 1^{er} et Henri II) ou à un poète (Hugues Salel, Ronsard...). Dépassant la seule déploration, il entend célébrer le défunt et contribuer à l'édification de sa mémoire. En cela, le recueil (le plus souvent de sonnets) se fait monument, son architecture s'appropriant l'immutabilité de la pierre.

Les variations historiques les plus manifestes infléchissent les données premières du genre, et en particulier sa dimension collective. Si le « tombeau » poétique tend à disparaître à la fin du XVI^e siècle, le relais en est pris en musique, qui voit émerger un genre portant le même nom au XVII^e siècle. Cette fois cependant, ainsi que l'expose Françoise Depersin, le genre se fait plus intimiste : l'hommage est souvent celui de l'élève à son maître (Frédéric Sounac en explore les variantes), et l'œuvre est écrite pour des formations musicales réduites. La coloration se fait par ailleurs plus élégiaque : non seulement le luth, la viole et le théorbe aux accents plaintifs sont les instruments privilégiés (ainsi chez Marin Marais ou Dollé), mais l'œuvre propose souvent des cellules sonores descendantes, mimant la chute dans la mort. La poésie voit ensuite ressurgir le genre du tombeau collectif dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous l'impulsion du Parnasse, mais l'hommage est à présent exclusivement rendu aux poètes : la rupture du lien entre le poète et la cité s'y voit consommée, comme dans le célèbre *Tombeau de Gautier* (1873) et dans celui érigé pour Baudelaire (1896). C'est sous l'influence de ces recueils de tombeaux que le genre connaît alors une nouvelle efflorescence en musique au début du XX^e siècle, cette fois dans une variante plus politique. La coloration nationale et patriotique marque en effet les tombeaux musicaux composés à la fin de la Grande Guerre, dans une veine néoclassique qui



entend mettre à distance l'influence wagnérienne et renouer avec les sources françaises du Grand Siècle : Ravel compose ainsi son *Tombeau de Couperin* en 1917. La poésie connaîtra elle aussi, au milieu du XX^e siècle, des variantes engagées, ainsi que le soulignent les trois autrices de l'introduction : dans une après-guerre marquée par le communisme ou dans le contexte des combats de libération coloniale, le tombeau se met là encore au service de l'affirmation d'une identité collective.

Si cette vocation collective et publique est une des données constitutives du genre primitif, les articles rassemblés dans le volume en explorent certaines transpositions originales dans l'ère moderne. Claire Gheerardyn suit ainsi la destinée du tombeau d'Apollinaire à travers divers projets qui engagent tour à tour le travail de la pierre et celui des mots : monument commémoratif conçu par Picasso, projet de tombeau littéraire lancé par la revue *SIC*, pierre tombale au cimetière du Père Lachaise. Si tous reprennent le geste d'un rassemblement d'artistes autour du poète défunt, tous demeurent également inachevés : un fossé se creuse significativement entre une forme héritée du passé et destinée à représenter l'effigie immuable du défunt, et les exigences nouvelles d'une modernité soucieuse d'affirmer une « parenté intime et existentielle » avec le disparu. Le recueil de l'américaine Gjertrud Schnackenberg composé autour de la destinée tragique de Mandelstam (*A Gilded Lapse of Times*, 1992), dont Delphine Rumeau propose l'étude, rassemble quant à lui Dante, les mosaïstes de la Renaissance italienne et Mandelstam en un triptyque bâti sur le croisement des arts et sur de nombreux effets de résonance. Delphine Rumeau lui associe d'autres tombeaux de Mandelstam, qui composent dans leur diversité et leurs multiples voix le véritable « tombeau d'une époque », celle d'une violence historique à laquelle la poésie oppose sa force de résistance. L'hybridité générique de certains tombeaux poétiques modernes peut ainsi proposer un prolongement formel du tombeau collectif de la Renaissance. C'est également le cas du tombeau que Michel Deguy compose en hommage à Du Bellay, étudié ici par Agnès Rees : le croisement permanent entre fragments poétiques de Deguy et vers de Du Bellay, la matière hybride du texte à la fois critique, poétique et philosophique transposent le caractère maniériste du tombeau de la tradition.

D'autres formes de transpositions de la forme première sont encore explorées. Si l'hommage, en musique, passe par la reprise de motifs et par les imitations stylistiques (comme le montre Frédéric Sounac), le tombeau poétique de la modernité mobilise souvent la pratique de la citation. Celle-ci peut être appréhendée comme un prolongement de l'épithaphe



funéraire. Elle peut aussi être envisagée, plus directement, comme une manière d'ouvrir une chambre d'échos, de faire résonner un bruissement de paroles, du poète et de ceux qui lui rendent hommage. Il en est ainsi des tombeaux écrits pour Mandelstam étudiés par Delphine Rumeau : le motif des lèvres du défunt ou celui de la ruche d'abeilles, si présents dans les poèmes de Mandelstam, se trouvent repris dans les tombeaux, qui amplifient le sens même de l'hommage en faisant se lever la parole du poète. Claire Gheerardyn montre elle aussi comment la pratique de la citation est, pour Ginsberg rendant hommage à Apollinaire, une façon de faire entendre la voix du poète français. Christophe Imbert explore quant à lui la transposition du tombeau poétique dans la pratique de la traduction. Il s'attache à la fascination de Guy Debord pour le poète espagnol Manrique et ses *Stances pour la mort de son père*, traduites en 1980. La désillusion de Debord à l'égard de la révolution de 68 et du courant situationniste trouve son miroir dans l'Espagne du XV^e siècle. Tandis que Manrique « orchestre la chute d'un monde », Debord en ressaisit le geste en une « légende de la modernité ». L'alliance entre langage héroïque et poésie lyrique concentre tout l'enjeu de ce geste de reprise : « dernière parole héroïque » venant clore l'ère de la chevalerie, les stances de Manrique inspirent à Debord une réflexion qui entremêle désenchantement et ultime sursaut d'espoir en l'action politique.

Nombreuses sont ainsi les voies littéraires et artistiques qui font entrer le défunt dans l'immortalité. Les métamorphoses du tombeau inventent autant de moyens de transcender la finitude. Toutefois, les pièges du genre se laissent vite deviner. Comment préserver la voix vive du défunt ? Comment éviter de réduire celui-ci à une ombre entrée trop vite dans l'immortalité de la pierre ? C'est le rapport de la modernité à la mort qui se découvre dans les multiples variantes du tombeau aux XIX^e et XX^e siècles.

La modernité et l'ombre des morts

S'agit-il de se poser en « héritier du défunt », d'« embrasser sa mort » (Cl. Gheerardyn) ou d'épouser une finitude ? C'est à cette tension du tombeau, hors du temps et dans le temps, que se confrontent les reprises du genre dans la modernité.

A l'époque baroque déjà, une oscillation entre finitude de l'humain et immortalité gagnée dans l'œuvre littéraire travaille le genre. On la découvre dans les étranges tombeaux poétiques situés aux deux extrémités du premier tome du *Quichotte*. Emilie Picherot se penche sur les apories posées par la fiction romanesque : comment faire mourir un personnage de fiction sinon



en convoquant une forme littéraire, le tombeau, et en suggérant la destruction de son support imaginaire ? Cette tension entre mortalité et immortalité affleure ensuite dans la poésie romantique anglaise et dans ses prolongements chez W. Wordsworth. Montrant que la poésie élégiaque anglaise des XVIII^e et XIX^e siècles tient à distance la déploration officielle et l'apothéose du sujet qui l'accompagne, Laurent Folliot étudie l'attention portée, chez Gray en particulier, à la sépulture en tant que telle, dans sa matérialité brute. Un glissement s'opère alors de la pierre vers le gazon du cimetière, qui engage un renouvellement du rapport à la mort. Celui-ci prend toute son ampleur chez Wordsworth : le regard se déplace du monument vers le paysage, qui se fait tombeau à part entière. C'est à un « entre-deux ontologique » que cette version anglaise du tombeau nous conduit alors, à une « (im)mortalité », qui accorde toute sa place à l'éphémère, en une sépulture qui tout à la fois « endure et s'érode ». L'œuvre poétique de Bonnefoy, ici étudiée par Marik Froidefond, se construit sur une tension analogue. Rappelant la trajectoire de celui qui, dans « Les Tombeaux de Ravenne » puis dans *Pierre écrite*, entend préserver la finitude des pièges du « concept » et maintenir vive la voix des morts – ainsi dans la forme des poèmes épitaphes –, Marik Froidefond est conduite vers les dix-neuf « presque tombeaux » recueillis dans *L'Heure présente*. Ceux-ci sont autant d'« éloges tremblés » préservant coûte que coûte le vacillement de la finitude. La fragilité est insufflée à la forme poétique elle-même, l'énonciation se met au service de cette incertitude, tandis que le dialogue avec Gérard Titus-Carmel illustrant le « Tombeau de L.B. Alberti » fait une large place à la précarité : le livre pauvre ressaisit la forme du tombeau dans la substance du papier et de son origine végétale, les formes choisies par Titus-Carmel s'infléchissent vers le sensible. Le tombeau ne traverse plus le temps : il est lui aussi entamé par la finitude.

C'est pourquoi le tombeau peut s'avérer le genre sur lequel bute une conscience moderne en proie au vertige de l'absence. La modernité s'échafauderait sur un tombeau impossible. L'expérience de la mort de l'enfant, pour Mallarmé, approfondit la crise poétique des années 60 et fonde sa poétique de l'absence. Margot Favard oppose l'expérience du deuil chez Hugo, autour de laquelle se bâtit une œuvre, et la mort d'Anatole à l'origine d'une « crise muette », que matérialisent les notes et brouillons recueillis dans *Pour un tombeau d'Anatole*. La parole s'y avère désormais « trouée d'absence » ; le tombeau à dessein inachevé donne voix au « néant moderne » et matérialise ainsi l'absence de l'enfant. On comprend que la réinterprétation moderne du genre en inverse les postulats premiers. Il ne s'agit plus d'inventer les moyens de



sublimier l'absence, mais bien de creuser la béance du tombeau et d'y loger l'ombre d'un nouveau sujet lyrique. Telle est l'orientation que prend finalement l'article d'Agnès Rees sur le tombeau de Du Bellay composé par Michel Deguy. Dans la poétique de la déception propre au poète des *Regrets* se découvre déjà, pour Deguy, une déchirure entre le sujet et le langage, et une « expérience du vide » où s'enracine précisément la parole poétique. En cela, la voie est ouverte à un retour de la poésie sur sa propre essence, qui fonde la conscience poétique de la modernité.

Le genre du tombeau, inscrit dans l'époque qui l'a vu naître et immuable à l'image du monument de pierre, est devenu, dans ses réinterprétations modernes et contemporaines, une forme mouvante qui se fait le miroir brisé des poétiques en quête de rupture et de renouvellement.

En définitive, c'est l'enjeu de toute écriture poétique qui se trouve mis en lumière dans ce volume foisonnant. La contribution finale, offerte par Jean-Yves Masson, en ressaisit la signification essentielle en interrogeant le pouvoir, propre au langage poétique, de faire parler les défunts et de les préserver vivants dans notre mémoire. A partir de l'expérience radicale de Nelly Sachs qui, refusant de nommer les morts sans sépulture de la Shoah, préfère les accueillir dans une parole poétique qui se laisse elle-même envahir par la voix des disparus, Jean-Yves Masson se demande si la langue poétique en tant que telle ne témoigne pas pour toute l'humanité. Tombeau à part entière, la poésie seule permet « que la mort reste chose humaine ». L'exploration du genre du tombeau proposée dans ce volume donne finalement tout son sens au pouvoir mémoriel du poème. Sur les surfaces de pierre entamées par le temps, la poésie trace des signatures porteuses de toute notre humanité.