

INTRODUCTION

Marik FROIDEFOND, Claire GHEERARDYN et Delphine RUMEAU

Le tombeau poétique, recueil collectif à la mémoire d'un puissant ou d'un poète, apparaît en France au milieu du xvi^e siècle, pour connaître une histoire à éclipses, avec d'importantes résurgences, notamment dans la poésie contemporaine, et des dérivations artistiques, surtout en musique. S'intéresser à ce genre, c'est immédiatement achopper sur une difficulté de définition, de délimitation. Cela est habituel dira-t-on, dès lors que l'on touche à des questions génériques, et l'on peut penser qu'il vaut mieux renoncer à l'approche taxinomique, trop pleine d'apories pour être opératoire. Ce serait oublier un peu vite que les noms de genres constituent des étiquettes, du moins des intitulés, qui orientent de manière décisive la création comme la réception des œuvres. Le cas du tombeau offre un exemple à la fois particulier et emblématique pour cerner ces difficultés. On peut s'en tenir au nom de genre, « tombeau », qui est systématiquement utilisé comme titre de recueil, de poème ou de pièce musicale (alors qu'un sonnet ou une élégie pourront être intitulés ou sous-titrés comme tels, sans que ce baptême générique soit indispensable, d'autres critères permettant de les identifier). La particularité de ce nom de genre est d'être intraduit (ce qui ne veut pas dire intraduisible) : il désigne un genre *français*, qui n'a pas d'équivalent exact dans d'autres langues. On trouve pourtant dans d'autres traditions des œuvres qui répondent aux caractéristiques de ce tombeau français, sans en avoir le nom. Peut-on les intituler tombeaux ? Mais alors, que faire des œuvres françaises qui répondraient à ces définitions sans elles-mêmes porter le nom de tombeau ? À la manière d'une loupe, ce cercle aporétique révèle en les grossissant les difficultés des questions génériques, entre approche nominaliste, restrictive, et approche descriptive, extensive. En choisissant de considérer les « tombeaux poétiques et artistiques », nous entendons des œuvres qui s'appellent tombeaux, du moins lorsque l'on s'en tient au domaine de la littérature française. Pourtant, il nous a vite semblé que cette approche, si elle ne devait pas être perdue de vue afin de ne pas diluer le sujet dans une généralité

excessive (toute œuvre qui aurait trait au deuil, personnel ou collectif), gagnait à être croisée avec une approche comparatiste. La « fortune » de ce genre ne recouvre pas seulement son histoire intermittente dans la littérature française, ses avatars dans d'autres formes artistiques, musicales en particulier, mais aussi ses migrations et ses interférences avec des genres proches dans d'autres traditions et d'autres langues. Commençons toutefois par reprendre en contrepoint l'histoire française du tombeau poétique et celle du tombeau musical, deux genres qui se superposent en partie et se définissent au miroir l'un de l'autre, et par nous demander, en préambule, ce qu'est ce tombeau qui donne son nom au genre poétique et musical.

Stricto sensu : un genre français intermittent

Aux origines du genre, le tombeau de pierre

Bien que le présent volume ne compte pas de textes sur les tombeaux renaissants¹, car ce sont précisément leurs fortunes littéraires et artistiques que nous souhaitons étudier, il nous faut cependant revenir sur l'origine du genre pour tâcher de comprendre comment s'est effectué le glissement du monument à l'écriture, de la pierre au papier. Cela nous permettra de repérer en retour la façon dont les tombeaux poétiques et artistiques ont ensuite réinvesti, déplacé ou parfois au contraire cherché à occulter cette origine sculpturaire.

Contrairement à la « tombe », le « tombeau » abrite la dépouille d'un personnage dont le rang dépasse en importance celui de ses contemporains et dont le nom doit occuper une place particulière dans la mémoire des hommes². Il s'agira donc des édifices prestigieux destinés à préserver les restes des saints et des martyrs, des papes et dignitaires de l'église, des souverains et de leur famille, des ducs – et enfin, à mesure que passent les siècles, des poètes, des penseurs, des grands hommes, des familles riches et puissantes. Si la pierre tombale se caractérise par sa simplicité, le tombeau constitue au contraire un dispositif extrêmement complexe. Une tradition française, remontant à la mort de Philippe le Bel en 1314, laisse entrevoir la sophistication des dispositifs funéraires qui honorent les souverains :

1. On renverra à MONCOND'HUY Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? », in MONCOND'HUY Dominique (dir.), *Le Tombeau poétique en France, La Licorne*, n° 29, 1994, p. 3-16; FLEGES Amaury, « Tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *ibid.*, p. 71-142 (ainsi qu'à FLEGES Amaury, *Les Tombeaux littéraires en France à la Renaissance, 1500-1589*, thèse de doctorat, université de Tours, 2000); CASTONGUAY BÉLANGER Joël, « L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, 2002, p. 55-69.

2. Voir ARIÈS Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

les corps des rois de France sont tripartis avant d'être embaumés³. Un roi reçoit alors non moins de trois tombeaux, dressés en trois églises distinctes (qu'il a souvent contribué à fonder) : un tombeau de cœur, un tombeau d'entrailles et un tombeau de corps.

Le tombeau assemble dalles ou plateformes, éléments d'architecture, effigies (lesquelles au Moyen Âge étaient peintes dans des couleurs très vives), inscriptions, anges et saints, allégories humaines ou animales, bas-reliefs narratifs, armoiries, ornements, symboles. On le façonne dans des matériaux précieux, destinés à durer, le bronze et, de préférence, le marbre (dont différentes nuances permettent de créer des contrastes entre le blanc et le noir). Sa position *in situ* est partie prenante du dispositif. Au Moyen Âge et à la Renaissance, le tombeau ne se dresse guère à l'air libre dans un cimetière mais s'érige dans une chapelle ou une église. Il repose donc, visible, en un lieu permettant sa conservation et pouvant accueillir la dévotion des fidèles. Les tombeaux des saints et des rois constituent en effet des formes de reliquaires qui abritent la présence réelle d'un corps thaumaturge. Ajoutons qu'à la Basilique Saint-Denis où sont conservés la plupart des tombeaux de corps des rois de France, la place de chaque sépulture est pensée en fonction de celle des autres⁴.

L'histoire des sépulcres se confond avec celle des pratiques funéraires, mais aussi avec l'histoire de l'art lui-même, la conception de ces pièces ayant longtemps constitué l'un des principaux moteurs de l'invention artistique – songeons au travail de Michel-Ange pour la Chapelle des Médicis ou pour le tombeau du pape Jules II. S'il ne s'agit bien sûr pas de retracer ici dans ses détails l'histoire des formes des tombeaux⁵, il convient cependant de se pencher sur les tombeaux français contemporains de l'invention des recueils poétiques collectifs, à la Renaissance. Ces tombeaux, qui trouvent leurs origines dans l'art antique, constituent l'aboutissement de formules plastiques développées au cours du Moyen Âge, comme le laissent apercevoir les sépultures royales rassemblées à Saint-Denis. Ces dernières dessinent à travers les siècles le basculement d'un art en deux dimensions (le dessin gravé dans la pierre) vers un art en trois dimensions

3. Voir SABATIER Gérard et SAULE Béatrix (dir.), *Le Roi est mort : Louis XIV, 1715* (cat. d'exposition, Château de Versailles, 2015), Paris, Talandier/Château de Versailles, 2015.

4. L'effigie du roi Dagobert, gisant en son tombeau, se tourne vers l'autel pour contempler les reliques de Denis, saint et martyr. Saint Louis, vers 1263, organise tous les tombeaux royaux de la basilique en ordre chronologique, complétant certaines lacunes grâce à une commande de seize gisants taillés dans la pierre. Il rend ainsi sensible la continuité des différentes dynasties, et il renforce la légitimité de chaque souverain.

5. Pour un tel panorama, voir PANOFKY Erwin, *La Sculpture funéraire de l'ancienne Égypte au Bernin*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995 (1964).

(la ronde-bosse). Celui qui arpente la nécropole royale comprend de manière saisissante qu'un tombeau se définit avant tout par un geste, consistant à *présenter* solennellement l'effigie d'un défunt⁶. Il découvrira alors que l'histoire du tombeau épouse un mouvement consistant à se soulever toujours au-dessus du niveau du sol, à conquérir le volume, et à gagner en ampleur et en hauteur. Avant le XIII^e siècle, les tombeaux à Saint-Denis constituent en effet de simples dalles funéraires, couvertes d'une mosaïque plane, ou incisées au trait afin d'y dessiner une effigie. Par la suite, les effigies sont *creusées* dans la dalle – elles s'enfoncent dans le pavement – avant d'être enfin taillées en relief dans la pierre – elles saillent alors progressivement jusqu'à imiter la taille et le volume de corps réels. De même, les soubassements plats où étaient étendus les gisants croissent et s'amplifient pour devenir peu à peu de véritables architectures. Cette évolution se poursuit jusqu'aux guerres de religion qui entraînent en France une simplification drastique de l'art funéraire. L'histoire des tombeaux se fait ainsi celle des formes du « gisant⁷ ».

Ces dernières évoluent au cours du Moyen Âge, à mesure que se développe un goût pour le macabre, précipité notamment par la grande peste qui ravage l'Europe⁸. Dans un certain nombre de sépultures, les gisants se dédoublent alors pour opposer l'image du cadavre en sa tombe, de nature corruptible, et ce que l'on nomme « la représentation au vif ». À Saint-Denis, les tombeaux du XVI^e siècle forment des architectures dont chaque registre présente au regard un état différent de l'être : le vivant dont les prouesses peuvent être narrées par de délicats bas-reliefs⁹ ; le cadavre, sous la forme d'un « transi » embaumé ; et enfin le corps en gloire, immortel, représenté par un « priant » agenouillé, préfigurant l'admission

6. Il faut évidemment faire preuve de prudence car les tombeaux qui sont visibles à Saint-Denis ont été reconstitués, et parfois modifiés : la Basilique, formant le cœur mystique du royaume, fut profanée par les Révolutionnaires qui, en 1793, brisèrent les tombeaux des rois, en dispersèrent les fragments, et outragèrent les dépouilles contenues dans les cercueils en les jetant à la fosse commune. Au cours du XIX^e siècle, les différents souverains français tentèrent de restaurer la nécropole et la complétèrent à leur tour.

7. Un « gisant » est une statue funéraire étendue horizontalement, représentant non pas un cadavre, mais le corps intact que recouvrera le mort au moment de sa résurrection. Les gisants des rois, âgés d'une trentaine d'années (âge de la perfection renvoyant à celui du Christ crucifié), gardent les yeux ouverts et prient, les mains jointes, en attendant le jour du Jugement. Leurs pieds raidis se dressent perpendiculairement, comme s'ils s'appuyaient encore sur le sol : le corps est prêt à se remettre d'aplomb pour entrer debout dans le séjour de gloire. Voir le développement de PANOFSKY Erwin, *op. cit.*, p. 66-67, sur les évolutions de cette formule plastique contradictoire consistant à présenter à l'horizontale un corps debout.

8. *Ibid.*, p. 75.

9. Ailleurs, et en particulier en Italie, le vivant sera montré sous la forme d'un buste ou d'une statue équestre.

du défunt au ciel. Le défunt est ainsi montré à la fois vivant, mort et ressuscité, cependant que l'ensemble, il faut le rappeler, surplombe la dépouille périssable dont la présence réelle, mais dissimulée, habite ces tombeaux. Cette multiplicité des différentes effigies d'un même défunt peut rappeler la manière dont les tombeaux poétiques dupliquent tout en les variant les textes présentant le mort célébré.

Alors que les gisants étaient soigneusement vêtus et gardaient les yeux ouverts, les « transis » sont nus (mais pudiques) et ferment les yeux. De manière violemment réaliste, on montre les entailles et les coutures pratiquées dans les corps royaux émaciés au moment d'en extraire les viscères. Au-dessus des transis, les mêmes rois prient, agenouillés sur la plateforme. Vêtus de leurs somptueux costumes de sacre, ils esquissent des gestes vivants. La taille inférieure à la réalité de ces statues laisse néanmoins comprendre qu'elles représentent les âmes. Tandis que les gisants étaient ostensiblement présentés sur leurs dalles funéraires, de tels dispositifs modulent de manière complexe le caché, le visible et l'invisible. Les priants se découpent en hauteur, pleinement visibles, alors que dans les tombeaux du XVI^e siècle, les transis (à l'aspect parfois difficilement soutenable) sont partiellement dissimulés par les colonnes de marbre, au profit des figures en gloire qui captent tous les regards, juchés au sommet des architectures. Annoncer la mort, et cependant l'escamoter pour lui préférer le souvenir de la vie ou des visions de gloire et d'éternité, c'est aussi le mouvement qui animera les tombeaux poétiques.

Panofsky note que les tombeaux de pierre tantôt se préoccupent d'assurer le salut du mort dans l'au-delà, représentant le défunt tel qu'il sera au jour du Jugement, tantôt essaient de préserver sa gloire dans l'ici-bas, en conservant dans la mémoire des vivants le souvenir de ses hauts faits. Les mausolées des rois, au XVI^e siècle, tentent d'allier le salut à la représentation de la gloire. Ajoutons ici que ce développement des tombeaux est aussi lié au culte de la Renaissance pour l'héroïsme et pour la gloire. Burckhardt, qui considère la gloire comme caractéristique de la Renaissance (italienne), la corrèle d'ailleurs à la recherche d'individualisme¹⁰. Ce souci de la gloire, de la survie du nom auréolé de prestige, sera également au cœur du tombeau poétique.

10. BURCKHARDT Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie (Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860)* : Burckhardt oppose le souci médiéval de « l'honneur collectif » à la recherche de la gloire individuelle de la Renaissance. Voir aussi JOUKOVSKY Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1969, en particulier pour la sous-partie « Le tombeau », p. 404-419, et pour l'introduction (qui revient sur les propositions de Burckhardt et les nuances qui y ont été apportées, notamment par Curtius, lequel souligne les

Du tombeau de pierre au poème Naissance du tombeau collectif au XVI^e siècle

Qu'apprendra encore l'examen de ces dispositifs funéraires au lecteur qui désire interroger le glissement métaphorique du mot tombeau du marbre vers le papier ? Il faut avant tout prendre acte du fait que le genre littéraire du tombeau, tel que le pratiquent les poètes de la Pléiade, se développe de manière strictement contemporaine à l'élaboration des trois plus beaux tombeaux de la Basilique Saint-Denis. Ceux-ci renouvellent l'iconographie et les formules plastiques en vigueur pour honorer trois monarques successifs de la Maison de Valois : Louis XII, François I^{er} et Henri II, accompagnés de leurs épouses. Le premier tombeau poétique (qui ne s'intitule cela dit pas encore ainsi, mais se présente comme recueil « d'épithames de louange ») célèbre quant à lui la mère de François I^{er}, Louise de Savoie¹¹. Il paraît à la mort de la reine, en 1531, année qui marque précisément l'achèvement à Saint-Denis du mausolée de Louis XII et d'Anne de Bretagne, commandé par le même François I^{er} à Antonio et Giovanni Giusti. Il y a là un effet remarquable de convergence. Autre point remarquable, Henri II reçoit à sa mort en 1559 des tombeaux de papier¹², et son corps sera recueilli dans le superbe mausolée conçu par le Primatice et Germain Pilon, une fois cette œuvre achevée en 1573. Il y aurait là matière à comparer terme à terme le livre et l'édifice. Catherine de Médicis commandera alors à Pilon un second tombeau, jouxtant le premier, et présentant une variation sur les gisants. Celui-là sera achevé en 1583. C'est ici l'espace de la basilique qui se fait l'équivalent du recueil poétique, démultipliant côte à côte les hommages rendus à un même défunt. Auparavant Henri II

continuités dans la pratique du panégyrique au Moyen Âge et au XVI^e siècle, ou par Huizinga, lequel reproche à Burckhardt d'exagérer la césure).

11. *In Lodoicæ Regis Matris mortem, Epitaphia Latina & Gallica. Epitaphes a la louenge de ma Dame Mere du Roy faictz par plusieurs recommandables auteurs, comprend des textes en français et en latin de Germain Brice, Antoine Macaut, Mellin de Saint-Gelais, Jean Salmon Macrin, Jacques Toussain*, Paris, Geoffroy Touroy de Bourges, 1531.
12. *Epitaphium in mortem Henrici Gallorum regis christianissimi ejus nominis secundi, Epitaphe sur le trespas du roy treschrestien Henri roy de France, II de ce nom, en douze langues, A treshault et trespouissant prince Philippe Roy d'Espagne. Aultres epitaphes par plusieurs Auteurs sur le trespas du mesme Roy. Plus, les epitaphes sur le trespas de Joachim du Bellay Angevin, Poete Latin et Francois*, Paris, R. Estienne, 1560. Cet ouvrage reprend les textes de Du Bellay qui avaient été publiés en 1559 de manière autonome à Paris chez Frédéric Morel : *Tumulus Henrici Secundi Gallorum regis christianiss. per Joach. Bellaium. Idem gallice totidem versibus expressum per eumdem. Accessit et ejusdem elegia ad illustriss. Principem Carolum Card. Lotharingum*. Le tombeau de 1560 a pour particularité d'accueillir aussi un tombeau pour Joachim Du Bellay, mort précisément cette année-là.

avait lui-même commandé un tombeau destiné à honorer son père, François I^{er}, qui sera achevé en 1559. Ces trois tombeaux exceptionnels abritent leurs transis et leurs priants sous d'imposants éléments d'architecture prenant la forme d'une structure à colonnes et arcades pour Louis XII, rappelant un arc de triomphe dans le cas de François I^{er}, et enfin imitant un temple de marbre pour Henri II.

De 1531 à 1583, dans le laps de temps délimité par ces différentes édifications, se multiplient les tombeaux poétiques. Ces derniers honorent certes en premier lieu les rois, mais aussi les poètes : des recueils sont publiés pour Hugues Salel en 1554, Jean Bastier de La Péruse en 1555, Jean de Morel en 1583 et Ronsard en 1586. Les figures des rois et des poètes en viennent à constituer deux facettes de la gloire. Ce n'est nullement un hasard si Marguerite, célébrée par un recueil en 1551¹³, n'est pas seulement reine de Navarre mais aussi « écrivain très illustre » comme le rappelle sa pierre tombale. Ronsard, qui a largement contribué à ce tombeau de Marguerite, a été quant à lui sacré « Prince des poètes ». En 1559, Du Bellay refait paraître à la suite du tombeau d'Henri II le tombeau latin qu'il a composé pour Mellin de Saint-Gelais l'année précédente¹⁴ (en expliquant au lecteur que, puisqu'il restait quelques pages vierges, il avait jugé bon de joindre les Muses à Mars et le meilleur des princes au meilleur des poètes, Ennius ayant bien été enterré auprès de Scipion l'Africain). Puis, le tombeau honorant Joachim Du Bellay, en 1560 paraît dans le même ouvrage que le tombeau célébrant Henri II : le roi et un poète se trouvent encore réunis au sein d'un seul et même livre. La Renaissance scelle ici l'alliance du pouvoir et de la poésie.

Le développement des tombeaux monumentaux et l'apparition des tombeaux poétiques au xvi^e siècle amènent à réfléchir un peu plus avant à la comparaison entre sépulcre et livre, qui demeure encore largement à mener, même si l'on trouvera des pistes par exemple chez Joël Castonguay Bélanger¹⁵. Tombeaux de marbre et de papier sont à la Renaissance des créations collectives, et le caractère composite du dispositif des sépulcres et mausolées se reflète dans l'hétérogénéité des textes rassemblés au sein d'un même tombeau. Un recueil de cette nature est bien lui aussi un « montage » et un « assemblage¹⁶ », ce que révèle

13. DENISOT Nicolas (éd.), *Le Tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre, faict premièrement en distiques latins par les trois soeurs [Anne, Marguerite et Jeanne Seymour] princesses en Angleterre, depuis traduictz en grec, italien, et françois par plusieurs des excellentz poètes de la France. Avecques plusieurs odes, hymnes, cantiques, épitaphes sur le mesme subject*, Paris, V. Sertenas, 1551.

14. *Tumulus Henrici Secundi Gallorum regis christianiss. per Joach. Bellaium...*, Paris, Frédéric Morel, 1559.

15. CASTONGUAY BÉLANGER Joël, « L'édification d'un Tombeau poétique... », art. cité, p. 65-68.

16. *Ibid.*, p. 65.

aussi la disparité des langues utilisées à la Renaissance – disparité que l'on retrouvera jusque dans le *Tombeau de Théophile Gautier* (1873). Le caractère composite des tombeaux s'est peut-être même encore accentué au XIX^e siècle puisqu'à Saint-Denis, Alexandre Lenoir a entrepris de créer pour des rois tels Louis XIV et Henri IV, dont les sépulcres avaient été ravagés, de nouveaux monuments en rassemblant des fragments lapidaires provenant d'origines diverses. Cette entreprise laissera une marque durable sur les Romantiques comme Victor Hugo, lequel participera par la suite au *Tombeau de Gautier*.

Plus que des correspondances superficielles tenant surtout au vocabulaire employé par les poèmes qui évoquent le fait de dresser une statue, il nous semble qu'il faudrait affilier les éléments plastiques à des gestes poétiques. Nous voudrions risquer à notre tour une hypothèse. Nombreux sont les tombeaux durant le Moyen Âge et au début de la Renaissance qui *figurent* l'expression collective de la douleur, tandis que quelques décennies plus tard les tombeaux poétiques donneront à *lire* cette déploration collective. Le registre inférieur de sépulcres prestigieux déroule en effet un cortège de deuilants (pleurants, orants et priants). Le talent des sculpteurs permet de varier l'expression et les gestes de chagrin de chacune de ces petites figures, drapées dans des manteaux funèbres dont les plis s'animent avec éloquence. Cette iconographie, qui se développe au Moyen Âge mais disparaîtra ensuite des grands tombeaux royaux à la Renaissance, trouve son expression la plus aboutie sous le ciseau de Claus Suter dans le cortège ornant le tombeau du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, achevé en 1410. Puis les deuilants croissent et atteignent la taille humaine pour porter par exemple solennellement l'effigie de Philippe Pot, grand sénéchal des ducs de Bourgogne, dans une œuvre conçue vers 1480¹⁷. Le dispositif en est particulièrement impressionnant : huit pleurants, encapuchonnés de noir, façonnés dans la pierre calcaire polychromée, paraissent accablés sous un fardeau qu'ils brandissent, le lit de parade où repose le gisant. On trouve encore des pleurants sur le registre inférieur du tombeau des Ducs de Bretagne, François II et Marguerite de Foix, œuvre de Jean Perréal et Michel Colombe achevée en 1507, destinée à la chapelle des Carmes et par la suite déplacée dans la cathédrale de Nantes. Seize petits priants, accueillis par des médaillons en coquilles, sont presque dissimulés par les lourdes draperies de leurs manteaux de marbre noir. En dépit d'une éclipse momentanée, la figure des deuilants, survivra

17. Ce tombeau anonyme répond aux sépulcres des ducs de Bourgogne, maîtres du Sénéchal : Philippe le Hardi et Jean Sans Peur. L'œuvre, actuellement conservée au Louvre, avait été dressée dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste de l'abbaye de Cîteaux. On retrouvera un dispositif analogue dans le tombeau polychrome de Christophe Colomb érigé en 1899 dans la cathédrale de Séville : les monarchies espagnoles (Leon, Castille, Aragon et Navarre) portent le cercueil.

et traversera les siècles, comme si dans leur présence résidait l'essence même de ce que doit être un tombeau. On les retrouvera par exemple, plus grands que nature, de part et d'autre du monument aux morts sculpté par Ambert Bartholomé, dressé au Père-Lachaise, en 1899¹⁸.

L'analogie entre tombeau de marbre et tombeau de papier résiderait peut-être plus dans ce geste majestueux accompli en commun – porter, à plusieurs, solennellement, le mort pour le désigner à l'attention de tous – que dans la présence commune d'une « effigie », laquelle n'est jamais que métaphorique dans les tombeaux poétiques, à l'exception de ceux qui mêlent des images aux textes. Le dispositif du cortège des deuilants laisse en outre une place au regardeur. Il invite ce dernier à prendre part à la procession et à joindre sa voix à l'expression collective de la déploration. Risquons notre proposition : tout se passe comme si ces cortèges de deuilants s'arrachaient peu à peu au sépulcre pour entrer dans les livres. Il y aurait là une forme de relais entre sépulcres et tombeaux poétiques. Les recueils de poèmes forment à leur tour des cortèges, rassemblant cette fois des poètes qui font entendre des voix multiples formant un chœur tout en modulant chacun leurs propres variations. Et en même temps, cette entrée des deuilants dans le livre marque l'affaiblissement de la voix déplorative au profit de celle de célébration. Le tombeau de mots prolonge le mouvement d'élévation des sépulcres, et constitue l'ultime stade d'une édification de la mémoire, achevant de substituer les louanges aux pleurs.

Reprenons ici notre histoire du tombeau, qui connaît au siècle suivant une nouvelle bifurcation remarquable.

Tombeaux musicaux à l'époque baroque

Si le tombeau poétique tombe en désuétude aux XVII^e et XVIII^e siècles, il fait en revanche son apparition à la même époque dans le domaine musical. Le mot se rencontre en effet en musique à partir du milieu du XVII^e siècle et jusqu'en 1730 environ, plus spécifiquement en France. Cet ancrage français explique les connotations dont il sera plus tard investi et les réappropriations musicales et littéraires dont il sera l'objet au XX^e siècle. Le tombeau musical est une pratique très courante dans la musique française baroque.

Souvent composé en hommage à un personnage important, il revêt une dimension politique, particulièrement sensible lorsqu'il s'agit d'honorer la mémoire d'un mécène protecteur des musiciens, comme c'est le cas pour le

18. La forme de cette œuvre, destinée à commémorer tous les défunts de la guerre contre la Prusse de 1870, est inspirée par les architectures funéraires égyptiennes.

Tombeau de M^{sr} le Prince de Condé (1685) de Jacques Gallot ou le *Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy* (1721) de Sylvius Leopold Weiss. À la différence du tombeau poétique renaissant, il peut aussi être composé en hommage à un ami et revêtir une dimension privée. Mais le plus souvent, le tombeau musical baroque est un hommage de l'élève au maître. Il s'apparente à un « geste de révérence envers le père défunt », comme le souligne Frédéric Sounac à propos des hommages à Bach, et témoigne de l'importance de la figure du maître dans la culture musicale. Les exemples de cette pratique abondent durant toute la période baroque, que l'on songe au *Tombeau de Lully* de Jean-Féry Rebel, au *Tombeau de Sainte Colombe* (1701) de Marin Marais ou encore au *Tombeau de Chambonnières* de Jean-Henri D'Anglebert, pour ne citer que les pièces les plus célèbres parvenues à la postérité. Françoise Depersin revient sur plusieurs de ces pièces et insiste sur ce geste de « filiation musicale » qui consiste, pour ces compositeurs, à rendre hommage à un maître ou à un pair au sein de leur propre famille instrumentale. Remarquons cependant une singularité du tombeau musical illustrée par ces quelques exemples : contrairement au tombeau poétique et à l'exception notable des quatre tombeaux écrits en hommage au luthiste Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, mort en 1652, par ses confrères et amis les luthistes Gaultier et Dufaut et les clavecinistes Froberger et Louis Couperin, la pratique du tombeau musical est, dès ses débuts, plus individuelle que collective.

Dans ces pièces, hommage et relation pédagogique ne se réduisent pas à la dédicace mais s'expriment de façon concrète au cœur du matériau musical. La partition devient en effet le lieu pour mettre à exécution l'apprentissage reçu, la célébration du défunt se doublant souvent d'une démonstration technique qui témoigne de la reconnaissance de celui qui se pose en disciple perpétuel. Rendre hommage au maître revient d'abord à évoquer son style. Si cette *imitatio* stylistique vaut comme signe de déférence, elle s'apparente aussi plus largement à la célébration d'un style archaïque, lequel est perçu comme valeur refuge et indice d'une éternelle modernité, selon l'idée qu'« il n'est point de progrès qui ne procède d'une maîtrise de la manière ancienne ». Frédéric Sounac montre que ce principe, qui régit la pratique du tombeau chez les premiers musiciens baroques français, deviendra un élément majeur de l'axiologie qui s'organisera autour de la figure de Bach, façonnant le dogme de son éternelle modernité. L'importance de cette figure du « *Magister musicae* » perdure au XIX^e et XX^e siècles, comme en témoigne la promotion du *Clavier bien tempéré* en « ancien testament » qui érige Bach en « instance législatrice et éducative », dont la littérature aussi porte trace (pensons notamment au *Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse).

Parallèlement à cette dimension pédagogique, et d'une façon à première vue paradoxale, le tombeau musical baroque se distingue aussi par son caractère élégiaque et intime. Le *Tombeau de Monsieur de Sainte Colombe* de Marin Marais en est un bon exemple. Issu de la tradition du *planctum*, ce caractère élégiaque contredit la dimension solennelle à laquelle on aurait pu s'attendre. Il faut ici rappeler que la déploration musicale ne se cantonne pas aux pièces intitulées « tombeaux » et qu'elle existait bien sûr avant le XVII^e siècle. Une ligne de séparation s'observe entre la tradition de la déploration vocale (ou encore des cantates) et les pièces intitulées « tombeaux » qui apparaissent au XVII^e siècle en France, pièces exclusivement instrumentales, qui sont d'abord l'apanage des luthistes et des clavecinistes, avant que le genre ne soit investi par d'autres familles instrumentales. Selon Marie-Claire Mussat, il s'agit là d'une conséquence du concile de Trente : « l'Église catholique interdit, en effet, l'exécution au cours des cérémonies funèbres de toute pièce écrite sur des paroles autres que liturgiques tandis que l'Église luthérienne continuait de favoriser l'usage des cantates *ad quem*¹⁹ ». Cette interdiction pourrait expliquer la place importante du tombeau musical dans les pays catholiques, où il prend le relais des cantates, par rapport aux pays protestants. Cette évolution distincte souligne aussi la forte dimension circonstancielle de ces œuvres composées pour être jouées lors des cérémonies funèbres, qui entretiennent avec l'événement (en l'occurrence le décès) une relation temporelle plus immédiate et moins métaphorique que les tombeaux poétiques. Marie-Claire Mussat, dont Frédéric Sounac relaie les travaux, a également souligné le rôle des progrès de la facture instrumentale dans le développement du tombeau instrumental, sous l'impulsion des luthistes notamment, dont l'instrument voit ses facultés expressives décupler par l'ajout de cordes graves vers 1630, qui rend possible la transcription de déplorations chantées et stimule la virtuosité. Au XVII^e siècle, la grande majorité des pièces appelées « tombeaux » appartient en effet au répertoire pour luth : à ces progrès de facture s'ajoute la réputation qu'a le luth d'être un instrument d'intimité, voire de privauté, jugé particulièrement propice à l'expression de la mélancolie et de la déploration funèbre. Si, historiquement, la pièce d'hommage appartient d'abord au genre vocal, ces différents éléments semblent expliquer le passage vers le genre instrumental, du moins dans les pays catholiques. Frédéric Sounac avance l'hypothèse que c'est ce passage qui aurait *évit*é au tombeau d'être considéré, en dépit de l'hommage stylistique qu'il implique, comme un pur exercice de style.

19. MUSSAT Marie-Claire, « Le tombeau dans la musique du XX^e siècle », in DUGAST Michèle et TOURET Jacques (dir.), *Tombeaux et monuments*, Rennes, PUR, 1993, p. 133-144, [<http://books.openedition.org/pur/33349>], ISBN : 978-2-7535-4565-6, DOI : 10.4000/books.pur.33349, consulté le 22 août 2018.

D'un point de vue formel, c'est la danse lente qui est privilégiée par les musiciens baroques pratiquant le tombeau : pavane le plus souvent, ou allemande, souvent précédée d'un prélude qui souligne encore l'attachement à la forme suite. On comprend que le tombeau musical, entrelaçant hommage stylistique et expression de la déploration au sein d'une forme relativement contrainte, ait élaboré une rhétorique singulière. Dans sa thèse de doctorat, *Les Tombeaux en France à l'époque baroque. Essai d'analyse rhétorique* (université Paris 4, 2011), Françoise Depersin montre que la rhétorique devient bien, à l'époque baroque, cette « structure mère » de la pensée européenne comme l'a avancé Marc Fumaroli, y compris en musique.

Le genre du tombeau musical tombe en désuétude vers la fin du XVIII^e siècle. Comme en peinture, on lui préfère l'apothéose, genre qui permet toujours de rendre hommage et de saluer la mémoire d'un grand mort, mais qui remplace la déploration par la célébration. L'entrée au séjour de gloire, c'est même en quelque sorte la sortie du tombeau. En témoignent l'*Apothéose de Corelli* de François Couperin avec ses sous-titres évocateurs²⁰, et son *Apothéose de Lully* qui emprunte la même forme de la sonate en trio pour représenter l'arrivée de Lully au Parnasse, l'accueil (« entre doux et hagard » précise Couperin) que lui fait Corelli, et l'entreprise d'Apollon qui cherche à persuader les deux compositeurs que « la réunion des goûts français et italiens doit faire la perfection de la musique ». Marie-Claire Mussat précise tout de même que « dans un XVIII^e siècle plus préoccupé par l'élaboration des grandes formes, la Révolution remettra passagèrement à l'honneur le genre²¹ » : elle cite ainsi le *Tombeau de Mirabeau le patriote* écrit en 1791 pour le *piano-forte* par Jean-Frédéric-Auguste Le Mièrre (également auteur de la *Révolution du 10 août 1792* et du *9 Thermidor* pour *piano-forte*). Cet exemple vaut surtout comme indice de la dimension politique que le tombeau va revêtir, en musique comme en poésie, dans les siècles suivants, jusqu'à la teinte nationaliste dont il se colore parfois au XX^e siècle lorsqu'il retrouve les faveurs des compositeurs.

20. *Le Parnasse ou Apothéose de Corelli* fait partie du recueil des *Goûts Réunis* (1724). Cette grande sonate en trio à l'italienne est composée de sept mouvements : 1. Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles, 2. Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joie. Il continue avec ceux qui l'accompagnent, 3. Corelli buvant à la source d'Hypocrène, sa troupe continue, 4. Entouziisme de Corelli causé par les eaux d'hypocrène, 5. Corelli après son enthousiasme, s'endort, et sa troupe joue le sommeil suivant, 6. Les muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon, 7. Remerciement de Corelli.

21. MUSSAT Marie-Claire, art. cité.

Retour du tombeau poétique dans la seconde moitié XIX^e siècle et au XX^e siècle

La seconde moitié du XIX^e siècle marque le retour du tombeau poétique – même si l'on peut voir dans plusieurs recueils collectifs d'hommage publiés un peu plus tôt les prémices de cette résurgence²². Le premier et le plus célèbre, le *Tombeau de Théophile Gautier*, est publié en 1873, à l'initiative d'Albert Glatigny. Le libraire et éditeur Alphonse Lemerre s'occupe de l'aspect matériel du livre, pendant que Catulle Mendès donne les consignes artistiques, voire rituelles : il s'agira d'adresser un toast au défunt lors d'un banquet sur sa tombe (Mallarmé suit scrupuleusement la consigne en intitulant sa contribution « Toast funèbre »). Le volume est copieux, varié, multilingue : il correspond bien à la pratique du tombeau de la Renaissance. Il faut rappeler que Glatigny était grand connaisseur de la poésie du XVI^e siècle, admirateur de Ronsard²³, et que la Renaissance constitue plus généralement pour les poètes de cette génération un « modèle anachronique » et un « âge d'or²⁴ ». *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, composé quelque vingt ans plus tard, en 1896, de taille certes plus modeste, rassemble les contributions des grands noms du symbolisme, avec un poème de Mallarmé en ouverture. Il contient également de la prose (dont le *Tombeau de Baudelaire* de Pierre Jean Jouve, texte critique publié en 1942, peut apparaître comme une large extension). Cela étant, le retour du genre est aussi accompagné de transformations profondes. D'une part, seule l'une des deux variantes du tombeau renaissant resurgit : le tombeau pour un poète. Il n'est plus question de tombeau pour une figure du pouvoir politique, et c'est une communauté purement poétique qui se rassemble pour ce rite parnassien. Alors que le tombeau du XVI^e siècle scellait l'alliance du prince et du poète, installait le poète dans la cité, le tombeau parnassien fait au contraire le deuil de ce lien (la coupe que lève Mallarmé dans le « Toast

22. Par exemple en 1835 le recueil collectif de soixante-neuf pièces intitulé *Fleurs sur une tombe* pour la poétesse Elisa Mercœur.

23. Sur cette filiation, voir DALANÇON Joël, « Le tombeau de Théophile Gautier », in MONCOND'HUY Dominique (dir.), *Le Tombeau poétique en France, op. cit.*, p. 239-254. Sur ce tombeau, voir aussi DURAND Pascal, « La mort en partage. À propos du *Tombeau de Théophile Gautier*. 1873 », *Histoires littéraires*, vol. 36, octobre 2008, p. 43-49 et PAKENHAM Michael, « Le *Tombeau de Théophile Gautier* (1873) », in DUGAST Michèle et TOURET Jacques (dir.), *Tombeaux et monuments, op. cit.*

24. À ce sujet, voir MILLET Claude, « Circonstance : l'entre-deux lyrique » et FURMANEK Carole, « Chanter devant les tombes. Les hommages funèbres du *Tombeau de Théophile Gautier* aux Tombeaux mallarméens », in MILLET Claude (dir.), *La Circonstance lyrique*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

funèbre » est vide). Il célèbre l'autonomie de l'art et de l'artiste, tout en cherchant à redonner une « fonction liturgique » à la poésie, la célébration des tombeaux de poètes œuvrant à un « sacre de la poésie » afin de conjurer la crise poétique en cours, comme l'a montré Carole Furmanek²⁵. Autrement dit aussi, pour reprendre cette fois les propos de Myriam Watthee-Delmotte, « le Tombeau commémore toujours pour faire exister un groupe, mais à la Renaissance il plaçait l'accent sur le cadre social légitimé, alors que le Tombeau mallarméen honore une singularité créatrice qui a précisément refusé d'être récupérée par la communauté²⁶ ». D'autre part, ces tombeaux collectifs sont somme toute rares. L'évolution majeure du genre se caractérise en effet par l'abandon de la dimension collective. Le tombeau « se marginalise » selon l'expression de Dominique Moncond'huy²⁷ : de dispositif collectif, il devient élément d'un recueil poétique individuel. Le cas de Mallarmé est intéressant : s'il a contribué au *Tombeau de Gautier*, à celui de Baudelaire, à celui de Poe (publié à Baltimore), ses autres « tombeaux » (de Verlaine notamment) ne relèvent pas d'une publication collective²⁸. Le tombeau est de plus en plus hommage d'un poète à un autre poète. Les hommages collectifs persistent bien sûr, mais ils prennent moins souvent la forme d'un recueil intitulé tombeau que celle d'un numéro de revue. Le développement considérable des revues littéraires à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle joue certainement un rôle dans cette évolution du genre, l'hommage en revue apparaissant comme moins définitif que le livre tombeau. L'exemple des hommages pour Apollinaire dans la revue *SIC*, ici étudiés par Claire Gheerardyn, est à cet égard représentatif.

Autre évolution notable, qui est corrélée à la précédente, le genre est de moins en moins lié à la mort du célébré, autrement dit de moins en moins circonstanciel. Une caractéristique des tombeaux poétiques contemporains – car c'est bien le troisième grand moment de ces « âges du tombeau » – est ainsi de rendre hommage

25. FURMANEK Carole, « Chanter devant les tombes... », art. cité, p. 147 *sqq*; ainsi que sa thèse de doctorat : *À la recherche d'une communauté poétique? Constitutions de rituels et dissolutions de groupes, du Tombeau de Théophile Gautier à la mort de Mallarmé*, soutenue le 3 décembre 2010 à l'université de Lille. Le poème de Glatigny « Les Funérailles de Théophile Gautier » est à cet égard significatif, puisqu'il est autant hommage funèbre qu'adresse polémique et belliqueuse à l'égard du monde contemporain, « affairé » et « brutal », sommé d'ouvrir les yeux et de voir « aujourd'hui / Le vide affreux que laisse un poète après lui ! ».

26. WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Dépasser la mort. L'Agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 100.

27. MONCOND'HUY Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? », art. cité, p. 7.

28. Sur les tombeaux écrits par Mallarmé, voir LUND Hans Peter, « Paroles d'outre-tombe : les "tombeaux" de Mallarmé », in MONCOND'HUY Dominique (dir.), *Le Tombeau poétique en France*, *op. cit.*, p. 255-272.

à des figures très éloignées dans le temps pour constituer des généalogies intellectuelles et artistiques. Cela sera particulièrement visible dans ce que l'on peut appeler « l'âge post-moderne du tombeau », avec un *Tombeau de Du Bellay* par Michel Deguy en 1973, ici étudié par Agnès Rees, ou *Les Tombeaux de Pétrarque*, par Jacques Roubaud, en 1975. On pense aussi aux poèmes intitulés « tombeaux » dans les *Presque dix-neuf sonnets* d'Yves Bonnefoy qu'étudie Marik Froidefond : tombeaux de L.-B. Alberti, de Baudelaire, de Leopardi, de Mallarmé, de Verlaine. Au même moment, en 2015, Stéphane Crémier a publié un recueil intitulé *Tombeaux et taxidermies*, composé de trente sonnets et de vingt-six gouaches (recueil dédié à Bonnefoy et préfacé par lui) : François d'Assise, Platon ou Samuel Beckett forment un ensemble de « phares ». Ce recueil apparaît comme l'envers d'un tombeau de la Renaissance : non pas plusieurs mains qui écrivent pour un défunt, mais un seul auteur qui propose une série de tombeaux et rassemble de nombreuses figures ; il ne s'agit plus d'un recueil de circonstance, mais tout au contraire d'une méditation sur des héritages au long cours, d'une ouverture du temps de l'écriture à tout l'empan de l'histoire culturelle. D'une communauté poétique rassemblée ponctuellement autour d'une figure unique à la constitution par un auteur d'un ensemble de figures de référence traversant le temps, l'histoire du tombeau poétique français semble bien dessiner une courbe à la symétrie inversée.

Cette symétrie n'est certes pas parfaite. On trouve en effet encore tout au long du xx^e siècle des tombeaux de circonstance, notamment dans la poésie engagée. On pense ainsi à un poème de Paul Éluard pour un partisan croate, « Tombeau de Goran Kovatchitch ». Éluard a composé ce texte pour l'ouverture d'un recueil de Kovatchitch, *La Fosse commune*, œuvre formant elle-même un tombeau pour les morts anonymes de la guerre – c'est là une des grandes fonctions du tombeau poétique au xx^e siècle : non pas faire concurrence au tombeau de pierre, mais pallier son absence. Le poème répond à la fois à une situation historique et à une circonstance éditoriale, il revêt une charge politique qui excède la commémoration : Éluard s'adresse à ses « frères » de combat bien plus qu'au poète défunt. Or, selon une dynamique fréquente, l'auteur de tombeaux devient à sa mort l'objet d'un tombeau²⁹. Ainsi Aimé Césaire compose-t-il un « Tombeau de Paul Éluard », qui intègre ensuite une série de poèmes funéraires dans le recueil le plus politique du poète antillais, *Ferrements* (1960). Ce texte est l'occasion d'une réflexion sur

29. On pense aussi à Yves Bonnefoy, auteur des tombeaux mentionnés plus haut, pour lequel Michel Deguy compose un tombeau – le geste de Deguy est alors bien sûr très différent de celui qu'il faisait dans le *Tombeau de Du Bellay* (*Poèmes et Tombeau pour Yves Bonnefoy*, Le Vaudreuil, Édition La Robe noire, 2018).

les liens du poème au politique, à un moment où Césaire a pris ses distances avec le Parti communiste français : il rend en réalité moins hommage au poète partisan qu'à la foi humaniste d'Éluard et à la force de ses images. Un des derniers tombeaux les plus célèbres dans la poésie française est encore d'obédience communiste : le *Tombeau de Monsieur Aragon*, écrit en 1983 par Jean Ristat. Sous la bannière communiste, le genre a donc aussi persisté comme lieu d'une alliance entre poésie et politique dans la poésie française.

Le tombeau a par ailleurs pu conserver dans les poésies francophones une dimension fondatrice, identitaire. Les poésies francophones du xx^e siècle sont en effet dans l'ensemble moins marquées par le divorce entre le poète et la « tribu » et, surtout, souvent sollicitées dans des contextes d'indépendance politique ou culturelle. Si la poésie québécoise du début du xx^e siècle a parfois des accents parnassiens et pratique volontiers le tombeau individuel (on pense au « Tombeau de Charles Baudelaire » ou au « Tombeau de Chopin » d'Émile Nelligan, qui sont évidemment dénués de toute intention nationale), elle a retrouvé la pratique collective de l'hommage à l'occasion de la mort de Gaston Miron, le grand poète de la Révolution tranquille et d'une identité québécoise redéfinie³⁰. Plus généralement, on remarque, comme dans la poésie française, beaucoup de tombeaux dans la poésie francophone contemporaine. Mais l'enjeu est sans doute moins celui d'une réflexion postmoderne sur la citation, l'héritage, le recyclage, que la définition d'espaces littéraires et le renouvellement cartographique de la « République mondiale des lettres » dont parle Pascale Casanova³¹. Le *Tombeau de Leopold Sedar Senghor* (2003) par l'écrivain tchadien Nimrod, à la couverture ostensiblement inspirée par la typographie des livres tombeaux de la Renaissance, est une balise dans la constitution d'un espace francophone africain. L'écrivain camerounais Fernando d'Almeida a quant à lui écrit plusieurs tombeaux pour de grandes figures de la francophonie, notamment québécoise (Gaston Miron, Gatién Lapointe) et antillaise (Aimé Césaire). Notons que Césaire est également salué dans un tombeau collectif rassemblant des textes de poètes d'Europe, d'Afrique et d'Amérique, paru en 2016 à l'initiative de Daniel Delas. Aux côtés du *Tombeau pour Aimé Césaire*, signalons encore la publication récente d'un *Tombeau pour Kateb Yacine*, dans la même collection « Tombeau » des éditions Aden. Tous ces recueils sont des repères qui dessinent un champ francophone transatlantique. Il est donc indispensable de situer les « âges du tombeau » dans une histoire plus large que celle de la poésie française.

30. BUSSIÈRES Simone (dir.), *Les Adieux du Québec à Gaston Miron*, Montréal, Guérin, coll. « Littératures », 1997. Sur l'ensemble des tombeaux pour le poète québécois, voir RUMEAU Delphine, « Tombeaux de Gaston Miron », *Europe*, n° 1031, mars 2015.

31. CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Résurgences du tombeau musical au XX^e siècle

Après être tombé en désuétude à la fin du XVII^e siècle, le tombeau musical retrouve les faveurs des compositeurs au début du XX^e siècle. Il prend alors des accents néo-classiques, particulièrement perceptibles dans le *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel ou le *Tombeau de Froberger* de Roman Turovsky. Cette prédilection pour les figures éloignées dans le temps rejoint celle observée dans le champ poétique cinquante ans plus tard, chez un Deguy ou un Roubaud rendant hommage à Du Bellay et à Pétrarque. Si dans tous ces cas, ce choix est une façon pour poètes et compositeurs de constituer des généalogies intellectuelles et artistiques, cela ne doit cependant pas masquer la spécificité des démarches, laquelle tient d'abord au contexte et éclaire l'enjeu politique des tombeaux musicaux écrits au début du XX^e siècle.

Lorsque Ravel compose son *Tombeau de Couperin* (six pièces pour piano qu'il orchestrera plus tard pour les Concerts Padeloup), on est en 1917 : cette œuvre est un hommage à ses compagnons morts pendant la guerre, ce qu'explique l'urne funéraire dessinée sur la couverture de la partition. Rappelons qu'à la même date des monuments aux morts commencent à être érigés dans chaque village et que les réflexions sur les nouvelles formes qu'ils doivent prendre se développent. Pour Ravel, il s'agit aussi avec cet *analogon* musical d'adresser plus largement un hommage à la France dont Couperin devient la métonymie, de la même façon que Debussy composait quelques années plus tôt un *Hommage à Rameau* et entreprenait de travailler à l'édition complète des œuvres de ce contemporain de Couperin. Si tout le XIX^e siècle est jalonné de travaux de musicologues et de compositeurs qui visent à faire redécouvrir des figures oubliées du patrimoine français (ce dont témoignent notamment les recherches menées à la Schola Cantorum qui s'inscrivent dans un mouvement plus vaste de construction de la discipline musicologique en Europe à cette époque), cette attention revêt une nouvelle acuité au moment de la Première Guerre mondiale³² et se colore d'une dimension nettement nationale, l'hommage et le monument aux morts devenant un enjeu de société crucial. En France, elle se cristallise sur la musique du XVII^e siècle qui devient, sous la plume de Debussy, quintessence et emblème de la musique française. Faire l'éloge de Rameau et de Couperin devient ainsi une manière de prendre position à la fois contre Wagner et le postromantisme allemand en revendiquant

32. En 1919, au moment où Ravel orchestre son *Tombeau de Couperin* paraît par exemple la première monographie sur la famille Couperin, *Une dynastie de musiciens français : les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais*, publiée par Charles Bouvet aux éditions Delagrave.

l'ordre, le bon goût et la mesure française, mais aussi contre Bach³³. C'est tout l'enjeu des allusions ou références explicites à la forme suite qui prolifèrent au début du xx^e siècle dans la musique française et qu'il faut comprendre comme des façons de revendiquer la paternité de cette forme et son origine française en la confisquant à Bach et à Froberger plus traditionnellement considérés comme les « pères » de la suite³⁴. À ces noms sont substitués ceux des premiers luthistes français (Chambonnières, Louis Couperin) et de leurs descendants directs (Rameau, François Couperin) sur lesquels il faudrait désormais plutôt prendre modèle, comme le suggère encore Debussy en 1915 en écrivant sa suite pour deux pianos *En blanc et noir*. Dans cette œuvre, la référence poétique s'ajoute à la référence musicale pour redoubler la résistance puisque la deuxième pièce, explicitement dédiée au lieutenant Jacques Charlot tué en 1915, porte en exergue des vers tirés de la « Ballade contre les ennemis de France » de François Villon. « Je veux donner preuve, si petite soit-elle, qu'y eût-il trente millions de boches [sur le sol français], on n'en détruit pas la pensée française³⁵ » résume le compositeur. Le retour en grâce du tombeau (et on voit à travers ce dernier exemple à quel point les deux formes, suite et tombeau, sont proches) tient de la même logique. L'inflexion identitaire est favorisée par la proximité formelle entre le tombeau et la suite composés en France à l'époque baroque. Ce n'est donc pas un hasard si le *Tombeau de Couperin* de Ravel est composé de six pièces pour piano (Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata), allusions directes à la suite française par opposition à la suite allemande dont Froberger a fixé le schéma (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) repris ensuite par Bach. Ne nous trompons pas cependant : si le contexte historique est bien sûr important pour comprendre la portée de cette œuvre, il ne faudrait pas pour autant faire du *Tombeau de Couperin* un manifeste nationaliste. Rappelons que Ravel s'est à plusieurs reprises insurgé contre

33. Les propos de Debussy sont très explicites et parfois teintés d'un chauvinisme virulent, comme dans le texte « Enfin seuls!... » publié le 11 mai 1915 dans *L'Intransigeant* (repris dans *Monsieur Croche*, Gallimard, L'Imaginaire, 2004, p. 266) : « Voilà bien des années que je ne cesse de le répéter : nous sommes infidèles à la tradition musicale de notre race depuis un siècle et demi [...]. En fait, depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française [...]. Depuis, nous avons cessé de cultiver notre jardin, mais, par contre, nous avons serré la main des commis voyageurs du monde entier. Nous avons écouté respectueusement leurs boniments et acheté leur camelote. »

34. Quitte à postuler la préséance et l'influence de la musique française sur Bach afin de s'approprier la grandeur de ce dernier et de ses descendants, stratégie discursive récurrente chez les critiques français de l'époque, tel Georges Dumesnil ou Albert Bertelin.

35. Cité par MACASSAR Gilles et MÉRIGAUD Bernard, *Claude Debussy. Le plaisir et la passion*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992, p. 25.

l'opprobre jeté sur les musiciens allemands pendant la guerre et s'est démarqué officiellement du chauvinisme ambiant³⁶.

De façon plus générale, au xx^e siècle, l'écriture de tombeaux en hommage aux compositeurs français du xvii^e siècle participe d'un mouvement d'autopromotion de la musique française, la musique du xvii^e siècle faisant en quelque sorte figure d'âge d'or sinon de refuge. La littérature s'en est fait le vecteur aussi (que l'on songe à *L'Angélu* de Richard Millet ou aux rêveries de Pascal Quignard sur Sainte-Colombe, Couperin ou Marais dans sa *Leçon de musique* et dans son roman *Tous les matins du monde* imprégnés de l'esthétique du tombeau), manifestant une tendance à la déclinologie et à la mélancolie particulièrement marquée chez les écrivains mélomanes français³⁷. Ce goût a perduré tout au long du siècle, comme en témoignent le *Tombeau de Marin Marais* de Pierre Bartholomée, le *Tombeau de Titelouze* de Marcel Dupré, hommage d'un organiste à un illustre prédécesseur, ou le *Tombeau de Nicolas de Grigny* composé par Georges Migot. Pour ces compositeurs, la grande tradition française classique demeure essentielle. Le tombeau devient « une forme d'hommage public et officiel » (Frédéric Sounac) qui s'accommode d'une solennité liturgique et dessine un panthéon. Ce panthéon n'est d'ailleurs pas seulement musical : si les trois quarts de ces œuvres sont dédiées à des compositeurs, le quart restant est consacré à des figures historiques importantes (*Tombeau de Colbert* de Jean Guillou, *Tombeau de Philippe d'Orléans* d'Antoine Duhamel), des peintres (*Tombeau de Goya* de Francine Tremblot de la Croix) ou écrivains (*Tombeau de Chateaubriand* de Louis Aubert, *Tombeau de Max Jacob* de Louis Thomas).

Il faut s'arrêter sur le cas particulier du *Tombeau de Ronsard*, publié en 1924 pour le 400^e anniversaire de la naissance du poète. Cette publication coïncide avec celle du premier volume de la collection dirigée par Henri Expert « Les Monuments de la musique française au temps de la Renaissance », dix ouvrages échelonnés de 1920 à 1929. Ce premier volume est consacré aux *Octonaires de la Vanité du Monde* de Claude Lejeune. Cette même année, la Société d'études musicales et de concerts historiques, fondée par Expert, devient la Chanterie de la Renaissance. Autant d'éléments qui confirment la prégnance de l'intérêt porté à la Renaissance observé dans le champ poétique au même moment.

36. Voir par exemple sa lettre « Au comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française », reprise dans RAVEL Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 157.

37. Voir à ce sujet l'étude de Timothée PICARD, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa)? », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 2009, [<http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>], page consultée le 10 janvier 2019, développée dans PICARD Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 321-376.

L'exemple du *Tombeau de Ronsard* permet par ailleurs de souligner que le premier quart du xx^e siècle est marqué par la reprise de la tradition du tombeau musical collectif. L'initiative en revient à la Revue Musicale et à son directeur Henri Prunières qui commande la composition du *Tombeau de Ronsard* mais également d'un *Tombeau de Claude Debussy* (décembre 1920) et d'un *Tombeau de Paul Dukas* (mai-juin 1936). Pour Debussy et Dukas il s'agit bien d'hommages funèbres : Debussy est mort deux ans plus tôt, en mars 1918, et le *Tombeau de Paul Dukas* est publié pour le premier anniversaire de la mort du compositeur. Fidèles à la tradition baroque, ces œuvres sont des hommages au maître mort, mais ce sont là aussi des façons d'affirmer, par le biais du tombeau, l'autorité esthétique de la musique française. Jean-Michel Court rappelle que le *Tombeau de Claude Debussy* regroupe dix pièces de dix compositeurs différents, dont Ravel, Roussel, Dukas, Manuel de Falla, Bartók et Stravinski. Parmi ces pièces écrites pour le piano, la mélodie de Satie et le *Duo pour violon et violoncelle* de Ravel font exception. Le choix de Ravel est cependant significatif si l'on se souvient que Debussy avait eu en 1915 le projet d'écrire un ensemble de six sonates pour rendre hommage à la musique française du xviii^e siècle : Ravel relève en quelque sorte le défi de Debussy en choisissant d'écrire, pour ce tombeau, un duo pour violon et violoncelle, qu'il développera peu de temps après en une *Sonate pour violon et violoncelle* (créée en 1922).

Mais il faut bien reconnaître que ce type d'entreprise collective reste exceptionnel dans la musique du xx^e siècle. Hormis ces trois cas, Marie-Claire Mussat relève seulement le *Tombeau de Jean-Pierre Guézec* (professeur au CNSMD de Paris, mort à 36 ans), qui rassemble des pièces composées par huit de ses collègues et amis (dont Olivier Messiaen), et le *Tombeau de Victor Gonzalez*, célèbre facteur d'orgue, élève de Cavallé-Coll, disparu en 1956, auquel est dédié un recueil de sept pièces pour orgue. Comme dans le domaine poétique, le même constat s'impose : les tombeaux individuels sont beaucoup plus fréquents que les tombeaux collectifs au xx^e siècle. Cela ne les empêche pas d'être souvent des hommages au maître et d'engager une réflexion sur l'héritage qui ne se cantonne pas au temps court de la circonstance. On pourra en revanche constater une différence importante au terme de ce parcours : le tombeau musical français comporte une dimension nationale plus forte au xx^e siècle qu'à l'époque baroque, contrairement au tombeau poétique, qui s'internationalise.

Le tombeau poétique et ses marges : proxémie

Cette internationalisation du tombeau poétique nous amène à revenir à la question première : qu'en est-il du tombeau dans d'autres langues ? S'en tenir strictement aux œuvres intitulées « tombeaux » est un principe qui garantit une cohérence et qui contient efficacement toute tentation d'extension approximative. On sent bien pourtant que cette garantie est aussi une ornière et que certaines œuvres ou certains recueils semblent bien appartenir à la famille des « tombeaux » sans en avoir le titre (on pense aux *Adieux du Québec* à Gaston Miron mentionnés ci-dessus). Ne pas les prendre en compte empêche de repérer certaines évolutions du genre : nous avons par exemple déjà noté que la rareté des recueils collectifs intitulés « tombeaux » dans la modernité était compensée par le développement des hommages en revue. Surtout, il faut revenir à la question de l'intraduisibilité du « tombeau ». Le mot n'existe donc qu'en français (et en néo-latin, « *tumulus* »). Pourtant, des œuvres qui portent d'autres noms de genre – nous nous en tiendrons ici à des langues européennes – semblent très proches du tombeau que nous venons de décrire : telle *ode* en anglais, telle *elegía* en espagnol, peuvent sans doute se traduire facilement par « ode » ou « élégie », mais « tombeau » pourrait parfois sembler plus juste³⁸. On verra par exemple dans la contribution d'Émilie Picherot que la pratique d'une forme qui ressemble en tout point au tombeau français (ensemble collectif de poèmes pour célébrer un défunt) est assez connue dans l'Espagne du Siècle d'or pour être détournée dans *Don Quichotte* et servir de support à un jeu réflexif virtuose sur les pouvoirs de la fiction. Enfin, lorsque le tombeau est un recueil et non un poème singulier, il contient des pièces aux intitulés génériques divers : tantôt « tombeaux » eux-mêmes, tantôt épitaphes, tantôt odes ou hommages. Il est donc indispensable de revenir sur les délimitations du tombeau, en le confrontant aux genres qu'il inclut ou qu'il joute, aux noms de genre qui peuvent le traduire dans d'autres langues. Ce développement, sans exclure toute référence au tombeau musical, concerne avant tout le tombeau poétique, pour lequel ce débordement et ces interférences avec d'autres genres

38. Notons d'ailleurs que dans son chapitre « Tombeau », le critique anglophone Lawrence Lipking inclut aussi bien le poème de Ben Jonson, « *To the Memory of my Beloved, the Author Mr William Shakespeare* », l'« ode » de Collins pour Thomson, le « *In Memory of M. W. Butler Yeats* » que les « tombeaux » de Mallarmé, qu'il appelle d'ailleurs « *The Tombs of Mallarmé* » dans la partie qu'il leur consacre. Le terme « tombeau » est régulièrement emprunté directement en français, par exemple dans cette définition que nous reprendrons plus loin : « *Every tombeau represents a collaboration between two poets* » (LIPKING Lawrence, *The Life of the Poet, Beginning and Ending Poetic Career*, Chicago, Chicago University Press, 1981, p. 139.)

sont les plus marqués. Dans l'introduction du volume *Le Tombeau poétique en France*, Dominique Moncond'huy évoque cette « proximité avec d'autres genres », pour dire que le tombeau « n'est rien de tout cela – et il est peut-être tout cela à la fois³⁹ ». Revenons sur ce « tout cela », que l'on pourra répartir en trois catégories :

L'épithaphe

Philippe Ariès rappelle que l'individuation du défunt est apparue de plus en plus importante au cours du Moyen Âge et que l'épithaphe s'est développée à mesure, avec une nette augmentation au XVI^e siècle : l'invention du tombeau recueil au XVI^e siècle semble à la fois émulation avec les tombeaux de pierre et aboutissement de cette inflation des épithaphes. Plus exactement, tout se passe comme si le tombeau poétique absorbait l'épithaphe qui tend à se détacher du tombeau de pierre. Même s'il faut faire preuve de prudence car les plus prestigieux tombeaux ne nous sont pas parvenus intacts, on constate, contrairement à ce que l'on pourrait supposer, que nombre d'entre eux ne comportent pas d'épithaphe. Au Moyen Âge, les inscriptions funèbres ne prenaient nullement la forme de pages gravées, mais couraient sur le pourtour et les rebords de la dalle funéraire. Elles encadraient l'effigie. Par la suite, ces inscriptions ne seront pas systématiquement burinées à même le support du tombeau, mais pourront parfois se détacher sous la forme de tablettes autonomes, peintes, sculptées et gravées, suspendues aux murs des églises. Le livre tombeau rassemble à nouveau les épithaphes. Le premier tombeau français, pour Louise de Savoie, ne s'intitule d'ailleurs pas ainsi mais bien *épitaphial* épithaphes. À l'inverse, le poète napolitain Giovanni Pontano a publié au XV^e siècle des « *libri tumulorum* », qui sont en fait des recueils d'épithaphes : l'interférence entre épithaphe et tombeau est à l'évidence très forte.

Notons aussi que l'épithaphe est souvent pratiquée *per se* par un poète qui veut programmer le souvenir qu'aura de lui sa postérité. De Louise Labé à Guillaume Apollinaire ou William Butler Yeats, cette tradition est très vivace. Plus intéressant encore pour l'objet qui nous occupe, l'épithaphe composée pour soi-même est souvent la matrice du tombeau composé par les autres : le cas de Gaston Miron est exemplaire⁴⁰, celui de Yeats également.

39. MONCOND'HUY Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? », art. cité, p. 3.

40. Voir RUMEAU Delphine, « Tombeau de Gaston Miron », art. cité. Relevons notamment ici le poème « Stèle » : « Ci-gît, rien que pour la frime / ici ne gît pas, mais dans sa langue, / Archaïque Miron / enterré nulle part / comme le vent » (MIRON Gaston, *Poèmes épars*, Montréal, L'Hexagone, 2003, p. 69).

Or ce qui est essentiel dans l'épithaphe, comme dans le tombeau, c'est l'inscription du nom du mort. Dans le *Tombeau latin de Saint-Gelais par Du Bellay* (1558), on trouve d'abord une pièce intitulée « *Tumulus Mellini Sanguelasii* », qui commence par les mots épitaphiques : « *Septultus, hospes, hic jacet, Gelasius* ». Ensuite vient le poème « *Mellini Sang. Etymon* », consacré au nom du défunt, et qui explique que ce nom est bien plus révélateur qu'un portrait : le nom vaut mieux que l'image (et donc le poème que le tombeau de pierre?). Cette importance du nom perdure dans le tombeau moderne. Ainsi dans le « Tombeau de Paul Éluard » d'Aimé Césaire, le nom d'Éluard se détache-t-il en lettres majuscules, typographie qui reproduit l'inscription sur la pierre (et rend hommage à celui qui a écrit le *nom* de la liberté). Mais le poème peut davantage. Parce qu'il est matière langagière, il peut travailler sur le nom, en déplier les signifiants, les motiver, les faire résonner. Cela apparaît notamment dans les différents tombeaux pour Ossip Mandelstam étudiés ici par Delphine Rumeau, qui ont précisément pour vocation de pallier l'absence de sépulture et de stèle pour le poète mort dans un camp de transit, à une date incertaine, enterré dans une fosse commune. Ainsi Paul Celan dédie-t-il *Die Niemandrose* (*La Rose de personne*) à la mémoire d'« Ossip Mandelstamm ». La variante dans la translittération habituelle fait du nom propre un nom commun, et tout le recueil déploie les signifiés qu'il contient : l'amande (« *mandorla* » en italien, titre d'un poème du recueil), l'amandier (« *mandelbaum* »), le tronc, la souche. Le prénom est également mis en exergue par Celan : « *Der Name Ossip kommt auf dich zu*⁴¹ ». Il l'est davantage encore dans le poème de l'Américaine Gjertrud Schnackenberg, *A Gilded Lapse of Time*⁴². Schnackenberg joue en effet sur les signifiés contenus dans le prénom Ossip (« *os'* » signifie l'axe en russe et « *osa* » la guêpe, et Mandelstam lui-même a fait jouer ces termes dans ses vers). Le poète irlandais Seamus Heaney a lui aussi écrit un poème pour Mandelstam, dont le titre est une initiale (M.), et les derniers mots le nom complet du poète. Entre les deux, Heaney fait entendre les vibrations du son (« *by the bone vibrating to the sound vibrating*⁴³ »). Qu'il déploie les sons, les signifiés possibles, les connotations, le tombeau poétique a toujours le nom pour centre. La contribution de Margot Favard sur *Pour un tombeau d'Anatole* de Mallarmé interroge les limites du genre et

41. « Le nom d'Ossip vient à ta rencontre », CELAN Paul, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris, Points/Éditions du Seuil, 2007, p. 138-139.

42. SCHNACKENBERG Gjertrud, *A Gilded Lapse of Time* (1992), dans *Supernatural Love. Poems 1976-1992*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000 (le poème est en fait un triptyque, dont la troisième partie est un « monument » pour Mandelstam).

43. HEANEY Seamus, *L'Étrange et le connu* (*The Spirit Level*, 1996), trad. Patrick Hersant, Paris, Gallimard, 2005, p. 132.

montre la différence qui existe entre les tombeaux que Mallarmé a composés pour des poètes, sonnets finis et polis, qui gravent le nom en évoquant « la tombe de Poe éblouissante » et le « marbre » de Baudelaire, et le texte inédit, sans titre (*Pour un tombeau d'Anatole* est un titre donné par l'éditeur de manière posthume), du deuil impossible pour son fils, jamais nommé. L'absence du nom est symptomatique de la fracture entre ces deux types de textes. Notons que le nom peut aussi, quoique de manière plus oblique, s'inscrire dans la musique : c'est par exemple le cas d'... *explosante-fixe*... de Pierre Boulez, œuvre écrite en 1971 à l'occasion de la mort de Stravinski, composée autour de la note mi-bémol (Es dans la notation allemande, se prononçant S comme la première lettre du nom de Stravinski), dans la tradition des hommages à Bach écrits *via* le jeu sur les lettres musicales.

Le poème écrit devant la tombe

Il est un deuxième genre poétique, proche de l'épithaphe, auquel il faut confronter le tombeau poétique : le poème écrit en visite sur la tombe. On l'a dit, la tombe n'est pas forcément le tombeau, elle n'en a pas nécessairement le caractère monumental (voire s'y oppose), et le poème peut alors se faire tombeau sur la tombe, en compensant par des mots pérennes le constat d'une irrémédiable perte, ou au contraire miroir de la tombe en revendiquant l'humilité et en assumant précarité et mélancolie.

Ce type de poème est particulièrement représenté dans la poésie italienne (poèmes sur la tombe de Dante) et dans la poésie de langue anglaise : c'est l'objet de toute une partie de la contribution de Laurent Folliot qui montre en ouverture de ce volume que les poèmes écrits « *in situ* » par Wordsworth, « cristallisent à leur manière certaines de ses inquiétudes les plus fondamentales, notamment par l'attention qu'ils portent à la sépulture matérielle du poète : le site, peut-être, où les liens entre la mortalité et la survie sont mis en jeu de la façon la plus aiguë, et aussi la plus incertaine ». Les deux traditions peuvent dialoguer, comme dans le poème « *Danté's Tomb* » de John Berryman ou dans le poème de Gjertrud Schnackenberg qu'étudie ici Delphine Rumeau. Claire Gheerardyn donne également plusieurs exemples de ces poèmes de pèlerinage pour situer le poème de Ginsberg « *At Apollinaire's Grave* ». Elle évoque notamment le poème de Hart Crane, « *At Melville's Tomb* » (1926) et la réponse de Reginald Shepherd, « *At Hart Crane's Grave* » (1997) : ces jeux de reprise attestent et perpétuent l'existence d'une tradition et même d'un *topos* (la question du lieu est en effet essentielle ici). On trouvera exposée dans cette contribution la tension entre l'écrit et la voix, entre les vers gravés sur la tombe qui sont repris avec des variantes

pour former la matière du poème de Ginsberg, et la volonté de faire entendre la voix d'Apollinaire, de la faire résonner dans le « cri américain ». Toutefois il y a plus que dans l'épithaphe : le poème composé sur la tombe d'un poète mort participe d'un rituel. Il peut ainsi se faire déclaration d'allégeance, ou du moins d'appartenance à une certaine tradition, une certaine famille poétique. À ce titre, le poème écrit devant la tombe, reprenant les termes de l'épithaphe pour les intégrer à d'autres tissus de citations, est très proche du tombeau. Et comme le rappelle encore Claire Gheerardyn, lorsque Robert Lowell écrit une « imitation » du « Toast funèbre » de Mallarmé pour le *Tombeau de Théophile Gautier*, il intitule sa pièce « *At Gautier's Grave* ». Il reste que ce type de poème écrit devant la tombe, et non à sa place, ou en concurrence avec elle, conserve un rapport au lieu, au mort, beaucoup plus proche. Il témoigne aussi d'une dimension élégiaque plus forte, liée à la matérialité de la sépulture. Pour reprendre cette fois les mots de Laurent Folliot, l'écriture y est marquée par un « tiraillement entre, d'une part, l'apothéose du sujet délié de ses entraves mortelles [...] et, de l'autre, une attention, un égard moins clairement articulés à la sépulture dans sa matérialité, qui ne relève pas nécessairement du monumental, mais qui demeure le lieu pérenne de l'aspiration et du regret ».

L'élégie

Continuons avec l'élégie notre cartographie générique par contiguïté. Épithaphe et élégie peuvent fort bien s'imbriquer, par exemple dans l'Angleterre de la Renaissance qu'évoque le texte de Laurent Folliot : « si la langue et la littérature anglaises ignorent, *a priori*, les tombeaux poétiques de la tradition française, elles donnèrent le jour à de nombreuses élégies funèbres – souvent fixées au catafalque, parfois gravées sur la sépulture en guise d'épithaphe ». Le poème écrit devant la tombe et l'élégie peuvent par ailleurs avoir un même objet : la contemplation du tombeau engendre souvent la méditation sur le temps et la fugacité de l'existence. Nul poème ne résume mieux sans doute cette affinité que la très célèbre composition de Thomas Gray, « *Elegy Written in a Churchyard* », à l'immense postérité dans la poésie anglophone, sur laquelle revient également Laurent Folliot. On pourra aussi faire le lien entre tombeau et poésie de ruines. Le développement de ces deux genres au xvi^e siècle est d'ailleurs concomitant. Du Bellay apparaît à ce titre comme le poète des genres d'hommage et de déploration de son siècle : auteur de tombeaux, objet d'un tombeau collectif en 1560, auteur des *Regrets* et des *Antiquités de Rome*, grande méditation sur le devenir de la cité, du pouvoir, de l'art. Le tombeau que Michel Deguy lui consacre quatre cents ans plus tard, tombeau aux proportions imposantes, boucle la boucle et relie deux grands âges

du tombeau – pareille jonction s’opère d’ailleurs entre Manrique et Guy Debord, comme le montre Christophe Imbert.

Il existe pourtant une différence importante entre l’élégie et le tombeau, qui permet de mieux définir ce dernier. Tout en reconnaissant très volontiers que nos différenciations appelleraient des nuances, notons que l’élégie se caractérise, au moins depuis la Renaissance (les *elegiae* du Du Bellay), par sa dimension plaintive. Boileau le dit dans *L’Art poétique* (chant II) : « La plaintive Élégie, en longs habits de deuil / Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil », Chénier le redit en affirmant son goût pour « l’élégie à la voix gémissante, aux ris mêlés de pleurs, aux longs cheveux épars » (« À Le Brun », *Élégies*). Gémissante et dépeignée : voilà qui éloigne beaucoup l’élégie de la rigueur et de la solennité du tombeau. Pour le dire autrement, l’élégie est désordre, le tombeau est ordre. L’élégie déplore la perte, le tombeau la conteste en cherchant à immortaliser le défunt. Si l’on suit la thèse de Jahan Ramazani dans son étude sur l’élégie moderne, celle-ci serait même de moins en moins consolante, cherchant plutôt à aviver et à maintenir l’intensité du deuil⁴⁴. La préface des poèmes de Wilfred Owen, poète anglais mort pendant la Grande Guerre, formule par exemple très clairement ce refus de la consolation par le poème, en dénonçant le « mensonge » d’Horace (« *Dulce et decorum est pro patria mori* »). Le mensonge, ce n’est pas seulement le propos patriotique, mais la forme, la prosodie ou la rime qui viennent ouater la violence de la guerre et de la mort. Si l’élégie prend de plus en plus en charge cette irréductibilité de la souffrance, le tombeau continue à afficher ce que la mort peut avoir de « doux et de convenable », à affirmer la survie dans la gloire et dans l’art.

Une deuxième différence apparaît corrélée à la première : si l’élégie est le genre de la plainte, quand le tombeau est celui de la fixation du souvenir du défunt, alors l’élégie est davantage centrée sur la première personne que le tombeau. Elizabeth Helsinger remarque justement cette absence paradoxale du défunt dans l’élégie qui « n’émane jamais de lui et qui lui est rarement adressée⁴⁵ » : « loin de la présence monumentale, une élégie peut exprimer la conscience douloureuse que ceux dont on se souvient sont absents et le resteront. Les élégies, au contraire des images tombales, ont rarement la prétention de se substituer à la personne regret-

44. RAMAZANI Jahan, *Poetry of Mourning, The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. IX : « *The modern elegist tends not to achieve but to resist consolation, not to override but to sustain anger, not to heal but to reopen the wounds of loss.* »

45. « *Never imagined as spoken by and only rarely to the deceased* » : HELSINGER Elizabeth, « Grieving Images. Elegy and the visual arts », in WEISMAN Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 660.

tée⁴⁶ ». Au contraire des images tombales, mais aussi des tombeaux poétiques, qui ont bien une valeur iconique beaucoup plus grande que l'élégie et qui mettent la peine et la voix du locuteur en sourdine pour mieux évoquer le défunt. L'adresse, l'invocation, sont des gestes fondamentaux du tombeau. Marik Froidefond montre même à quel point l'adresse est surdéterminée dans les tombeaux qu'écrit Yves Bonnefoy : celui-ci rappelle ainsi les gestes d'adresse de Baudelaire, Mallarmé et Leopardi, « les répète et les prolonge, et entretient ainsi une sorte de rituel, ou de cycle d'adresse et de transmission ».

Il reste que là encore, la distinction est parfois mise à l'épreuve des textes et des pratiques, et que l'on ne saurait toujours strictement séparer ce qui relève de la plainte et ce qui relève de l'effigie. Il arrive que le tombeau soit poème de deuil pour un proche – le cas de *Pour un Tombeau d'Anatole* de Mallarmé est très ambigu, puisque le titre n'a pas été donné par le poète mais par l'éditeur de la publication posthume, mais on peut penser à des textes plus contemporains comme le *Tombeau de Lou* (2000) de la poétesse québécoise Denise Desautels⁴⁷. À l'inverse, certaines élégies ont valeur iconique : on pense à plusieurs des « élégies majeures » de Senghor (l'épithète signifie sans doute cette tension vers la majesté), en particulier l'« Élégie pour Martin Luther King » et l'« Élégie pour Georges Pompidou ». La distinction est encore plus poreuse dans les langues qui ne disposent pas du mot « tombeau » et qui utilisent les équivalents de l'élégie en guise de poèmes funéraires, comme le montre le travail de Laurent Folliot sur l'élégie anglaise. C'est aussi le cas de l'*Elegi för Pablo Neruda* du poète suédois Artur Lundkvist, qui entre dans la catégorie des tombeaux politiques du xx^e siècle, la célébration du poète communiste étant aussi l'occasion d'une méditation sur l'engagement. Dans la poésie hispanophone, l'*elegía* prendra d'autant plus facilement en charge les fonctions du tombeau français qu'un autre genre, le « *llanto* » est dévolu à la plainte et au deuil. On verra aussi dans le texte de Christophe Imbert combien les « stances » (« *coplas* ») de Manrique récapitulent les traditions de la poésie funéraire en tissant déploration et célébration. Le tombeau cherche lui aussi à capter « l'éphémère dont la vibration dure davantage en sa perte que la grandeur monumentale », selon la formule de Christophe Imbert.

46. « *Away from monumental presence an elegy can express the painful knowledge that those remembered are absent and remain so. Elegies, unlike tomb images, rarely pretend to be substitutes for the person mourned* », *ibid.*

47. Sur cette poésie, voir MALENFANT Paul Chanel, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et images*, 26(2), 2001, p. 247-263 ; [<https://doi.org/10.7202/201538ar>], page consultée le 14 janvier 2019. Paul Chanel Malenfant est lui-même l'auteur d'un recueil intitulé *Tombeaux* (Montréal, L'Hexagone, 2010), poèmes du deuil d'amis chers.

En musique aussi il peut y avoir tension entre tombeau et *lamento*, et ce dès l'époque baroque. Rappelons qu'à la différence du *lamento* italien, le tombeau n'est pas censé utiliser les modes expressifs du deuil et de la douleur qui sont alors considérés avec méfiance par les compositeurs. Mais certains éléments, comme l'usage d'une note répétitive (pour figurer le glas funèbre, voire la Mort frappant à la porte?), l'utilisation de tétracordes diatoniques ou chromatiques montants ou descendants (pour représenter les pérégrinations de l'âme, sa descente dans le royaume des morts, les inflexions de la plainte?) ou encore les retards harmoniques ou les rythmes brisés (syncopé, pointé, troué de soupirs), sont largement exploités dans les tombeaux pour leur figuralisme suggestif. Françoise Depersin revient plus particulièrement sur ces différentes stratégies compositionnelles mobilisées par les musiciens baroques pour « évoquer la mort » et susciter musicalement un « malaise mimétique des souffrances du deuil ».

Malgré ces réserves, ces imperfections dans les découpages entre genres limi-trophes, il nous semble avoir dégagé de ces comparaisons une première grande ligne définitoire du tombeau : l'affirmation du prestige, sinon de la gloire, du célébré. On sera alors tenté de rapprocher le tombeau de genres qui placent cet aspect au cœur de leur visée.

L'hommage, le monument, le poème « in memoriam »

Envisageons ici les genres de la louange par excellence, ode et hommage. On observera pour commencer que le renouveau de l'ode à la Renaissance est à peu près contemporain de l'émergence du tombeau : goût de l'éloge, souci de la gloire, caractérisent bien une époque qui crée ou recrée des genres propres à les exprimer. Il reste que l'ode est rarement en prise sur la mort, rarement adressée à un défunt. On pourrait bien sûr trouver des exceptions (ainsi de « *Ode on the Death of Thomson* » de William Collins), mais dans l'ensemble, l'ode est à la gloire des vivants, le tombeau à celle des morts. Alors même que l'ode correspond sans doute mieux que l'épigramme à la dimension encomiastique du tombeau, le terme est très peu utilisé dans les langues européennes pour traduire le mot « tombeau ». Plus que l'ode, ce sera « l'hommage » qui constituera un équivalent plus juste. Il est d'ailleurs remarquable que dans les *Poésies* de Mallarmé soient réunis dans une séquence suivie les poèmes intitulés « tombeaux » (de Poe, de Baudelaire, de Verlaine) et ceux intitulés « hommages » (à Wagner, à Puvis de Chavannes), dont les caractéristiques sont semblables. Le terme « hommage », en français comme dans d'autres langues européennes, est aussi marque d'allégeance et de fidélité, et convient bien pour ce genre qui constitue, on le verra plus loin, des familles poétiques. Comme à l'ode toutefois, il lui manque la dimension funéraire pour traduire pleinement le terme « tombeau ».

Cette dimension est davantage présente dans le genre de l'apothéose qui tend à se substituer au tombeau musical à la fin du XVIII^e siècle, qui préfère, nous l'avons dit, la célébration à la déploration. Frédéric Sounac revient sur les deux apothéoses de Couperin et précise en quoi elles s'opposent musicalement au tombeau, et à sa veine élégiaque et intime. Pendant de l'*Apothéose de Corelli* publié un an auparavant, l'*Apothéose de Lully composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur Lully* est pour Couperin un moyen esthétique et humoristique (l'ironie du titre est déjà un indice!) de réunir les deux grandes figures du style italien et du style français, dont l'antagonisme traverse tout le XVIII^e siècle, et dont Couperin s'inspire, notamment dans le duo pour violons à la fin de l'œuvre.

C'est en fait sans doute le « monument⁴⁸ » qui fournit un équivalent plus proche, d'autant que, comme le tombeau, il engage la question du rapport de la pierre aux mots, de la rivalité des arts, qui est si fondamentale pour le genre : « *Exegi monumentum aere perennius* » dit après Horace l'auteur de tombeaux poétiques. La comparaison repose sur un vœu d'éternité : que la survivance du tombeau de mots soit à la mesure de la longévité des monuments⁴⁹. Ainsi Du Bellay, à propos de son tombeau d'Henri II, explique dans une épître au lecteur qu'il n'a rien à envier aux mausolées ou pyramides d'Égypte, et qu'il a réalisé un ouvrage dorique plutôt que corinthien, parce qu'il sera plus solide⁵⁰.

48. Sur la vaste question du rapport du poème au monument, voir la thèse de GHEERARDYN Claire, *La Statue dans la ville. Littératures russe, européenne et américaine à la rencontre des monuments (XIX^e-XXI^e siècles)*, soutenue le 13 novembre 2015 à l'université de Strasbourg.

49. L'étude de la sculpture funéraire offre à cet égard un complément précieux pour la réflexion et le travail de comparaison entre sépulcre et tombeau poétique amorcé au début de cette introduction serait à développer sur toute la période. Indiquons simplement l'article d'Antoinette LE NORMAND-ROMAIN (« Tombeaux d'artiste », *Revue de l'art*, n° 74, 1986, p. 55-63), qui montre que la sculpture funéraire au XIX^e siècle a exploité au maximum l'identification de l'artiste à son œuvre (selon l'idée que celle-ci garderait vivant le souvenir de son auteur bien après qu'il ait disparu), donnant naissance à un ensemble de monuments remarquables par leur nombre, leur importance et leur homogénéité. Sur les tombeaux d'artistes et plus largement sur l'histoire sociale et esthétique de la sculpture funéraire, on consultera avec profit, outre PANOFSKY Erwin, déjà mentionné : DE LA SIZERANNE Robert, « L'Esthétique des Tombeaux », *Revue des deux mondes*, 5^e période, tome 24, 1904, p. 128-157 (essai très suggestif), LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914* (cat. d'exposition, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995), Paris, 1995 ; MAZEL Claire, *La Mort et l'Éclat : monuments parisiens funéraires du grand siècle*, Rennes, PUR, 2009 ; GLOVER LINDSAY Suzanne, *Funerary Arts and Tomb Cult. Living with the Dead in France, 1750-1870*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2012 ; MAINGON Claire, « Magie du funéraire : regard sur l'historiographie de la sculpture funéraire et l'image de la mort (XVII^e-XX^e siècle) », *Perspectives*, 2015, p. 177-183.

50. *Tumulus Henrici Secundi Gallorum regis christianiss. per Joach. Bellaium...*, op. cit.

Ainsi, trois siècles plus tard, Heredia compose un « Monument » pour le *Tombeau de Théophile Gautier*, affirmant que toute matière périra, marbre ou argile, alors que les mots seront pérennes. Le tombeau pourra ainsi être traduit par « monument » dans des traditions où le terme est très utilisé pour désigner un poème, en particulier dans la poésie russe, où le « monument » peut être qualifié de genre poétique depuis Derjavine et Pouchkine. Le tombeau pour Mandelstam de Gjertrud Schnackenberg qu'étudie ici Delphine Rumeau s'intitule « *A Monument in Utopia* », en référence sans doute à cette tradition russe du monument qui fait pendant à celle du tombeau en langue française. Or ce qui importe, c'est d'une part la pérennité, la transmission du souvenir pour la postérité, d'autre part la construction, en tant que travail formel, mise en ordre.

C'est sans doute ainsi que l'on pourra expliquer la forte prégnance du sonnet parmi les formes du tombeau. Le sonnet (genre renaissant, encore une fois) est ainsi très représenté dans les tombeaux collectifs du XIX^e siècle, celui pour Gautier en particulier. Cela s'explique sans doute aussi par le fait que le sonnet a lui-même été remis à l'honneur par les Parnassiens : comment ne pas rendre hommage à l'orfèvre sonnettiste Gautier dans cette forme ? Mais il y a plus, et l'affinité entre tombeau et sonnet est durable : on la retrouve dans des hommages pour des poètes qui sont bien éloignés de l'esthétique parnassienne (on pense aux multiples sonnets réunis en mémoire de Walt Whitman, pourtant grand pourfendeur du mètre et de la rime), et elle est particulièrement visible dans les tombeaux contemporains. C'est sans doute que plus profondément le sonnet est, comme le tombeau, régi par une architecture, qu'il est souvent comparé à une maison, un temple : il sera demeure dans la demeure.

Significativement, le tombeau musical se caractérise aussi par une forte exigence formelle, et ce dès ses origines, puisque les compositeurs baroques, en privilégiant la pavane ou l'allemande, font le choix d'une danse lente de la Renaissance, à deux ou quatre temps, composée de deux parties égales, c'est-à-dire d'une forme fixe un peu tombée en désuétude à cette époque, ce qui n'est pas sans rappeler la prédilection du tombeau poétique pour le sonnet. Cet aspect, et plus généralement l'attrait pour la carrure et l'architecture, se confirme au XX^e siècle lorsque les compositeurs, pour bâtir leurs tombeaux, se tournent vers la forme suite ou la forme canon. Dans ce dernier cas, les musiciens renouent avec la très ancienne tradition des hommages funèbres par le canon, comme l'illustre la majorité des œuvres écrites en hommage à Stravinski jusqu'à *...explosante-fixe...* de Pierre Boulez⁵¹.

51. À propos de cette œuvre écrite « afin d'évoquer Igor Stravinski, de conjurer son absence », comme l'indique l'épigraphe qui surmonte sa première version, Pierre Boulez explique : « L'idée était

Enfin, et ce dernier exemple en est l'indice, la dimension commémorative est également sensible dans bien des œuvres musicales du xx^e siècle qui s'apparentent à des tombeaux sans forcément en porter le nom, peut-être pour éviter la connotation élitiste et nationale véhiculée par le mot, comme *Requiescat Igor Stravinsky* (Elisabeth Lutyens), *In memoriam magister* (Michael Tippett) ou *Epitaph Canon* (Nicolas Maw). Bien qu'un nombre non négligeable de compositeurs aient continué à employer le mot « tombeau » au xx^e siècle, à cause ou en dépit de ses implications variées, il n'a pas l'apanage de la commémoration musicale, la préférence allant plutôt pour des variantes sur « *In memoriam* », qu'il s'agisse d'honorer la mémoire d'un compositeur ancien (*In memoriam Ludwig Beethoven* de Jacques Casterède en 1975) ou d'un contemporain (*Rituel, in memoriam Bruno Maderna* de Boulez en 1974). « *In memoriam* », c'est aussi la formule titre de nombreux poèmes, à commencer par le célèbre « *In memoriam A. H. H.* » d'Alfred Tennyson (1849), à la mémoire de son ami Arthur. La forme déployée par le poème (des quatrains de tétramètres iambiques ABBA) s'inspire des quatrains élégiaques de Gray et deviendra une forme topique de la poésie funéraire (« *in memoriam stanza* », nommée ainsi en référence au poème de Tennyson). On pense également aux poèmes « *in memoriam* » composés par Geoffrey Hill, maître lui aussi de la forme et du quatrain de mémoire (qui offre comme le sonnet une demeure stable). Parmi les variantes des poèmes « *in memoriam* », citons encore (et encore dans la poésie de langue anglaise, où ce genre dispute à l'épigramme l'équivalence du tombeau) le poème essentiel écrit en 1939 par W. H. Auden « *In Memory of W. B. Yeats* » (en quatrains de tétramètres trochaïques dans sa partie finale).

Notons pourtant que les modèles monumentaux et architecturaux sont aussi régulièrement interrogés que sollicités dans l'écriture du tombeau. Les poètes semblent souvent moins chercher à fonder une équivalence entre leur poème et le tombeau de pierre qu'à s'y confronter, l'enjeu poétique résidant précisément dans le « dépassement de l'architectural⁵² », comme le formulait déjà Horace dans l'épilogue du Livre III des *Odes* cité plus haut (« j'ai bâti un monument plus durable que le marbre ») et à sa suite maints poètes, tel Vielé-Griffin faisant l'éloge d'un chant léger et mobile plutôt que d'une écriture pétrifiée en conclusion de son *In memoriam Stéphane Mallarmé* (« Son écho soit ton mausolée »). D'une part, les

de confier un même noyau à plusieurs instruments qui [...] le parcouraient chacun de façon différente. Le noyau explosait dans ces différents parcours, mais chaque tessiture était absolument fixe. J'ai donc baptisé la pièce, très littéralement, ...*explosante-fixe*... Il s'agissait de reprendre cette vieille tradition de l'hommage par les canons, à la mémoire de Stravinski » (BOULEZ Pierre, *Le texte et son pré-texte*, entretien avec Peter Szendy, *Genesis*, n° 4, 1993).

52. FURMANEK Carole, « Chanter devant les tombes... », art. cité, p. 152.

mots peuvent introduire une mobilité, un écart dans la construction que ne peut supporter l'architecture de pierre. La contribution d'Agnès Rees sur le *Tombeau de Du Bellay* par Michel Deguy est largement consacrée à cette question : elle montre toutes les asymétries de ce tombeau, et comment les motifs de l'entrelacs, de la tresse, viennent contrarier la fixité du monument. On rejoint là une grande préoccupation d'Yves Bonnefoy, qui, dès son essai inaugural, « Les tombeaux de Ravenne », met en tension la rigidité de la pierre et le mouvement de l'ornement, rappel du vivant, joie du sensible. On peut le dire autrement, à l'inverse même : le tremblement empêche le tombeau de se figer dans la seule immortalité, il rappelle aussi le manque, la perte. Les « tombeaux » que Bonnefoy écrit soixante ans plus tard, à la toute fin de son œuvre, sont des « presque sonnets » : la forme fixe est déstabilisée par l'absence de régularité métrique et de rimes. Ces ensembles de quatorze vers solides accueillent mouvement et ornement. D'autre part (et parfois en même temps), le modèle de pierre est concurrencé, dès l'origine, par un modèle végétal. Ainsi, dans l'ode pastorale aux cendres de Marguerite de Valois que compose Ronsard, le tombeau de mots se construit contre le tombeau de pierre, non pas pour le surpasser, mais pour s'y opposer, en proposant une immortalité qui ne repose pas sur la pérennité, mais sur la cyclicité, sur un temps naturel et non un temps historique. Ainsi Verlaine repose-t-il dans les feuillages du poème, dans le « Tombeau » que lui dédie Mallarmé (« Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe Verlaine⁵³ »), comme dans celui que lui consacre Yves Bonnefoy (reprenant Mallarmé) : aux « autres » de voir « que le ciel fut en lui / À son plus rouge à travers ces feuillages / Du soir, quand le roucoulement des ramiers s'enténébre ». Cette contestation du monumental est particulièrement sensible dans la poésie de langue anglaise (et la sobriété du terre protestant y est évidemment pour quelque chose). Laurent Folliot écrit ainsi à propos de la célèbre élégie de Gray : « Gray c'est le degré zéro du monument, où la sépulture se fond dans le "gazon" du cimetière (*turf*) comme le souffle des vivants dans la terre qui les décompose (*heavel mouldering heap*). » Puis, à propos de Wordsworth : « La tombe n'est donc commémoration – et par là source d'édification, de revigoration spirituelle et poétique – que dans le temps même de son oblitération progressive, où mortalité et pérennité se mêlent indissociablement. »

Il reste que, informé par un modèle monumental, architectural, ou par un modèle végétal, le tombeau concerne davantage l'immortalité que la mortalité. Ainsi s'explique son caractère « joyeux », terme récurrent de « Muses au tombeau », la contribution de Théodore de Banville au *Tombeau de Théophile*

53. MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Poésie/Gallimard, 1992, p. 62.

Gautier. Penchons-nous à présent sur les modalités de cette écriture plus joyeuse que mélancolique, même si les deux tonalités interfèrent, précipitant la méditation sur le rapport au temps, à la survie et à la perte.

Tombeaux et transmission

Cette importance de l'hommage et de la dimension mémorielle nous amène à considérer le tombeau comme un genre de la mémoire poétique ou artistique. C'est là bien sûr un trait définitoire des genres, mais avec le tombeau, ce trait devient ressort essentiel : le tombeau constitue un dispositif de citation, de résonance et de transmission des œuvres, un lieu d'affiliation, de constitution de généalogies et de négociation avec des traditions. Se donnent à voir dans le tombeau ces « chaînes » qui relient les poètes, « *each with each / Connected in a mighty scheme of truth* » selon une formule de Wordsworth que commente Laurent Folliot. Se dessinent aussi des croisements qui donnent souplesse et formes nouvelles à ces liens.

Citation et vibration du poème

Dans l'introduction de son ouvrage *Tumbas*, Cees Nooteboom explique : « La plupart des morts se taisent. Ils ne disent plus rien. Ils ont – littéralement – déjà tout dit. Pour les poètes, il en va autrement. Les poètes continuent de parler⁵⁴. » Et il justifie le titre de l'ouvrage par les « sonorités joyeuses qu'a le mot espagnol⁵⁵ ». Dans son essai sur les tombeaux, *Essay on Sepulchres* (1809), William Goodwin explique quant à lui le plaisir qu'il trouve à lire les noms des morts dans les cimetières : il convoque de tout son être leur souvenir pour dialoguer avec eux, car la conversation avec les vivants est bien insuffisante. Il exprime le vœu de vivre dans l'échange avec les morts illustres de toutes les époques (« *I wish to live in intercourse with the illustrious Dead of all ages* »), rappelant le vers de James Thomson qui désirait dans « *Winter* » cette noble conversation par l'étude (« *to hold high converse with the mighty dead* »). Or on peut penser avec Cees Nooteboom que parmi ces morts illustres, les poètes ont une place privilégiée, parce que leurs mots sont faits pour cela même, pour être transmis, pour dialoguer avec leur postérité, aussi asymétrique que puisse être l'échange. Le tombeau poétique est le lieu de ce dialogue, qui passe par une pratique appuyée de la citation. On notera que les tombeaux pour des

54. NOOTEBOOM Cees, *Tumbas*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 9.

55. *Ibid.*, p. 18.

poètes (ou des artistes) sont les plus nombreux dans la modernité, le tombeau pour une figure politique s'étant considérablement raréfié. C'est peut-être aussi pour cela que les tombeaux du xx^e siècle ont, comme le dit Dominique Moncond'huy, finalement moins pour enjeu de dresser une effigie que de faire entendre une voix⁵⁶. Ce sont les mots du poète, plus que sa personne, qu'il faut célébrer et dont il faut assurer la transmission.

Ossip Mandelstam affirme dans l'*Entretien sur Dante* qu'une citation n'est pas un emprunt, mais une cigale⁵⁷. La citation cymbalise de poème en poème. Prenons un exemple de cette vibration de la citation précisément dans les tombeaux pour Mandelstam. Un vers des *Cahiers de Voronej* est ainsi souvent repris : « *Da, ja ležu v zemle, gubami ševelja* » (« Oui, je suis enterré, bougeant les lèvres⁵⁸ »). Ce vers constitue déjà une citation, abrégée, du Talmud, où il est dit que les lèvres du mort bougent lorsque son nom est prononcé en sa mémoire (Talmud, Tractat Yevamot, 97 A) : est ainsi figuré le lien entre vivants et morts qui se joue dans la profération du nom. Or ces mots sont à leur tour répétés à l'envi dans les hommages qui sont rendus au poète russe. Gjertrud Schnackenberg place ainsi en épigraphe de tout son « Monument en Utopie » la citation du Talmud⁵⁹ et met en scène des écoliers lisant les vers de Mandelstam : « *Now I'm dead in the grave with my lips moving*⁶⁰. » On retrouve la même citation dans un poème de Michael Symmons Robert, justement intitulé « *Poem from a line by Ossip Mandelstam* » (dans *Drysalter*, 2013) : le motif des lèvres qui bougent est le noyau de tout le texte. La pratique citation-nelle est particulièrement visible, ostensible même, dans les tombeaux qu'a écrits Yves Bonnefoy. Le « Tombeau de Paul Verlaine » s'ouvre ainsi par une citation : « Ce "peu profond ruisseau", où coule-t-il / Plus avant qu'en ses vers ». Sont posées à la fois la question du rapport du poème au monde, et celle de la survie des mots « plus avant » que dans le poème de son auteur. On peut même dire que Bonnefoy redouble le geste de la citation. Ainsi dans le « Tombeau de Stéphane Mallarmé » trouve-t-on un vers de Hugo cité par Mallarmé : « De Hugo, disait-il, le plus beau vers : / "Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées" ». On reprendra ici les propos d'Yves Bonnefoy lui-même, que cite Marik Froidefond lorsqu'elle parle de l'écriture du tombeau comme d'une pratique « d'hospitalité » : « La poésie est foncière-

56. MONCOND'HUY Dominique, art. cité, p. 10.

57. « *Citata ne est vypiska, citata est cikada* », MANDELSTAM Ossip, *Entretien sur Dante (Razgovor o Dante)*, trad. J.-C. Schneider, Genève, La Dogana, 2012, p. 22.

58. MANDELSTAM Ossip, *Les Cahiers de Voronej*, trad. Henri Abril, Saulxures, Circé, 1999, p. 20.

59. En anglais : « *When a name is spoken in the name of its speaker, his lips move in the grave* » (SCHNACKENBERG Gjertrud, *A Gilded Lapse of Time*, op. cit., p. 229.)

60. *Ibid.*, p. 249.

ment transitive, son texte est pour se défaire du moi et non pour le conforter, elle est donc, en puissance, associative, une alliance qui se propose⁶¹. » Le tombeau accueille les mots de l'autre et en prolonge la vibration.

La question qui se pose alors est celle de l'intégration de ces citations, du métabolisme qui s'opère dans le poème entre les mots du célébrant et ceux du célébré : si les mots du célébré sont mis en exergue, ils restent évidemment portés par la parole du célébrant. Le poème de Schnackenberg pour Mandelstam se distingue par exemple franchement de celui de Heaney, même si les deux textes intègrent des mots ou des motifs de même origine. Selon les cas, selon les poétiques qui se rencontrent, les deux voix s'associent de manière harmonieuse ou disjonctive, les citations sont plus ou moins visibles ou fondues. Celles-ci peuvent être signalées, parfois par des guillemets (comme dans les exemples précédents empruntés à Bonnefoy), souvent par des italiques, comme si les variations typographiques renvoyaient à la matérialité de l'inscription (dans le poème de Schnackenberg ici étudié, ou, autre exemple, dans le « Tombeau de Gaston Miron » qu'écrit Jacques Brault⁶², subtil entrelacs de romaines et d'italiques). Elles sont parfois complètement fondues, ne sont même plus tant des citations directes que des motifs ou des stylèmes (ainsi dans le « Tombeau de Charles Baudelaire », de Mallarmé, où les signes baudelairiens ne sont pas de l'ordre de la citation pure). Les frontières auctoriales se brouillent, on ne sait plus qui est l'auteur des mots du tombeau : c'est en partie le célébré, en partie le célébrant, et dans la rencontre des deux advient encore autre chose, une troisième voix originale, qui n'appartient plus à personne. Claire Gheerardyn montre par exemple comment Ginsberg fond deux octosyllabes d'Apollinaire dans un verset, c'est-à-dire coule les mots du poète français dans son propre souffle. C'est bien en termes de métabolisme que W. H. Auden pose cet enjeu, dans l'un des plus beaux « tombeaux » du xx^e siècle, « *In Memory of W. B. Yeats*⁶³ » : « *The words of a dead man / Are modified in the guts*

61. BONNEFOY Yves, « Entretien avec Odile Bombarde, 2005 », *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 466.

62. Jacques Brault, « Tombeau », *Poésie*, n° 81, p. 29, repris dans *L'Artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006.

63. Ce poème est aussi un très bel exemple de « chaîne poétique », élément fondamental du tombeau : Yeats a composé sa propre épitaphe dans « Under Ben Bulben » (« *Under bare Ben Bulben's head / In Drumcliff churchyard Yeats is laid / On limestone quarried near the spot / By his command these words are cut // Cast a cold eye / On life, on death. / Horseman, pass by!* ») ; Auden lui consacre ce poème tombeau qui récite des épitaphes en quatrains ; Walcott écrira ensuite un tombeau en quatrains pour Auden (« *Eulogy to W. H. Auden* »). Une autre chaîne se constitue à partir du poème d'Auden, dont Brodsky reprend la structure pour son « tombeau » à T. S. Eliot (« *Na smert' T. S. Eliota* ») en 1965. Ce sera ensuite Seamus Heaney qui rendra

of the living ». À propos du *Tombeau de Du Bellay*, Agnès Rees parle pour sa part de « greffe », autre métaphore organique qui figure cette intrication des voix, cette association qui crée une autre personne poétique.

Or c'est aussi ce qui se produit, selon des modalités certes différentes, dans la traduction poétique. Ce n'est sans doute pas un hasard si, au xx^e siècle, en même temps que la pratique de la traduction de poètes par des poètes s'est généralisée, celle du tombeau poétique s'est internationalisée⁶⁴. On l'a vu, si le tombeau a originellement une dimension nationale, il s'est, en poésie, considérablement défait de cet ancrage dans la nation et surtout dans la langue (à l'exception de situations de revendication, comme c'est le cas dans certaines poésies francophones évoquées plus haut). La conséquence sur un plan poétique est importante : écrit-on des tombeaux plurilingues, en gardant les citations en langue originale (on en trouve un exemple dans le poème de Ginsberg pour Apollinaire, qui reprend en français les mots de l'épithaphe), ou bien en utilisant des traductions ou en traduisant soi-même ? Les tombeaux de Mandelstam en anglais citent souvent une traduction déjà existante (qui est au demeurant le fruit d'une collaboration entre un slavisant et un poète, William S. Merwin), quand Ginsberg traduit directement certains termes d'Apollinaire.

Ce n'est donc sans doute pas un hasard non plus si beaucoup de poètes traducteurs ont écrit des tombeaux. On pense à Celan traducteur de Mandelstam⁶⁵. On pense bien sûr à Yves Bonnefoy, l'un des plus illustres poètes traducteurs⁶⁶, dont l'œuvre entière propose une méditation sur la tombe et le tombeau. La ques-

hommage à Brodsky dans un poème intitulé « Audenesque » (dans *Electric Light*, 2001). Sur le rôle central du poème d'Auden, voir l'excellent livre de Sally CONNOLLY, *Grief and Meter, Elegies for Poets after Auden*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2016. Connolly propose le terme de « *genealogical elegies* » pour désigner ces textes que le français désignerait comme des « tombeaux ». Son idée centrale est en effet que ces poèmes élaborent (« *craft* ») des formes qui définissent des traditions poétiques et constituent un « méta-genre ».

64. Le tombeau du xvi^e siècle est, on l'a noté, déjà souvent polyglotte, incluant notamment des textes en latin et en grec ; au xix^e siècle, la présence d'autres langues dans le recueil est plus liée à son internationalisation (même si la présence de poèmes en occitan atteste aussi un polyglottisme national), avec par exemple les poèmes en anglais de Swinburne dans le tombeau de Gautier, ou le « Tombeau d'Edgar Poe » en français de Mallarmé.

65. Ou encore, même si l'échelle de notoriété n'est pas la même, à Henri Abril, poète polyglotte, traducteur en français de Mandelstam, et auteur d'un recueil, *Gare Mandelstam*, qui rassemble des tombeaux pour plusieurs poètes, au premier rang desquels Mandelstam.

66. Et on peut rappeler ici qu'Yves Bonnefoy a justement traduit en français les vers de Yeats précédemment cités, ne retenant pour son anthologie du poète irlandais en Poésie/Gallimard, *Quarante-cinq poèmes*, que la fin de « *Under Ben Bulbin* », donnée sous le titre « L'épithaphe de W. B. Yeats ».

tion de la voix, du sujet, de l'autorité, est posée avec la même acuité dans le tombeau poétique et dans la traduction des poètes par les poètes.

Concluons ici sur cette internationalisation du tombeau⁶⁷. Même si les tombeaux modernes ne sont plus que rarement recueils collectifs, il faut continuer à les concevoir comme les pierres d'un tout qui excède très largement telle ou telle œuvre individuelle. Le lien entre les poèmes qui composent le tombeau n'est plus forcément matérialisé par le recueil, mais il subsiste, potentiellement extensible à l'infini, dans la bibliothèque de la littérature mondiale. Le tombeau est en effet, on l'a dit, de moins en moins un genre de circonstance : il peut très bien être consacré, contrairement à l'usage renaissant, à un poète (ou un artiste) mort depuis longtemps. Son empan dans le temps, dans l'espace, est considérablement agrandi. Cela veut dire que les tombeaux sont écrits dans la conscience des hommages déjà existants, avec des effets de citation et de renvois qui peuvent être multiples. On le voit ici aussi bien dans les tombeaux pour Mandelstam qui se font écho que dans les tombeaux écrits par Bonnefoy qui font signe vers les tombeaux écrits par Mallarmé ou que dans le « tombeau ouvert » dont parle Claire Gheerardyn à propos des tombeaux d'Apollinaire. En un sens, tous les tombeaux du xx^e siècle sont ainsi ouverts à ce qui les précède et à ce qui les suit, se désignant plutôt comme des chaînons ou des caisses de résonance. Ces textes forment un ensemble car même si tous ne se répondent pas, ils sont écrits dans la conscience d'une construction plurielle. L'attention portée par beaucoup de poètes au lien entre Dante et Mandelstam indique bien que l'enjeu du tombeau est aussi la vitalité de la tradition, la transmission d'une culture. Ce que nous remarquons plus haut à propos d'un champ francophone délimité par des stèles poétiques doit s'étendre à bien d'autres espaces, dessinés par la circulation de grands textes poétiques.

Tradition et création dans le tombeau musical

Un certain nombre de ces remarques concernant les procédés de citation, vibration et métabolisme dont le tombeau poétique est le support au xx^e siècle valent aussi pour le domaine musical. Le *Tombeau de Debussy* composé par Maurice

67. On peut renvoyer ici au chapitre 34 du *Oxford Handbook of Elegy*, « Nationalism, transnationalism, and the poetry of Mourning », écrit par Jahan Ramazani, qui évoque le fait que les poèmes de deuil au xx^e siècle sont « transnationaux » (« *spilling grief across boundaries of race, ethnicity and nation* », p. 612). On regrette pourtant que cette étude fort éclairante, mais centrée sur des exemples en langue anglaise, n'aborde pas la question de la traduction, des conséquences linguistiques de cette (relativement) nouvelle « transnationalité ».

Ohana en 1962 pour le centenaire de la naissance du compositeur offre un bon exemple. Dans cette œuvre, Ohana insère des fragments empruntés à Debussy : un motif d'Arkel tiré du quatrième acte de *Pelléas et Mélisande*, la chanson *Nous n'irons plus au bois* telle que Debussy la cite dans *Jardins sous la pluie*, une figure de la *Terrasse des audiences au clair de lune* ou encore un motif de la suite *En blanc et noir* – fragments d'œuvres célèbres valant comme signature debussyste immédiatement identifiable. Mais surtout, au-delà de l'hommage à Debussy auquel Ohana voue une grande admiration depuis l'enfance, cette œuvre est pour lui un « prétexte à la quête et à l'affirmation de filiations infra-musicales⁶⁸ », ainsi qu'un lieu où poursuivre ses propres recherches, en particulier sur le dépassement du système tempéré qu'offre la musique arabe. De façon plus générale, on voit émerger dans ces tombeaux le « désir d'un dépassement de la tradition ou mieux encore d'une confrontation qui s'insère très logiquement dans la recherche d'une identité culturelle ». Tradition, filiation, confrontation, ces œuvres illustrent bien l'écheveau d'enjeux dont le tombeau peut être porteur.

L'un de ces enjeux, et non des moindres, est l'acte de création et la revendication de modernité. Cela pourrait sembler paradoxal pour des œuvres dont la première visée semble être de perpétuer une mémoire et une tradition. L'exemple ravélien est à cet égard significatif. Car le *Tombeau de Couperin* est bien autre chose qu'une courbette adressée à Couperin, un pastiche ou un repli frileux sur la tradition : il s'apparente plutôt à un creuset où Ravel se livre à des expérimentations modales audacieuses⁶⁹. Et de même, la *Sonate pour violon et violoncelle* qu'il compose pour le *Tombeau de Debussy* n'est écrite ni à la manière de Debussy, ni à la manière d'une sonate classique. Ravel fait du Ravel, et l'œuvre se déploie en fait hors de toute référence à la sonate traditionnelle (quatre thèmes y sont librement juxtaposés). Cette façon de sortir de la forme close de la sonate, de la contrarier et de la renouveler, rejoint ce que font les poètes du xx^e siècle avec la forme sonnet

68. MUSSAT Marie-Claire, art. cité. *Ibid.* pour la citation suivante.

69. Si le Prélude du *Tombeau de Couperin* rappelle par son esprit d'improvisation et ses ornements la tradition du prélude libre qui ouvrait les suites françaises classiques, le langage musical est tel ici qu'on ne peut en aucun cas y voir un pastiche du xviii^e siècle. La remarque vaut aussi pour les autres pièces du *Tombeau* qui, par leur caractère contrasté, leur structure et leur rythme, rappellent les pièces du même nom écrites à l'époque classique, mais témoignent par leurs tournures modales d'un langage musical qui ne cherche guère à imiter les pièces de clavecin de Couperin. Il apparaît assez difficile dans ces conditions de parler pour cette œuvre de « néoclassicisme » au sens restreint du mot, tel qu'il est par exemple employé à propos des œuvres de Stravinski des années 1920. Sur la notion complexe et contestée de néoclassicisme musical, voir HYDE Martha, « Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music », *Music Theory Spectrum*, 1996, p. 207.

traditionnellement liée au tombeau : éprouver une forme qui renvoie à la tradition et promeut solidité et pérennité par son architecture et sa clôture, mais pour en montrer plutôt la souplesse et la mobilité, et éviter l'hommage figé. Sept ans après le *Tombeau de Couperin*, cette pièce de Ravel, indépendamment de l'hommage évident adressé à la tradition, ne saurait se réduire à un « retour à » auquel on a bien souvent restreint le néoclassicisme, et plus particulièrement les formes qui s'en sont fait le vecteur, tel le tombeau. N'oublions pas que pour Ravel et pour ses contemporains, l'esthétique néoclassique est considérée comme le fer de lance de la modernité et n'est jamais synonyme de conservatisme.

Loin d'être la reprise d'une forme éculée, le retour du tombeau au xx^e siècle correspond donc plutôt pour les musiciens à une volonté d'interroger une tradition, de l'ébranler et d'inventer du nouveau. C'est le cas avec le *Tombeau de Ronsard*. Leurs auteurs, des compositeurs importants de l'entre-deux-guerres, ont notamment cherché à renouveler le genre de la mélodie, par exemple en substituant au couple chant-piano le couple chant-flûte (Roussel) ou chant-harpe (Caplet) : là encore le tombeau apparaît comme creuset pour la création. Et là encore l'ironie déployée par Ravel dans sa contribution en est l'indice. Ces compositeurs oscillent en effet entre gravité et dérision à l'égard du tombeau, devenu un genre un peu conventionnel et publicitaire, comme le fait remarquer Frédéric Sounac. À la différence du *Tombeau de Ronsard*, le *Tombeau de Dukas* est uniquement constitué de pièces pour piano au tempo lent et pourrait sembler renouer avec une pratique plus conventionnelle du tombeau. Mais là encore, quoique pour des raisons différentes, cette œuvre dédiée à Paul Dukas, figure reconnue dans le Paris musical des années 1930 tant pour ses activités de compositeur que pour celles de pédagogue et de critique musical⁷⁰, s'avère un instrument pour promouvoir la création. Ce tombeau publié dans le supplément musical de *La Revue musicale* de mai-juin 1936 réunit en effet neuf compositeurs, amis ou anciens élèves de Dukas, qui représentent les différentes facettes de la création musicale du moment : Manuel de Falla, Guy Ropartz, Joaquin Rodrigo, Julien Krein, Olivier Messiaen, Tony Aubin et Elsa Barraine. Ces noms soulignent le pôle d'attraction que constitue alors Paris.

On ne s'étonnera donc pas que, dans un grand nombre de cas, les tombeaux soient des œuvres charnières pour les compositeurs qui s'y livrent. C'est le cas pour le *Tombeau de Debussy* de Ravel, qui a lui-même souligné combien cette

70. Entre 1892 et 1932, Paul Dukas a écrit près de quatre cents chroniques (critiques, hommages, comptes rendus de concert) publiées dans des revues musicales variées. Ces chroniques, dont une partie a été éditée dès 1948 par Gustave Samazeuilh dans *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, rendent compte de sa pensée esthétique et de l'actualité musicale parisienne de l'époque.

pièce représentait un tournant dans son évolution, la même analyse valant pour les tombeaux de Ohana et de Stravinski dédiés au même compositeur. Ces pièces à l'écriture très audacieuse sont aux antipodes de simples pièces de circonstance ou de pièces d'élève pleines de déférence écrites pour rendre hommage au maître ou à l'ami. Lieux d'innovation, elles permettent de comprendre comment s'articulent tradition, transmission et création. Ce qui ne va pas de soi dans un siècle qui s'est largement donné comme mot d'ordre la rupture esthétique, voire la révolution. Le témoignage de Stravinski est ici important. Le compositeur dit bien qu'il a conscience que ce type d'écriture n'aurait pas forcément plu à Debussy, mais qu'il ne cherche de toute façon pas à l'imiter : « dans ma pensée, l'hommage que je destinais à la mémoire du grand musicien que j'admirais ne devait pas être inspiré par la nature même de ses idées musicales; je tenais, au contraire, à l'exprimer dans un langage qui fût essentiellement mien⁷¹ ». Plutôt que de parler de « troisième voix » comme on l'avancait plus haut pour les tombeaux poétiques, cette remarque de Stravinski (et Pierre Boulez soulignera son même rejet de l'imitation lorsqu'il expliquera son recours au canon dans ...*explosante-fixe*... dédiée au compositeur russe⁷², tout comme Philippe Hurel à propos de son *Tombeau de Gérard Grisey* qu'étudie Jean-Michel Court) invite surtout à souligner le rôle de catalyseur de la création joué par ces pièces, comme si s'atteler à l'écriture d'un tombeau musical les poussait à aller au plus loin d'eux-mêmes. La contribution de Messiaen au *Tombeau de Dukas* est un autre exemple significatif : cinq ans après l'écriture de son *Tombeau resplendissant* pour orchestre et sa participation au *Tombeau de Jean-Pierre Guézec*, Messiaen revendique dans sa *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas* l'affirmation d'un langage personnel⁷³. Il n'est pas étonnant que ce compositeur, dont la démarche procède en profondeur d'emprunts aux compo-

71. STRAVINSKI Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, p. 101.

72. « Il s'agissait de reprendre cette vieille tradition de l'hommage par des canons, à la mémoire de Stravinski » rappelle Boulez, avant de préciser : « mais le canon, en tant que tel, ne m'intéressait absolument pas. J'ai réfléchi à cette forme d'écriture, pour la repenser d'une façon qui n'ait rien d'académique : si l'on se rend dans des couches différentes, si chacun suit des parcours différents à travers des niveaux alternants, on retrouve cette notion de canon, mais dégagée de ses fonctions imitatives traditionnelles » (BOULEZ Pierre, art. cité).

73. L'analyse de cette pièce de Messiaen proposée par Marie-Claire Mussat est éclairante. Elle explique que s'y trouvent réunies « les caractéristiques qui vont définir son écriture : l'utilisation des modes à transpositions limitées [...] l'emploi de rythmes grecs [...] [signe d'une] nouvelle dimension du temps, concrétisée ici par l'adoption d'un tempo très lent qui renforce l'impression de blocs harmoniques. La barre de mesure n'est plus qu'un repère et Messiaen renonce pour la première fois dans sa musique pour piano à numéroter les mesures » (art. cité).

siteurs qu'il admire et connaît intimement⁷⁴, ait nourri une certaine affection à l'égard du tombeau musical, forme qui lui permet à la fois de rendre hommage et d'affirmer son propre style, œuvrant ainsi à la construction de sa propre figure de maître tout en prenant place dans la chaîne des grands compositeurs qui constituent l'histoire de la musique.

Ce dernier exemple permet de souligner qu'à travers l'écriture de tombeaux musicaux se constituent, comme en poésie, des chaînons et se perpétuent des noms, selon un cycle de transmission qui révèle autant sur la pratique des compositeurs que sur leur besoin d'écrire et de réécrire, à leur façon, l'histoire de la musique, en dessinant des filiations au sein desquelles ils cherchent à s'inscrire. C'est en ce sens que le *Tombeau de Messiaen* pour piano et bande composé par Jonathan Harvey en 1994 est peut-être davantage que le « modeste hommage » qu'il prétend être « suite à la mort d'une immense personnalité musicale et spirituelle⁷⁵ ». En perpétuant le geste de Messiaen et, à sa suite, celui de Dukas et de Debussy également auteurs de tombeaux avant d'en être à leur tour dédicataires, Jonathan Harvey s'inscrit dans une filiation, invente un lignage et s'offre à la postérité. Si au xx^e siècle les tombeaux individuels sont beaucoup plus fréquents que les tombeaux collectifs, cela ne les empêche donc pas de perpétuer dans le temps et à distance l'hommage que le tombeau collectif concentrait en une publication circonstanciée. Les très nombreuses pièces écrites en hommage à Grisey qui se sont échelonnées dans le temps témoignent de ce rapport spécifique à la temporalité, tout comme la pièce de Florent Schmitt au titre significatif, *Chaîne brisée, opus 87. Siècle pour le tombeau de Paul Dukas* (2001) : ces œuvres montrent que la pratique du « tombeau ouvert » dont nous parlons plus haut à propos de la poésie du xx^e siècle concerne tout autant la musique.

74. Voir à ce sujet l'excellent livre de Yves BALMER, Christopher BRENT MURRAY et Thomas LACÔTE, *Le Modèle et l'invention. Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie, 2017. Grâce à un vaste travail qui associe analyse minutieuse des partitions et relecture complète de ses écrits théoriques, les auteurs montrent que Messiaen s'est forgé une technique d'emprunt, véritable méthode de création qui irrigue toute sa création, et en expliquent les mécanismes, de la collecte des matériaux dans un corpus éclectique (plain-chant grégorien, Rameau, Mozart, Massenet, Berg, Jolivet entre beaucoup d'autres), à leur interaction et leur montage dans les œuvres. Cette étude, qui constitue un jalon décisif dans la musicologie contemporaine, permet de saisir les étapes du processus créateur de ce phare du xx^e siècle musical mais aussi plus largement les relations complexes qui se nouent entre modèle et invention, admiration et audace.

75. HARVEY Jonathan, programme du concert de l'Académie d'Été, IRCAM, 20 juin 1998.

D'un art à l'autre. Résonance et ambiguïté de l'hommage

Ouvert, le tombeau l'est aussi parce que les poètes et les artistes du xx^e siècle qui s'y livrent ne se contentent pas de s'adresser à leur propre art, mais rendent parfois hommage à une figure qui appartient à un autre champ que le leur. Le cas du tombeau musical dédié à Ronsard en 1924 dont nous avons dit plus haut qu'il était vecteur d'un important travail d'innovation mélodique est exemplaire. Significativement, au fil du siècle, ce travail sur la mélodie s'intensifie dans d'autres tombeaux musicaux dédiés à des poètes. La pièce de Boulez intitulée *Tombeau* pour soprano et grand orchestre, commencée en 1959 et composée d'après le « Tombeau » (de Verlaine) écrit par Mallarmé et paru dans la *Revue blanche* en 1897, mérite une attention particulière. *Tombeau* est la cinquième et dernière pièce de *Pli selon pli*, elle équilibre l'architecture de l'ensemble en faisant pendant à *Don* qui ouvre ce cycle dédié à Mallarmé. Étrange hommage cependant puisque Boulez ne garde dans ce *Tombeau* que le dernier vers du poème de Mallarmé, « Un peu profond ruisseau calomnié par la mort », rendu presque incompréhensible par le style vocal très orné qui ne permet de saisir que les deux derniers mots (« la mort ») détachés par le brusque passage du chanté au parlé. Marie-Claire Mussat avance que cette pièce fait songer à une épitaphe dédiée à Mallarmé. Mais le traitement musical que Boulez réserve aux vers de Mallarmé, comme engloutis, naufragés par la musique, ne suggère-t-il pas plutôt le contraire ? À moins de donner à l'épitaphe un sens littéral et ironique et de voir dans ce *Tombeau* une façon pour le jeune Boulez de répliquer à Mallarmé et de reprendre à la poésie son bien, voire tout bonnement de l'enterrer en affirmant la suprématie de la musique sur la poésie, réduite à n'être pour de bon qu'un « aboli bibelot d'inanité sonore ».

Ce dernier exemple suggère la complexité et l'ambiguïté du geste d'hommage, d'autant plus grandes lorsque le tombeau est adressé d'un art à un autre, comme le xx^e siècle en a été friand. Plusieurs articles de cet ouvrage étudient les modalités de la circulation interartistique dont le tombeau a été le support, propice au dialogue entre les arts, à leurs relations de connivence mais aussi de concurrence. C'est tout l'objet de l'article de Claire Gheerardyn, qui explore le dialogue entre la poésie et la sculpture noué autour du tombeau d'Apollinaire, quand Marik Froidefond s'attache aux rapports entre poésie, architecture et peinture dont le *Tombeau pour Alberti*, hommage à quatre mains d'un poète (Bonnetoy) et d'un peintre (Titus-Carmel), adressé à un architecte (Alberti), présente un cas très abouti. Bien d'autres exemples pourraient être ajoutés, que l'on pense aux pièces musicales du *Tombeau de Debussy* dont plusieurs ont pour titre des vers de poèmes (Lamartine pour la pièce de Satie, Paul Fort pour celle de Schmitt), à *Ommagio a Joyce* de Berio

exploitant des extraits du chapitre « Sirens » de *Ulysses*, aux « Variations “Aldous Huxley *in memoriam*” » et « *Introitus* T. S. Eliot *in memoriam* » de Stravinski, au *Double Canon Raoul Dufy in memoriam* de Malipiero, ou à la peinture monumentale de Titus-Carmel dédiée en 1994 à Olivier Messiaen pour l'espace de la DRAC Champagne-Ardenne qui porte son nom. Au-delà de l'enjeu institutionnel et du rôle symbolique du nom du mort dans cette œuvre balafnée par les initiales énormes (OM) du compositeur, cet exemple illustre la vitalité de la chaîne d'hommages dont nous parlions plus haut puisqu'aux nombreux tombeaux écrits par Messiaen au cours de sa vie font écho ceux qui lui ont ensuite été consacrés, qu'ils soient musicaux comme celui de Jonathan Harvey ou picturaux. Ce type d'hommage qui se répercute d'un art à l'autre s'observe aussi dans le domaine québécois, avec par exemple le *Tombeau de Nelligan opus 52*, œuvre symphonique composée en 1992 par Jacques Hétu en l'honneur d'un poète qui avait lui-même écrit des tombeaux pour Chopin et pour Baudelaire, et qui disait, dans son poème « Le Cercueil », avoir « grandi dans le goût bizarre du tombeau ». Le phénomène de résonance interartistique est d'un autre type dans le *Tombeau de J.-P. Guézec* pour lequel Gilbert Amy écrit une pièce pour mezzo et clarinette en la qu'il intitule *D'un désastre obscur*, empruntant ces mots à un alexandrin du « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé : « Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur ». Rappelant le travail de Boulez dans *Tombeau de Pli selon pli*, Amy utilise ce vers de Mallarmé de manière éclatée et le transforme en simple matériau phonétique. Cet exemple révèle à nouveau la prégnance des tombeaux de Mallarmé dans l'imaginaire du xx^e siècle et l'ambiguïté qu'elle revêt, notamment pour les compositeurs, pour lesquels hommage, fascination et défiance à l'égard de ce poète semblent indistinctement se mêler.

À la figure de Mallarmé pour les compositeurs fait en quelque sorte pendant celle de Wagner pour les écrivains, qui suscite la même oscillation entre séduction et rejet. En témoignent les nombreux hommages littéraires qui lui ont été consacrés, et que Timothée Picard n'hésite pas à qualifier de « tombeaux de Wagner⁷⁶ », qu'on pense à l'« Hommage à Wagner » dans le numéro du 8 janvier 1886 de *La Revue wagnérienne* qui s'ouvre par un poème de Mallarmé intitulé « Hommage », « tombeau ambigu autour de la dépouille de Wagner » suivi de sept poèmes⁷⁷, ou aux romans de D'Annunzio (*Le Feu*), de Werfel (*Verdi, roman de l'opéra*) ou de

76. PICARD Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération*, op. cit., p. 327. Les citations qui suivent sont tirées du même chapitre intitulé « Tombeau musical, littéraire et musico-littéraire ».

77. L'« Hommage » de Mallarmé est suivi de sept poèmes (Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Vignier, Teodor de Wysewa et Édouard Dujardin) qui composent cet « Hommage à Wagner ».

Carpentier (*Concert baroque*). Selon Timothée Picard, dans les hommages directs ou indirects dont Wagner a fait l'objet, le tombeau du musicien semble avant tout « relever du prétexte » et servir à « régler des questions littéraires ». Il paraît ensuite « offrir une occasion d'effectuer quelque chose comme une purification de la littérature, qu'il s'agisse d'entériner avec la mort de Wagner le deuil du génie, du sublime, de l'utopie de la réalité et du XIX^e siècle, dont il serait devenu le symbole, ou de purifier la littérature elle-même d'une maladie de la civilisation, à laquelle on a donné le nom de wagnérisme ». Timothée Picard ajoute que les tombeaux littéraires de musicien, et *a fortiori* ceux dédiés à Wagner, servent en outre à formuler (pour Mallarmé ou René Ghil par exemple) « une poétique trahissant une réticence à l'égard de la musique et du musicien, et contenant, implicitement, pour la littérature, un programme de reconquête ». Le genre du tombeau littéraire de musicien contribuerait ainsi à « une forme d'autocélébration de la littérature, capable d'orchestrer la mort du musicien en rivalisant sur son propre terrain ». À quoi répondraient en miroir inversé les tombeaux musicaux de poètes, et plus particulièrement ceux dédiés à Mallarmé dont les exemples donnés plus haut montrent bien qu'ils orchestrent la mort du poète dont les vers se fragmentent et disparaissent au profit de la musique.

Si le nœud tensionnel entre poésie et musique incarné par Mallarmé et par Wagner est à l'origine de l'aura singulière de ces artistes et explique l'ambivalence des tombeaux qui leur sont consacrés, sans doute faudrait-il étendre la remarque et souligner à quel point cette part d'interrogation critique sourd en réalité dans bien des tombeaux écrits depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, qu'il y ait dialogue interartistique ou non. Frédéric Sounac s'arrête à juste titre sur deux points importants. D'une part, il souligne l'ironie des tombeaux qu'il qualifie de « paradoxaux et postmodernes », en ce qu'ils substituent une intensité critique et caustique à la solennité de l'hommage, jusqu'à faire « profession d'irrévérence ». Une telle ironie, dont on pouvait déjà déceler des traces chez Ravel (notamment dans la visée secrète et le ton joyeux de la forlane du *Tombeau de Couperin*⁷⁸, qui invitent à relativiser

78. Bien que Ravel dit avoir transcrit la Forlane du quatrième *Concert Royal* de Couperin, la genèse de cette pièce permet cependant de nuancer l'importance du contexte guerrier et de la dimension funèbre qu'elle semble revêtir du fait de sa date de composition et de la référence au tombeau. Michel Faure rappelle en effet que cette pièce fut écrite par Ravel pour faire un pied-de-nez à Pie IX et scandaliser les bien-pensants (voir FAURE Michel, « Origine et analyse de la forlane du *Tombeau de Couperin* », 2009, [http://musique.histoire.free.fr/michel-faure-musique.php?musi_cologie=lexique&lexique=forlane], page consultée le 15 septembre 2018): que la forlane, exhumée par le pape pour détrôner l'érotique tango, ait elle-même une origine libidineuse semble avoir particulièrement amusé Ravel. Le rôle joué par la guerre doit donc être relativisé : malgré

la dimension funèbre suggérée par le titre et la dédicace aux compagnons morts), est particulièrement significative chez un compositeur comme Mauricio Kagel. D'autre part, il note la dimension d'« anti-tombeau » sensible notamment dans certaines œuvres de Maurice Ohana, par exemple son *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (composé d'après le célèbre poème de Lorca dédié à son amant torero) qui, tout en faisant signe vers le tombeau, dit le refus du deuil officiel, de la patrimonialisation, et somme toute de la « seconde mort qu'est la prise de possession par la communauté ». Comme dans le *Tombeau de Gérard Grisey* composé par Philippe Hurel, la visée n'est pas de dire l'immortalité d'un grand maître mais de rendre un hommage personnel à l'ami en refusant que sa mémoire soit confisquée dans un hommage national, collectif et abstrait. Ces derniers exemples soulignent la pluralité des enjeux dont le tombeau est porteur dans ses réexploitations contemporaines, de la réactivation de la tradition à sa remise en question parfois totale.

L'histoire du tombeau est ainsi également celle de notre rapport à la tradition et à ce que Judith Schlanger appelle « la mémoire des œuvres ». Schlanger montre que, passant d'un régime classique à un régime post-romantique, le rapport aux œuvres du passé est moins fait « d'imitation » et de « pillage » que de désir d'émulation et de reprise du geste créateur. Cela est vrai pour le tombeau, qui devient au xx^e siècle le lieu d'une plus âpre négociation avec le passé, d'un rapport plus ambigu, souvent empreint d'une « anxiété de l'influence », pour reprendre cette fois le terme d'Harold Bloom (dont la pensée de « l'influence » est au demeurant fort différente de celle de Schlanger). Il semble pourtant que la résurgence de ce genre, même mâtinée d'ironie, témoigne de la permanence de l'admiration dans la dynamique créative, et de sa prévalence sur « l'anxiété ». Citons ici précisément Judith Schlanger :

Ainsi le désir d'exister dans les lettres en y contribuant, le désir d'être source et de poser des œuvres, ce désir naît dans l'admiration du trésor et veut la suite, c'est-à-dire un espace d'existence et d'excellence possibles, un champ d'activité et de création.

C'est bien pourquoi l'admiration est féconde. Elle ressource, en trouvant dans l'horizon du trésor inspiration, modèle et aliment. Dans la relation aux œuvres admirées, longtemps on n'a pas distingué (et c'est très clair à la Renaissance) entre ce qu'on admire et ce qu'il sied d'écrire, l'entreprise créatrice et son remplissage, faire et quoi faire, l'ambition et l'imitation, le problème et sa solution⁷⁹.

l'urne dessinée par Ravel pour la couverture du *Tombeau de Couperin* et la dédicace aux soldats morts, son ton n'a rien de pathétique.

79. SCHLANGER Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier poche, 2008 (1992), p. 93.

Le tombeau est un lieu où se transmet le « trésor » : non pas une châsse, mais un champ d'activité, et plus précisément, pour reprendre cette idée « d'aliment », d'activité métabolique, de modification du modèle « *in the guts of the living* » (Auden). Admiration et fécondité sont les maîtres-mots de ce genre, quand bien même il est aussi parcouru par des tensions et des tiraillements qui ne se résorbent pas forcément.



Si le genre « tombeau » peut donc d'abord apparaître comme mineur, au vu de la relative parcimonie de pièces ainsi nommées, il cristallise en fait des enjeux essentiels de la réflexion sur les genres et sur les arts. Surtout, il englobe nombre d'œuvres qui ne s'intitulent pas nécessairement « tombeaux », mais qui relèvent des mêmes dynamiques et tissent également un écheveau serré de questionnements sur la mort et la survie, la gloire et l'immortalité, la mémoire et la transmission, l'hommage et la généalogie, la tutelle et la tradition. Et si l'on considère le tombeau dans un sens plus large, comme une œuvre en mémoire des morts, pas seulement des artistes, mais aussi des humbles, des anonymes – ce dont il est largement question dans la contribution de Laurent Folliot sur l'élegie funèbre anglaise –, force est de constater que l'on y retrouvera un questionnement sur l'art, « homologue et apparenté à la temporalité ambiguë de la sépulture-mémorial, qui endure et s'érode à la fois », mais où prime la confiance, l'acte de foi. C'est peut-être dans le poème que cette confiance est la plus forte, ou pour le dire autrement, peut-être est-ce bien avec le poème que le tombeau a l'affinité la plus essentielle. C'est ce que suggéreront les lignes de Jean-Yves Masson en postface de ce volume : parce que la langue est dépositaire de la mémoire, elle est « tombeau », lien entre les vivants et les morts. « Et seule la poésie permet », avance-t-il en conclusion de ces études, « non seulement d'en prendre conscience, mais surtout de maintenir ce lien, parce qu'elle emploie chaque mot au maximum de son intensité, là où il résonne de tout le poids de mémoire dont il est chargé ». C'est cette confiance dans la poésie, aussi lucide et critique soit-elle, que manifeste le tombeau.