

Le tombeau poétique en France. Textes réunis et présentés par Dominique
MONCOND'HUY Poitiers, La Licorne, 1994, 398 p., in-8°

Des nombreux genres poétiques répertoriés par les théoriciens littéraires, il en est un qui avait échappé jusqu'ici à leurs investigations: il s'agit du *tombeau* poétique (le *tumulus* latin) qui connut son heure de gloire à la Renaissance et un renouveau inattendu dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Aussi faut-il se réjouir de l'initiative de D. Moncond'huy et de l'U.F.R. Langues/Littératures de l'Université de Poitiers à laquelle nous devons ce beau volume, agréablement illustré, qui associe très libéralement l'érudition histo-

rique à la création poétique la plus récente. Nous nous bornerons ici à traiter des contributions relatives au XVI^e siècle français.

En tête du volume, D.M. pose avec netteté la question préalable: Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? et il le circonscrit à la fois dans une forme, dans une langue et dans une histoire littéraire. Le genre se constitue en France vers le milieu du XVI^e siècle et se coule aussitôt dans un moule convenu, selon des codes bien précis: sa version la plus achevée sera celle du tombeau collectif. Celui-ci se veut, en quelque sorte, l'*effigie* du défunt, gardant ainsi valeur iconique. Fondé sur des normes strictes, il est par nature hyperbolique et se nourrit de stéréotypes. Le destinataire sera, selon les cas, un prince, un ministre ou un écrivain, dont la mort suscite une interrogation sur sa fonction, sur ses mérites et sur sa survie. Le rôle du poète sera, dès lors, de nier la mort plutôt que de la déplorer et de proclamer la supériorité du verbe sur la fragilité de la pierre. Dès la fin du XVI^e siècle, le genre entre en déclin et il survit avec peine dans d'autres formes de célébration avant de disparaître au XIX^e siècle. Mais le tombeau des modernes est une œuvre isolée, sans codage littéraire contraignant et qui n'a plus guère que le nom en commun avec son modèle historique.

Ce dernier fait l'objet d'une étude très détaillée signée par Amaury Fleges. Elle est précédée par l'édition du tombeau collectif des L'Aubespine, rassemblé en 1570, et auquel participent e.a. Ronsard, Jamyn, Passerat, Dorat, Baïf et Desportes. Il s'agissait d'honorer une famille de grands commis de l'Etat dont le dernier avait été emporté dans la fleur de l'âge. Recueil composite, dispersé dans l'*Album* de Villeroy à la B.N., cet essai de tombeau mêle les langues, et même les tons, puisqu'on y relève des pièces satiriques dont la présence ne s'explique que par la fonction très littéraire de ces exercices. Si l'ensemble est resté inédit, Ronsard, Baïf et Desportes ont repris leur contribution dans le recueil de leurs œuvres personnelles. L'étrangeté de ce tombeau pose le problème du statut, à la fois littéraire et politique, du genre qui s'y pratique. A. Fleges en fait le tour dans une longue et subtile analyse (pp. 71-142).

Il décèle dans le *tombeau* une forme d'écriture déterminée par les représentations de la mort où se combinent rituel social et style personnel, contrainte et liberté. Certains sont le produit d'un montage calculé, d'autres ne sont qu'un assemblage de pièces de circonstance. Il en est qui circulent en manuscrit, à côté d'autres, destinés à l'impression, et parfois les deux se succèdent. L'auteur situe l'apogée du *tombeau* entre 1560 et 1590 et il y voit l'effet d'une double volonté de légitimation: celle d'un pouvoir soucieux de se structurer, et celle du milieu littéraire qui tend à promouvoir sa fonction sociale. Poète et prince apparaissent alors comme solidaires dans cette entreprise de conjuration de la mort. Du fait même que l'écrivain participe au *tombeau*, il se sent autorisé à cueillir le rameau d'or de Virgile qui lui ouvre l'accès aux Enfers. Il entre ainsi en contact avec les morts, détenteurs de l'autorité, et il en recueille l'héritage. Les démarches varient évidemment, et l'auteur en offre divers exemples dont le plus extraordinaire est peut-être le *Tombeau de Claude Colet* par Jodelle, véritable exercice d'auto-célébration où le défunt est réduit au rôle de témoin d'une opération visant à prouver la capacité de l'auteur à ressusciter les morts, synonyme de sa maîtrise — et de sa supériorité — littéraire.

Le *tombeau* se réduit parfois à la simple inscription-épitaphe qui fait l'objet d'une étude de Gisèle Mathieu-Castellani: Louise Labé, Pernelle de Guillet, Maurice Scève et Ronsard excellent dans ce genre particulier où l'image monumentale reste toujours présente, fût-ce en filigrane.

Avec le XVII^e siècle, le *tombeau* poétique décline et change de caractère. J.P. Chauveau montre fort bien comment l'oraison funèbre se substitue à la forme poétique et combien la vision chrétienne du monde répudie l'orgueilleuse célébration de l'immortalité littéraire chère aux humanistes. D. Moncond'huy souligne l'importance, à partir de Louis XIII, de la notion de continuité monarchique et Ph. Vendrix s'attache à la transfiguration musicale du *tombeau* à partir de 1649 dans les compositions dues souvent à des artistes remarquables, parmi lesquels on relève les noms de Sainte-Colombe et de Mathieu Marais.

Comme l'apogée du *tombeau* poétique se situe entre 1560 et 1590, on regrettera peut-être qu'aucune des études n'ait relevé la troublante analogie de ces dates avec celles de la vogue que connut la poésie «ruiniste». Le poète de la Renaissance y affirme dans un autre contexte à la fois sa victoire sur la mort et l'autorité ainsi héritée des Anciens. La dédicace des *Antiquités de Rome* traduit avec orgueil l'intention de Du Bellay d'offrir au roi Henri II l'héritage de Rome et d'opérer à son profit la *translatio studii* chère aux humanistes. Si les genres fonctionnent évidemment selon des démarches différentes, ils paraissent ressortir au même environnement culturel et mental. La constatation mériterait d'être reprise et approfondie.

Bruxelles.

Roland MORTIER.