

L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil

Joël Castonguay Bélanger

Volume 38, numéro 3, 2002

Le simple, le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008383ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008383ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Castonguay Bélanger, J. (2002). L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil. *Études françaises*, 38(3), 55–69. <https://doi.org/10.7202/008383ar>

Résumé de l'article

Tombeau est le nom qu'on donne en France au xv^e siècle à un recueil qui réunit des textes de plusieurs auteurs pour honorer la mémoire d'un défunt. Ouvrage collectif édifié par « des mains industrieuses », le Tombeau poétique se distingue de la pièce funèbre individuelle en ce qu'il se présente comme un hommage autant formel que lyrique dédié au disparu. D'une part, la pluralité des signataires réunis dans chaque recueil reproduit le caractère public et social du rituel funéraire en mettant en scène une communauté affligée. D'autre part, la métaphore architecturale suggérée par le titre est étayée à la fois par des figures rhétoriques empruntées aux arts plastiques, par le topos horatien de la valeur monumentale du livre, ainsi que par une interprétation poétique du processus par lequel s'élabore ce type de recueil.

L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil

JOËL CASTONGUAY BÉLANGER

*S'il faut que maintenant en la fosse je tombe,
Qui ai toujours aimé la paix et le repos,
Afin que rien ne poise à ma cendre et les os,
Amis, de mauvais vers ne chargés point ma tombe.*

JEAN PASSERAT

Qui voudrait juger de l'importance de la littérature funéraire à la Renaissance n'aurait qu'à faire le compte des multiples formes qu'a trouvées l'époque pour pleurer ses morts. Alors que l'art funéraire est marqué par un recul du macabre et l'ambition grandissante de pouvoir offrir à l'homme un moyen de contrer l'oubli, les pratiques discursives de la commémoration connaissent un développement majeur que l'on peut mettre en parallèle avec celui qui, au même moment, transforme le cérémonial des funérailles¹. Il n'est pas de personnalité le moins réputée dont la disparition ne s'accompagne d'une déploration, d'une oraison funèbre ou d'une épitaphe signée par un contemporain. Cette littérature de circonstance, qui doit beaucoup à la pratique courtoise des Grands Rhétoriciens, devient en effet, au cours du xvi^e siècle, le produit d'un geste convenu lorsque vient le temps d'honorer la mémoire de grands et de moins grands personnages. L'introduction progressive de pièces funéraires dans les recueils de poésie des années 1530 (dans *L'Adolescence Clémentine* de Clément Marot, les *Carminum Libri*

1. Voir à ce propos Jean Balsamo (dir.), *Les funérailles à la Renaissance*, Actes du XII^e Colloque international de la Société française d'Étude du Seizième siècle (Bar-le-Duc), Genève, Droz, 2002.

Quatuor d'Étienne Dolet et les *Nugarum Libri Octo* de Nicolas Bourbon, par exemple) annoncera l'apparition d'un autre genre de recueil — collectif celui-là — qui deviendra l'une des formes d'hommage funèbre les plus originales que nous aura laissées ce siècle : le Tombeau.

Pratique littéraire plutôt difficile à circonscrire en raison de l'absence de règles et de critères génériques spécifiques, le Tombeau (ou *Tumulus*) apparaît avant tout comme un dispositif éditorial et structurel qui intègre en un même espace textuel différentes formes poétiques reconnues. Bien que l'appellation « tombeau » serve parfois à désigner un poème individuel (on sait, par exemple, que Pierre de l'Estoile en recueillit quelques-uns parmi les « ramas » de son *Journal*² et que Brantôme signa seul les tombeaux de Jacquette de Montbron et de Renée de Bourdeille, vicomtesse d'Aubeterre³), le terme sert plus généralement à désigner un recueil collectif réunissant des pièces funèbres de diverses formes poétiques comme le sonnet, l'épithaphe, l'ode, le distique, l'élégie, etc. Souvent écrits en plusieurs langues (le latin, le français et le grec, bien sûr, mais aussi parfois l'hébreu, l'italien, l'espagnol, etc.), ces recueils étaient publiés pour célébrer la mémoire d'un défunt plus ou moins réputé, qu'il ait été membre de la famille royale, serviteur de l'État, officier, médecin, juriste, poète, etc. Le premier Tombeau collectif recensé serait celui dédié à Louise de Savoie, mère de François I^{er}, en 1531. D'autres suivront à quelques années d'intervalle, mais le rythme de leur publication ne s'intensifiera véritablement qu'à partir de 1551, année où paraît le second Tombeau en l'honneur de Marguerite de Navarre⁴. Le genre connaîtra sa plus grande vogue avec la génération de la Pléiade, puis, perdant peu à peu de son prestige, accusé de se scléroser par un usage systématique des mêmes formules, disparaîtra presque totalement du champ littéraire au cours des premières années du xvii^e siècle.

Parmi l'ensemble des pratiques commémoratives de la Renaissance, le Tombeau est sans contredit l'une des plus ritualisées. Comme l'écrit

2. Pierre de l'Estoile, *Registre-journal du règne de Henri III*, éd. de Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz : « Tombeau de Charles IX^e Roy de France » (t. I, 1992, p. 60), « Episcopi Cisteronensis Tumulus » (t. III, 1997, p. 116), « Tombeau du seigneur Stroszi » (t. IV, 2000, p. 32), « Thuani Primi Praesidis Tumulus » (t. IV, p. 43).

3. Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. d'Étienne Vaucheret, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 966-992.

4. *Le Tombeau de Marguerite de Valois Roïne de Navarre. Faict premierment en Distiques Latins par les trois Sœurs Princesses en Angleterre. Depuis traduictz en Grec, Italien & François par plusieurs des excellentz Poètes de la France. Avecques plusieurs Odes, Hymnes, Cantiques, Épithaphes, sur le même subject*, Paris, Michel Fezandat, 1551 (B.N. Rés. Ye 1633).

Amaury Fleges, auteur des recherches les plus importantes réalisées sur ce genre jusqu'à maintenant⁵, le Tombeau poétique, à la différence de la pièce individuelle, est un objet qui présente

la double qualité *cérémonielle* des funérailles, à l'image desquelles il réunit les membres d'un groupe ou d'une communauté — ou leurs porte-parole — autour du corps du défunt récemment décédé, et *monumentale* du tombeau réel, sur le modèle duquel il s'élabore et dont il constitue un équivalent à la fois virtuel et concret⁶.

Cette double qualité désigne ainsi le Tombeau poétique comme le lieu d'un hommage tant formel que discursif rendu au mort. D'une part, la pluralité des voix convoquées pour célébrer une dernière fois la gloire du disparu est en quelque sorte l'apparat dont se dote chaque recueil pour rivaliser en splendeur avec le rite funéraire proprement dit. D'autre part, la métaphore architecturale suggérée par le titre se voit étayée par une série de motifs rhétoriques où poète et plasticien se confondent, ainsi que par le processus éditorial même grâce auquel se constitue ce type d'ouvrage. Nous verrons que ces aspects ne sont pas sans incidence sur la disposition des pièces au sein d'un Tombeau et qu'ils induisent, par conséquent, à une lecture selon laquelle chacun des poèmes gagne à être mis en relation avec ceux qui l'entourent. Dans une perspective générique, il apparaît intéressant de déterminer comment les modalités particulières de composition et de structuration d'un tel recueil préparent à sa réception, ainsi que la façon dont les auteurs tirent profit de sa dimension collective pour accroître la valeur de leur geste commémoratif.

Le spectacle du nombre

L'élaboration d'un Tombeau poétique, dans les semaines et les mois qui suivent un décès, est une entreprise qui dépend de plusieurs facteurs parmi lesquels la capacité d'un organisateur ou d'un commanditaire à solliciter et à réunir les voix de différents poètes compte pour beaucoup. D'un point de vue purement pragmatique, on pourrait dire que

5. Amaury Fleges, *Les Tombeaux littéraires en France à la Renaissance, 1500-1589*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2000. Voir également du même auteur « "Je ravie le mort". Tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *La Licorne*, n° 29, 1994, p. 71-142 ; « "Et moy chetif, je vy !"... Magny, Ronsard, et l'ombre de Salé (1554) », dans *Les funérailles à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 425-442. Il va sans dire que notre propre étude doit beaucoup à ces travaux.

6. A. Fleges, *Les Tombeaux littéraires en France*, *op. cit.*, p. 112.

l'une des ambitions du genre est de s'approprier le sentiment de deuil individuel, de lui adjoindre d'autres expressions de même nature, et de faire de ce tout un événement littéraire dont la portée symbolique sera directement proportionnelle à la quantité et au prestige des signatures rassemblées. L'image que veut renvoyer le recueil est avant tout celle d'une piété collective, une piété partagée par un groupe d'individus dont le nombre, synecdoque de la communauté tout entière, manifeste le caractère solennel et public de l'hommage.

Dans la mesure où la rhétorique de l'éloge funèbre s'assortit d'un nombre limité de *topoi* laissant peu de place à l'originalité, la rencontre en un même lieu de plusieurs auteurs aux prises avec le devoir de chanter un même défunt a pour effet de transformer le Tombeau en un espace où les participants, disposant au départ d'un thème identique et d'un fonds commun de motifs pour le traiter, se livrent officieusement à une sorte de joute poétique :

[Le Tombeau] met en scène la rivalité des discours comme sa dynamique même : développement d'un corpus restreint d'idées, de motifs et d'images, séries de variations sur un même énoncé, traductions d'un texte en plusieurs langues instituent son écriture comme *système de différences*⁷.

Réécriture, variation, traduction et paraphrase sont les mots clés d'une mécanique intertextuelle où brille, d'une façon peut-être encore plus évidente que dans les autres types de discours commémoratif, l'esthétique de l'*imitation* ; l'objectif pour chaque auteur n'est pas tant ici de se distinguer par l'*originalité* de sa louange — notion pour le moins anachronique à la Renaissance — que de témoigner de sa virtuosité stylistique et de sa maîtrise des lieux du discours funéraire. Dans ce système de concurrence interne, le lecteur est ainsi invité à mesurer chaque pièce du recueil à l'aune de celles qui la précèdent et de celles qui la suivent, transformant l'acte de lecture en une inévitable comparaison des discours.

Certaines correspondances d'auteurs, tout en nous offrant d'inestimables renseignements sur la façon dont étaient rassemblées les contributions pour un recueil, nous apprennent d'ailleurs que les poètes pouvaient prendre connaissance des écrits de leurs collègues avant même la parution publique du Tombeau poétique. Les participants avaient donc bel et bien l'occasion de confronter leurs vers à ceux des autres et, quand cela s'imposait, de les retravailler à la lumière de cette

7. A. Fleges, « "Je ravie le mort" [...] », *loc. cit.*, p. 109 (nous soulignons).

lecture comparée. Une lettre de Nicolas Rapin adressée à Scévole de Sainte-Marthe (deux poètes mobilisés par Claude Binet pour collaborer au Tombeau de Ronsard) nous montre l'exemple d'une demande d'« appréciation professionnelle » avant publication :

Monsieur,

J'ay presenté vos recommandations aux seigneurs mentionnez par votre lettre, qui vous tous vous resaluent & vous desirent icy pour ayder à celebrer la memoyre de Monsieur de Ronsard, duquel les obseques furent solennellement faictes lundy dernier, à Boncourt, en tres notable assemblee [...]. On presenta quelques vers faitz par le deffunct comme ils en portent la marque qui ne se peut contrefaire par personne vivant. Vous en jugerez. Je vous les envoie avec une meschante elegie que les prieres de Monsieur Binet & l'exhortation publique qui anime chacun à ce travail a extorqué de moy plustost qu'aulcune allegresse ou esperance de faire rien pour moy. Vous m'en manderez s'il vous plaist vostre adviz & y passerez la douce lime dont polissez vos escripts; à la charge du contre-eschange, c'est à dire de me fayre veoyr ce qu'aurez fait sur mesmes suget comme vous y estes obligé. [...]

De Paris, ce 2^e de Mars 1586.

Vostre serviteur & tres obeissant amy
Nicolas RAPIN⁸.

Ces dernières lignes mettent en évidence l'intérêt réciproque dont pouvaient faire preuve les poètes dans le processus d'élaboration d'un Tombeau. Cet intérêt, qu'on peut bien sûr imputer à la curiosité intellectuelle, au plaisir de goûter et de faire goûter des vers en exclusivité, suggère néanmoins du même coup l'existence de conditions favorables à l'instauration d'un réel rapport d'émulation entre les collaborateurs.

Si ceux qui participent à ce genre d'ouvrages sont pour la plupart poètes ou humanistes, il arrive parfois que l'on voit des proches ou des parents y aller eux aussi de quelques vers afin de figurer dans le recueil. La présence ici et là d'une pièce signée par l'épouse, l'enfant ou l'ami du défunt montre l'ouverture du genre à accueillir non seulement l'expression de la douleur esthétisée d'un poète reconnu, mais également celle d'une affliction familiale, moins officielle et, par là, moins susceptible de paraître intéressée. Le recueil composé pour déplorer la mort de Jean de Morel, en 1583, est ainsi attribuable à l'initiative de sa propre fille, Camille de Morel. Publié à Paris chez Frédéric Morel, ce Tombeau a d'ailleurs tout d'un caveau familial puisqu'aux côtés des poèmes dédiés au grand humaniste figurent également des pièces à la mémoire de sa

8. Nicolas Rapin, *Œuvres*, éd. de Jean Brunel, Genève, Droz, 1984, tome III, p. 299.

docte femme, Antoinette de Loynes, ainsi qu'à celle de sa fille, Lucrece, toutes deux décédées quelques années auparavant⁹.

L'étude du corpus nous montre pourtant la propension du genre à admettre aussi dans ses pages un grand nombre de « plumitifs », étoiles filantes dans le paysage littéraire renaissant, sans doute attirés par l'opportunité de profiter d'une infrastructure de publication, ainsi que par l'assurance de rejoindre une audience proportionnelle à la réputation du défunt lorsque la leur cherche encore à s'accroître. Le Tombeau poétique doit à sa forme collective la possibilité de publier des auteurs sans véritable autorité littéraire, la renommée poétique de l'un des signataires suffisant souvent à assurer une certaine crédibilité à l'ensemble. Aux yeux des contemporains, la valeur d'un recueil reposait en effet peut-être moins sur les compétences esthétiques particulières de chacun des participants que sur le prestige (littéraire, social, politique ou autre) d'une poignée d'entre eux — sans oublier celui du défunt lui-même.

L'ordonnement des pièces dans un Tombeau semble d'ailleurs très souvent fondé sur un jeu d'alternance entre poète réputé et homme de lettres plus obscur, l'objectif étant sans doute d'éviter une fragmentation trop franche du groupe de collaborateurs en fonction exclusive de leur renommée. La pratique la plus constante consiste à laisser à l'instigateur de l'hommage le soin d'ouvrir le recueil, voire parfois de le conclure, ces positions privilégiées lui permettant en quelque sorte de faire office de maître de cérémonie.

L'organisation du recueil autour de la figure de son initiateur révèle souvent les prétentions de ce dernier à être reconnu comme l'héritier spirituel du défunt, son successeur direct sur le plan poétique et professionnel. Comme l'a bien montré Fleges, il faut ainsi considérer le Tombeau poétique non seulement comme une sorte de tribune permettant aux vivants de faire voir leur estime et leur peine, mais également de se faire voir à travers elles¹⁰. Charles Utenhove, dans le double Tombeau de 1560 élaboré pour la mémoire du roi Henri II et de Joachim Du

9. V. C. Ioan. Morelli Ebredun. *Consiliarii Oeconomiq; Regii, Moderatoris illustrissimi principis Henrici Engolismæi, magni Franciæ Prioris, Tumulus*, Paris, Fédéric Morel, 1583 (B.N. Res. m Yc 811). Sur Camille de Morel et sa participation au Tombeau de Jean de Morel, voir Samuel F. Will, « Camille de Morel: A Prodigy of the Renaissance », *Publications of the Modern Language Association*, vol. LI, n° 1, 1936, p. 83-119; Philip Ford, « Camille de Morel: Female Self-Fashioning in the French Renaissance », à paraître.

10. A. Fleges s'emploie dans son article à démontrer le « double objectif du Tombeau : commémorer la personne du mort [et] s'emparer de son lieu d'énonciation » (A. Fleges, « "Je ravie le mort" [...] », *loc. cit.*, p. 105).

Bellay¹¹, de même qu'Olivier de Magny, dans le Tombeau de 1554 dédié au poète Hugues Salel¹², ne cacheront pas leur ambition de voir leur initiative éditoriale leur rapporter quelque reconnaissance sur le plan symbolique et économique. La disposition des pièces liminaires du double Tombeau élaboré par Charles Utenhove dessine ce qu'Amaury Fleges nomme « une véritable scénographie du recueil¹³ », celle-ci ayant comme conséquence de remplacer les destinataires attendus de l'hommage (le défunt et son entourage) par les protecteurs du poète et le public lui-même. Le Tombeau d'Hugues Salel nous montre quant à lui Olivier de Magny, le secrétaire du défunt, présenter sous la forme d'une dédicace une offre de service on ne peut plus explicite auprès de l'ancien protecteur de son maître. Les autres poèmes qui constituent ce Tombeau ne feront ensuite que chercher à donner encore davantage de poids à la proposition initiale formulée par Magny, décentrant ainsi le sujet de l'éloge funèbre pour faire place aux aspirations personnelles de son principal artisan¹⁴. L'étude de ces deux recueils dévoile des structures complexes dont le but avoué est d'orienter le discours encomiastique autant vers le défunt que vers l'organisateur de la commémoration. Le terme d'*organisateur* doit donc ici être entendu à la fois au sens de la personne qui administre le rassemblement des poèmes et qui voit également à leur agencement au sein du livre.

Les contextes de publication et de diffusion étant extrêmement variables d'un recueil à l'autre, il serait plutôt hasardeux de chercher à donner un portrait unique de la façon dont se constituait la liste des collaborateurs. Les motivations qui poussent un auteur à participer à tel Tombeau et à se taire pour tel autre peuvent difficilement être réduites au seul lien affectif, familial ou professionnel qui l'unissait à la personne disparue. Comment, par exemple, expliquer un silence comme celui de Ronsard dans le Tombeau de Du Bellay, quand on sait les courbettes mutuelles qu'avaient pris l'habitude de s'échanger les deux poètes ?

11. *Épitaphe 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 épitaphes par plusieurs Auteurs sur le trespas de mesme Roy. Plus, les épitaphes sur le trespas de Joachim du Bellay Angevin, Poete Latin et Francois*, Paris, Robert Estienne, 1560 (B.N. Res. m Yc 118).

12. *Les Unzieme, & douzieme livres de l'Iliade d'Homere traduictz de Grec en François, par feu Hugues Salel, Abbé de saint Cheron. Avec le commencement du treziesme, l'Umbre dudict Salel, faite par Olivier de Maigny, et adressée à Monsieur d'Avanson, Maistre des requestes ordinaire de la maison du Roy, et President en son grand Conseil, avec quelques autres vers mis sur son tombeau par divers poètes de ce tems*, Paris, Vincent Sertenas, 1554 (B.N. Res. 8 Yb 320).

13. A. Fleges, *Les Tombeaux littéraires en France*, op. cit., p. 361.

14. Pour une analyse complète et détaillée des enjeux spécifiques de ce Tombeau, voir A. Fleges, « "Et moy chetif, je vy !" [...] », dans *Les funérailles à la Renaissance*, op. cit., p. 425-442.

Le groupe d'auteurs qu'un Tombeau poétique réussit à rassembler signale en effet autre chose qu'un simple désir de commémoration. D'autres facteurs sont en jeu, qui dépassent le geste d'obligation devant être rendu à un ami ou un proche. En tant que lieu d'une prise de parole collective, le Tombeau poétique pouvait du même coup servir à l'énonciation de valeurs communes, de principes dans lesquels se reconnaissaient — ou contre lesquels luttaien — les poètes réunis. La présence ou l'absence d'un auteur dans un recueil, bien que parfois tributaire de la disponibilité de chacun, est bien plus souvent révélatrice de la nature de l'intérêt que le groupe de collaborateurs pouvait en retirer. V.-L. Saulnier, par exemple, a bien montré que le Tombeau dédié au Dauphin François en 1536 n'était « pas seulement un hommage collectif rendu à la mémoire d'un mort illustre », mais qu'il représentait « au moins autant, une manifestation éclatante d'existence de la société des poètes néo-latins de France, groupés autour du *sodalitium [lugdunense]*¹⁵ ». François Rouget tire une conclusion semblable dans son analyse du recueil de 1551 en l'honneur de Marguerite de Navarre, ce dernier pouvant, selon lui, être lu comme l'expression de l'émergence d'une nouvelle génération poétique, avec son maître, Jean Dorat, et sa voix dominante, Pierre de Ronsard. La disposition des pièces de ce Tombeau révèle d'ailleurs le rapport de subordination déjà sensible entre les membres de la « Brigade » présents pour cet hommage. Comme le note Rouget, « la série d'odes suggère [...] une hiérarchie des compositeurs élèves de Dorat ; Ronsard figure juste après le maître mais devant ses camarades¹⁶ ».

Ainsi, l'idée de communauté que suggère déjà la forme collective du recueil se vérifie dans les relations qu'entretiennent les auteurs entre eux, avant même leur réunion textuelle au sein d'un même ouvrage. Amaury Fleges note d'ailleurs qu'il « suffirait d'analyser en détail la liste des participations aux différents recueils pour faire apparaître le réseau des solidarités — et des hiérarchies — au sein de la communauté littéraire¹⁷ ». Théâtre où se révèlent et s'affichent les affinités amicales, esthétiques, politiques ou religieuses entre les divers personnages du champ littéraire, le Tombeau poétique est un lieu où prise de parole

15. V.-L. Saulnier, « La mort du Dauphin François et son tombeau poétique (1536) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome VI, 1945, p. 75.

16. François Rouget, « Entre l'offrande chrétienne et le don poétique : les Tombeaux latins et français de Marguerite de Navarre », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome LXII, n° 3, 2000, p. 634.

17. A. Fleges, « "Je ravie le mort" [...] », *loc. cit.*, p. 84.

signifie très souvent prise de position. L'ensemble de la littérature funéraire produite à la mort d'Adrien Turnèbe, en 1565, en constitue d'ailleurs un bel exemple. On sait, en effet, quelle querelle provoqua la disparition de ce grand humaniste, réformés et catholiques multipliant placards et recueils pour s'arroger le droit de disposer de sa mémoire selon leur propre appartenance confessionnelle¹⁸.

Il arrive très souvent que ces solidarités entre les auteurs soient mises en scène dans le recueil lui-même. Salutations, politesses et louanges adressées à une personne autre que le sujet du Tombeau se retrouvent en effet fréquemment dans les dédicaces et les pièces liminaires, quand elles ne sont pas subtilement glissées dans des apostrophes figurant dans les poèmes. Par ces stratégies énonciatives, la communauté se trouve définie encore plus explicitement qu'elle ne l'était déjà ; la cohésion du groupe — celle qui existe ou celle qu'on aimerait donner à voir — n'est plus seulement suggérée par les contributions de ses membres, elle prend le nom de chacun d'eux. Un passage d'une pièce de Salomon Certon tirée du Tombeau de Nicolas Rapin, publié en 1610, donne une bonne idée de ce procédé. Après avoir commencé son poème en rappelant, selon l'usage, la douleur d'Apollon, d'Astrée et de Pallas devant la disparition du poète « ravi par la cruelle mort », Certon consacre près du tiers de son poème à présenter un groupe constitué des proches de Nicolas Rapin :

Aux dieux les demi-dieux aussi,
 Joignent leur funebre complainte,
 Et une sainte troupe ici,
 Pleure une telle gloire éteinte [...]¹⁹.

Quatre strophes sont ensuite monopolisées pour énumérer les noms d'amis et hommes de lettres ayant gravité autour de Rapin : de Harlay, de Thou, Gillot, Sainte-Marthe, Casobon, Bonnefons, Rigault, Castrin, « Claude du docte Florent » ainsi que « la race toujours louables des Du-Puy ». Telle une représentation du cortège funèbre, la liste donne un portrait général de la position occupée par chacun auprès du défunt : les anciens protecteurs du poète, Achille de Harlay et J.-A. de Thou, apparaissent ainsi en tête du convoi, suivis de Jacques Gillot et de Scévole de Sainte-Marthe, les deux héritiers spirituels, qui seront d'ailleurs les principaux responsables de l'édition posthume de 1610 des œuvres de

18. *Polémiques autour de la mort de Turnèbe*, éd. de Geneviève Demerson, Clermont, Université de Clermont, Centre de Recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme, 1975.

19. Salomon Certon, [sans titre], dans Nicolas Rapin, *Œuvres*, op. cit., p. 276.

Nicolas Rapin. Parmi les hommes de lettres cités plus haut, deux ont signé au moins une pièce dans le même Tombeau (Jean Bonnefons et Scévole de Sainte-Marthe). Tous ces noms, mis en valeur dans le texte par l'usage de majuscules, sont accompagnés de propos louangeurs et finissent par occulter complètement celui du destinataire annoncé de l'éloge. La visée épидictique du poème se trouve ainsi habilement déplacée du défunt vers les vivants, eux qui, dans leur quête de reconnaissance sociale, ont bien sûr davantage de capital matériel et symbolique à retirer d'une représentation littéraire que le mort lui-même.

Ce glissement de l'éloge funèbre vers un éloge du groupe et de ses préoccupations temporelles s'observe particulièrement dans les Tombeaux publiés en l'honneur d'hommes de lettres. Les enjeux sont, en effet, beaucoup plus cruciaux pour les auteurs lors du décès de l'un des leurs : la mort, en emportant un membre de leur propre profession, crée derrière elle une place vacante dans le champ littéraire, un « espace à remplir ». Dans une élégie écrite pour le Tombeau de Ronsard (1586), mais dédiée à Philippe Desportes, Robert Garnier déplore ainsi le grand vide créé par le décès du prince des poètes :

Qui pourra désormais d'une alaine assez forte
Entonner comme il faut
La gloire de mon Roy, puisque la muse est morte
Qui le chantoit si haut ?

Apostrophant ensuite son dédicataire, que tous désignent déjà comme le digne successeur du Vendômois, Garnier formulera d'une manière à peine voilée la réponse à sa propre question :

Desportes qui sera-ce ? une fois vostre Muse,
Digne d'estre en son lieu,
Fuyant l'honneur profane aujourd'hui ne s'amuse
Qu'aus loüanges de Dieu²⁰.

Les exemples de Tombeaux d'hommes de lettre dans lesquels l'identité du prochain héritier se trouve déjà mentionnée foisonnent. En même temps qu'un discours de consolation, le discours commémoratif prend donc souvent des allures de discours de succession, mettant au jour le processus de restructuration et de consolidation du champ littéraire

20. Robert Garnier, « Élégie sur le trespas de feu Monsieur de Ronsard », dans *Discours de la vie de Pierre de Ronsard, Gentil-homme Vandomois, Prince des Poètes François, avec une Eclogue représentée en ses obsèques, par Claude Binet. Plus les vers composez par ledict Ronsard peu avant sa mort : Ensemble son Tombeau recueilli de plusieurs excellens personnages*, Paris, Gabriel Buon, 1586, p. 77-78 (B.N. Rés. Ln27 17842).

qui accompagnait invariablement la mort d'un de ses représentants. Comme nous l'avons vu à l'aide de quelques exemples, il arrive que ce processus se manifeste dans l'organisation même du recueil. La disposition des pièces tend parfois à reproduire une hiérarchie entre les participants, quand elle ne signale pas simplement l'identité du successeur du défunt en le plaçant en tête de cette assemblée funèbre qu'incarnent les signataires d'un Tombeau.

La métaphore architecturale

Proposée dès le titre, la comparaison entre le recueil et le monument funéraire sera exploitée de plus d'une manière par les auteurs participants à « l'édification » d'un Tombeau poétique. Produit d'un montage et d'un assemblage de textes effectués en vue d'atteindre une certaine beauté formelle, le Tombeau se présente de fait bel et bien comme une architecture, une *composition* au sens plastique. Le processus éditorial par lequel s'élabore un recueil, souvent comparé à une entreprise rassemblant un groupe d'artisans autour d'un « maître d'œuvre » (organisateur ou commanditaire de l'éloge), semble d'ailleurs suggérer naturellement le parallèle.

Les prétentions du genre à être reconnu autant comme forme monumentale que comme discours se révèlent à chaque page. La pratique de l'épithaphe, par exemple, sans être exclusive au genre du Tombeau, n'aurait pu trouver de lieu d'expression plus approprié. Empruntant aux véritables inscriptions tumulaires plusieurs de leurs formulations caractéristiques (« ci-gît », « ici repose », etc.), les épithaphes figurant dans les recueils seront les premières à indiquer au lecteur (interpellé sous le nom de « passant ») le statut auquel postule l'objet qu'il tient entre ses mains. Il arrive d'ailleurs très souvent qu'une épithaphe soit placée à la toute fin d'un Tombeau pour le conclure ; après les éloges formels et les complaints bien étoffées, rien n'apparaît plus approprié que la concision d'une inscription épigraphique pour présenter le « fin mot » de la vie du défunt²¹.

La comparaison entre le tombeau réel et le tombeau littéraire, loin de ne reposer que sur ces seules analogies formelles, est amplement développée par les auteurs eux-mêmes. Joachim Du Bellay, dans une

21. La pratique n'est pas systématique, mais les exemples sont assez nombreux pour qu'on la remarque. Signalons ainsi les courtes épithaphes sur lesquelles se concluent les Tombeaux dédiés à Nicolas Rapin (*Œuvres, op. cit.*, p. 281-282) et à Rémy Belleau (*Remigii Bellaquei Poetæ Tumulus*, Paris, Mamert Patisson, 1577, f. B4 v^o [B.N. Res. m Yc 280]).

lettre d'octobre 1559 adressée à Jean de Morel, présente son *Tumulus Henrici secundi* comme un ouvrage qui ne cède, en révérence et dévotion, « ny à l'excellence du Mausolée, ny à l'orgueil des Pyramides Egyptiennes ». Poussant encore plus loin la métaphore architecturale, il écrit :

Je l'eusse bien peu enrichir, si j'eusse voulu, de figures et inventions poëtiques, et l'œuvre en estoit bien capable, comme vous pouvez penser. Mais il m'a semblé que pour la dignité du subject et pour rendre l'œuvre de plus grande Majesté et durée, un ouvrage Doricque, c'est-à-dire plein et solide, estoit beaucoup mieux séant qu'ung Corynthen de moindre estoffe, mais plus élaboré d'artifice et invention d'Architecture²².

On ne compte plus les occurrences de mots ou d'expressions empruntés à la rhétorique des beaux-arts qui, dans les Tombeaux mêmes, cherchent à désigner le texte comme un objet résultant d'un travail manuel et bien concret. Robert Estienne, dans l'un des avertissements au lecteur qui figurent dans le Tombeau conjoint dédié à Henri II et à Joachim Du Bellay en 1560, présente ainsi la partie du livre consacrée aux épitaphes du roi comme un ouvrage « labouré de la main de plusieurs ouvriers²³ ». La même image est reprise plus loin dans une ode de Jacques Grévin, cette fois à la mémoire de Du Bellay²⁴. Dans ce poème, Grévin compare au cisèlement de la pierre l'hommage poétique devant lui être rendu par ses pairs. Ces derniers, « dont la main industrielle / a le tombeau commencé », voient ainsi leur travail être comparé à celui d'« ouvriers » et de « bons tailleurs ». Poursuivant sur plusieurs strophes son éloge du défunt et accumulant les termes puisés dans le lexique architectural (« frize », « plat-fond », « demi-bosse », etc.), Grévin décrit sa propre contribution au recueil non pas comme un hommage lyrique, mais comme un « tableau » ébauché dans le porphyre. Cette rhétorique architecturale a pour effet d'inviter à une lecture d'ensemble de l'ouvrage, chaque poème étant finalement considéré comme une pierre de plus participant à l'élaboration de l'édifice.

De fait, ce double Tombeau constitue l'un des plus beaux exemples de réussite esthétique et formelle du genre. Les douze traductions successives²⁵ sur lesquelles s'ouvre la partie consacrée aux épitaphes du

22. Joachim Du Bellay, *Lettres*, éd. de Pierre de Nolhac, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 36.

23. Robert Estienne, « Avertissement au lecteur », dans *Épitaphe sur le trespas du Roy Treschrestien Henri Roy de France, II de ce nom [...]*, op. cit., f. B2 v^o.

24. Jacques Grévin, « Pour le tombeau de Joachim Du Bellay », *ibid.*, f. G3 r^o-v^o.

25. Il s'agit d'une épitaphe successivement traduite en chaldéen, en hébreu, en grec, en latin, en français, en italien, en espagnol, en allemand, en flamand, en anglais, en écossais et en polonais.

roi, à défaut de pouvoir être toutes entendues par les lecteurs, créent par leur seule juxtaposition une facture visuelle étonnante, digne des ornements sculpturaux les plus originaux. Cet effet de bigarrure produit par la variété linguistique se voit de plus renforcé par une mise en page inventive et foisonnante. La disposition sur un même feuillet de deux, voire parfois trois poèmes écrits avec des alphabets disparates permet d'apprécier au premier coup d'œil les contrastes entre les différents idiomes. Quelques pages plus loin, un calligramme latin montre que le soin apporté à la présentation ira jusqu'à affecter l'agencement des mots sur la page. Robert Estienne, chez qui a été publié ce double Tombeau, insiste d'ailleurs beaucoup, dans l'avertissement au lecteur cité plus haut, sur les qualités esthétiques de son ouvrage et sur le plaisir qu'il procure pour les yeux :

Ami Lecteur, ce n'est pas pour renouveler la playe, ny pour rafraichir la memoire funeste du desastre de nostre France, que maintenant hors de saison je t'ay voulu faire part de quelques Epitaphes sur la mort du Treschretien Roy Henri, *mais seulement pour te faire voir une chose autant rare & de gentille invention, que possible tu ayes jamais vues [...]*²⁶.

À lire ces prétentions architecturales et plastiques, on croirait presque que le ciseau en est venu à détrôner la plume dans le cœur des poètes. Il n'en est évidemment rien. La comparaison du tombeau réel avec son homonyme littéraire, loin de signifier leur *équivalence*, instaure au contraire un rapport de *concurrence* entre les deux symboles. L'écrit ayant sur la sculpture et les beaux-arts l'avantage d'une immatérialité lui permettant d'échapper aux vicissitudes des siècles, le poème sera en effet considéré « comme un monument d'une autre espèce, une forme spirituelle sur laquelle le temps ne peut rien²⁷ ».

Le thème de la valeur monumentale du livre et de sa supériorité sur le marbre, reçu depuis Pindare et Horace²⁸, et passé au rang de *topos* chez les poètes néolatins et ceux de la Pléiade, sera repris à satiété dans à peu près tous les recueils. Parmi tous les moyens mis à la disposition

26. Robert Estienne, « Avertissement au lecteur », dans *Epitaphe sur le trespas du Roy Treschretien Henri Roy de France, Il de ce nom [...]*, op. cit., f. B2 v^o (c'est nous qui soulignons).

27. Françoise Joukovsky, *La gloire dans la poésie française et néolatine du xvi^e siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 401.

28. On rappellera ces vers bien connus d'Horace tirés de l'ode XXX du livre troisième :
*Exegi monumentum aere perennius
 regaliq[ue] situ pyramidum altius,
 quod non imber edax, non Aquilo intopens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum*

de l'homme pour cueillir les lauriers d'une gloire impérissable et, ainsi, s'assurer une survie posthume dans les mémoires, l'œuvre littéraire apparaît aux yeux des poètes, comme la seule à permettre d'échapper aux effets du « temps mange-fer²⁹ ». Ces derniers ne manqueront jamais une occasion de rappeler la vanité des splendeurs marmoréennes et la fugacité de leur éclat. Ce que fait, par exemple, Jacques Grévin dans l'ode citée ci-dessus :

[...] seulement pour un temps,
Et bien peu de nombre d'ans
Aux oreilles est volée
La gloire du Mausolee :
Le marbre tant soit il fort
Ne nous peut vanger de mort,
Car il n'a pas la puissance
De faire au temps resistance³⁰.

Le destin qui attend le tombeau réel et le corps du défunt est identique : les os du squelette, comme la pierre de la stèle, connaîtront comme fin ultime un retour à la poussière. Évoquant les ruines décrites par Du Bellay dans *Les Antiquités de Rome*, Grévin complétera cette variation sur le *topos* horatien en précisant que seuls « [l]es enfants plus favoris / D'Apollon & de la Muse / Nous vangent de telle ruze ». La poésie, tant celle que laisse derrière lui le défunt (lorsqu'il s'agit d'un auteur) que celle qu'on écrit en son honneur, s'avère le sépulcre le plus durable et le plus apte à contrer l'oubli qui puisse être érigé.

Cette foi dans la valeur éternelle des lettres incitera, parmi tant d'autres, De Rougevalet, cousin du poète Jean Passerat et salué comme le principal organisateur de son Tombeau, en 1606, à rendre hommage à l'œuvre de son parent en faisant de celle-ci le lieu de son dernier repos. Dans un poème intitulé « Sur le trépas de Monsieur Passerat », De Rougevalet écrit :

On ne vous peut bastir de tombe,
Qui par le temps jamais ne tombe,
Pouvant les siecles deffier :
Cher cousin vous en avés une
Qui ne craint ny temps ny fortune,
Bien quelle ne soit qu'en papier³¹.

29. Jacques Grévin, « Pour le tombeau de Joachim Du Bellay », dans *Epitaphe sur le trépas du Roy Treschrestien Henri Roy de France, Il de ce nom [...]*, op. cit., f. G3 r^o.

30. *Ibid.*

31. De Rougevalet, « Sur le trépas de Monsieur de Ronsard », dans *Recueil des œuvres poétiques de Jan Passerat, lecteur et interprete du Roy*, Paris, Abel L'Angelier, 1606, p. 471.

Conséquence de cette prétention qu'a le mot à surpasser la matière dans la quête de l'homme d'un « immortel renom », l'œuvre littéraire du défunt éclipse ici totalement le tombeau réel en s'appropriant sa fonction commémorative. Le livre, présenté dans tous les éloges funèbres d'hommes de lettres comme un reliquaire où sont exposées pour l'éternité leurs qualités les plus louables, apparaît ainsi comme un véritable lieu de culte, un espace de mémoire offert aux siècles futurs. Appliquant à leurs propres vers ce pouvoir immortalisant de l'écriture, les auteurs de Tombeaux poétiques n'auront pas d'attentes moins grandes pour leurs propres ouvrages.

La lecture d'un Tombeau poétique, on le voit, peut être plus complexe que ne laisserait croire son statut de simple « littérature de circonstance ». Les grands Tombeaux du siècle tendent à nous montrer que le genre ne saurait être soupçonné de fonctionner sur le modèle des compilations aléatoires, mais que la plupart des recueils sont plutôt le fruit d'une composition visant à donner une valeur d'ensemble aux diverses pièces poétiques rassemblées. En dépit de cette « immatérialité de l'écrit » revendiquée par les poètes pour distinguer leur œuvre collective des autres formes de commémoration funéraire, les Tombeaux témoignent, dans leur matérialité même, d'un grand souci d'esthétisme et d'une prétention formelle qui invite à une appréciation architecturale des poèmes les constituant. À l'image du monument auquel il doit son nom, le genre se veut le produit d'un travail concret « accompli au ciseau » et visant à l'agencement sinon harmonieux, du moins visuellement étonnant, de ses différentes parties. Il conviendrait d'ailleurs de s'interroger sur certaines pratiques éditoriales modernes qui ont fait en sorte que plusieurs pièces de ces recueils se retrouvent aujourd'hui publiées individuellement dans les œuvres complètes de leur auteur, et sont du même coup isolées de l'ensemble dans lequel elles figuraient à l'origine.