

Jean Roudaut

Les Tombeaux littéraires

Pour Jacques Borel

Intervenant après qu'il a été question d'écrits à forme fixe, tels le sonnet ou la morale élémentaire, avec les Tombeaux en littérature j'aborde un genre faux, peut-être un mauvais genre. D'une part les œuvres d'esprit funéraire paraissent sous des dénominations diverses : Épitaphe, Oraison funèbre, Élégie, Tumulus. En second lieu la vogue des tombeaux, en littérature, est discontinuë : Frédéric Lachèvre constate la disparition de ces recueils après 1609¹. Mallarmé en retrouvera l'esprit à la fin du XIX^e siècle. La dénomination de « tombeau » est assez floue pour servir en architecture (l'art funéraire de la Renaissance ne se contente plus de représenter un gisant, fût-il accompagné du rappel figuré de ses mérites, et des symboles de la vie future, mais lui construit une demeure) ; en musique (Ravel, pour le *Tombeau de Couperin*, 1918), en peinture avec les « liturgies brûlées » pour Atlan, Gauguin par Kijno. Aucune marque formelle évidente ne permet de distinguer d'un autre l'écrit tombal : Mallarmé utilise le sonnet pour Poe, Baudelaire, Verlaine ; le *Tombeau de Du Bellay*, placé en 1569 à la suite des œuvres, comprend des pièces latines, et un chant pastoral par Rémy Belleau. Le tombeau est une pièce littéraire sans construction imposée, mais qui supporte plusieurs contraintes thématiques : tout ce qui est énoncé est soumis à la négation ; le locuteur parle « pour » un autre, qui est mort, et parlant à sa place, parle en se rendant absent à soi.

Pour définir le mot « genre », Furetière, dans son *Dictionnaire*, part de la logique : « Nature universelle qui contient sous soi deux ou plusieurs espèces. La bonne définition consiste en *genre* et en différence ». Les différentes espèces du genre sont ces textes qui, sous divers titres, constituent des Déplorations ; mais toute forme d'expression se fait tombeau, de celui qui énonce et s'abolit en ce qu'il dit, de celui qui reçoit et s'efface en ce qu'il recueille. Le « genre » de la littérature est celui du Tombeau ; il se manifeste sous différentes espèces.

1. *alentours et situation du «Tombeau»*

Démosthène loue Athènes d'avoir inventé l'éloge funèbre. Le discours de Périclès, reconstruit par Thucydide (II, 34-36), tiendra lieu de modèle pour cet exercice de littérature institutionnelle. Si de l'évocation d'un défunt, il peut être tiré une leçon de morale pour les vivants, c'est que son existence a été exemplaire. Mais la vie tout entière doit-elle être prise en compte, ou simplement l'instant de la mort tenu pour un moment de vérité ? Denys l'Halicarnasse, dans les *Antiquités romaines* (V, 17, 5-6), oppose les deux

1. *Bibliographie des recueils collectifs du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1922. Sa bibliographie pour les recueils antérieurs à 1609 occupe quarante-trois pages.

conceptions : « Les Athéniens, semble-t-il, ont décidé de prononcer l'oraison funèbre aux funérailles des combattants car à leur avis le seul critère permettant de déterminer les hommes de cœur est la valeur qu'on acquiert dans la mort, même si on est par ailleurs médiocre ; les Romains, au contraire, ont institué cet honneur pour tous les hommes illustres, qu'ils soient morts au combat ou de toute autre manière, car ils estiment que les hommes de cœur méritent d'être loués pour une vie tout entière valeureuse et non pour la seule gloire de leur mort ». Religieusement, le débat sera repris quand il s'agira de savoir qui entre le plus naturellement dans l'éternité : le mécréant repentant (la faute de Don Juan est moins de pécher, que d'estimer qu'il a tout le temps pour se préparer à mourir), ou l'honnête homme mourant discrètement ? Qu'est-ce qui mérite de demeurer dans la mémoire des hommes, la gloire d'une mort courageuse, quelle qu'ait été la vie, ou l'exemple d'une vie et d'une mort humbles ? Il faut s'être défait du goût du sacrifice et de l'ostentation pour compatir à la mort de « quelqu'un ». Pour Athènes, seule la mort pour la patrie donne la gloire (comme celle des martyrs, quels qu'aient été leurs préalables dissipations leur ouvre le Paradis) ; à Rome, la *laudatio funebris* est due à tous ceux qui surent être généreux¹.

La mémoire du héros grec est rappelée sous deux formes : la stèle où sont consignés son nom et ses faits d'arme, et l'hymne de louange que sa mort lui a fait mériter. Par leurs moyens, il s'éternise dans le souvenir. Le vivant est sans existence réelle puisque la mort seule l'authentifie et lui donne sa qualité. Jusqu'à sa mort qui décide de sa valeur, il est un être virtuel. Jean-Pierre Vernant a souligné cet apparent paradoxe : « Exister individuellement » pour le Grec, c'est se faire et demeurer « mémorable » : on échappe à l'anonymat, à l'oubli, à l'effacement – à la mort donc – par la mort même, une mort qui, en vous ouvrant l'accès au chant glorificateur, vous rend plus présent à la communauté, dans votre condition de héros défunt, que les vivants ne le sont à eux-mêmes »². Les deux éléments de la célébration seront liés : élever un monument et faire que ce monument parle, c'est écrire un livre. Une lutte de prestige se déroule entre la pierre et le papyrus : « *Exegi monumentum aere perennius* » proclame Horace (*Odes*, III, 30, vers 1) en un vers qui fera loi. Sans attendre même que Volney, capitalisant les nostalgies nées de la disparition des civilisations antiques, et les rêveries poétiques issues des promenades dans les nuits et parmi les tombeaux, ne publie son étude des *Ruines ou Méditations sur les révolutions des Empires*, Restif de La Bretonne passe des jours à transcrire, en vue d'un livre qu'il intitule *Mes inscriptions*, les indications qu'il portait quotidiennement sur les parapets de l'Île Saint-Louis, fixant d'abord des moments de sa vie, puis le souvenir qu'évoquaient en lui les re-lectures de ces indications. Ce qui avait été gravé sur la pierre s'effaçant, le livre fragile paraissait plus apte à le conserver. Faisant de ce livre le mémorial de sa vie, Restif lui confiait le soin de parler pour lui, quand il n'aurait plus de voix. C'est bien cette idée du livre-tombeau que retrouve Michel Leiris quand il note dans son *Journal* le 19 septembre 1977 : « Le livre qu'on écrit : vêtement plus durable que celui dont on se vêt, il vous vêtira plus tard sans même que vous ayez à être physiquement dedans. » L'angoisse de disparaître et le désir de s'absenter discrètement de la vie ne sont pas non plus étrangers à Raymond Roussel³.

1. Voir Nicole Loraux, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, La Haye, New York, Mouton, 1981 (où est cité le texte de Denys d'Halicarnasse).

2. Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard, 1989, p. 83.

3. En date du 13 juillet 1964 (Gallimard, 1992, p. 600), Michel Leiris indiquait qu'il prenait des « Notes pour la préface du *Tombeau de Raymond Roussel* (recueil d'articles, projeté depuis longtemps et qu'il faut bien que je finisse par réaliser) ». Citation du 19 septembre 1977, p. 684.

La célébration du mort se fait donc par la voie du monument et par celle du discours ; le livre les unira. Mais pour que le mort continue de vivre en mémoire, encore faut-il que le monument ne se délabre pas, que le livre soit lu, que les mots qui le composent soient ranimés par une voix :

« Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir »

dit la défunte au « captif solitaire du seuil », dans le poème de Mallarmé intitulé « Sur les bois oubliés... ». Le corps du vivant devient tombeau du mort ; comme dans les cérémonies collectives où le social a repris, sans l'espérance, les formes du religieux, le chœur des participants a pour devoir de maintenir les morts vivants d'une vie de mémoire. Le monument – le livre des paroles qui sans lui seraient éparses – et le lecteur qui, en éveillant le sens, ranime la présence sont liés. Le délabrement de l'un, la négligence des autres causent au mort une seconde et irrémédiable mort.

Au versant social du tombeau (monument, texte, voix), correspond un autre plus intime. Dans les banquets était rendu grâce à Dionysos, à Aphrodite, aux Muses, en célébrant le vin, l'amour et la précarité de la vie¹. À l'époque classique, l'élégie était réservée aux lamentations². Dans le volume que Mallarmé envisage d'écrire vers 1859-1860, *Entre quatre murs*, une des six sections est intitulée « Élégies » ; elle regroupe quatre poèmes de déploration : « Sur la tombe de Béranger », « Adieu », « Sa fosse est creusée ! », « Sa tombe est fermée ». Tandis que Furetière réduit déjà la gravité du terme : « Les amants font des Élégies pour se plaindre de leurs maîtresses », c'est à l'ordre de l'élégie antique qu'il faudrait rattacher *Les Poèmes de Samuel Wood* par Louis-René des Forêts.

Les textes que l'on peut regrouper sous le titre de « Tombeau » sont ainsi sans critères formels ; tout juste pourrait-on, pour les classer en épitaphes, élégies, ou oraisons, tenir compte des extensions épithétiques. Mais des constantes d'organisations apparaissent dans ces textes : tout d'abord une sorte de loi de réversibilité. Le texte est construit sur deux paradigmes affrontés : la vie heureuse et la mort terrifiante, la présence et la disparition. Le caractère positif et négatif attribué à chaque série s'inverse au cours de la méditation : la vie devient une forme de mort pour qui tient la mort pour la vraie vie.

« Ô la plaisante Mort qui nous pousse à la vie.
Vie qui ne craint plus d'être encore ravie !
Ô le vivre cruel qui craint encor la mort ! »³

La seconde constante touche le fait qu'un vivant parle d'un mort, et qu'il doit s'y sentir autorisé. Le prétexte peut être une commémoration ; quand Pierre Jean Jouve publie en 1958 *Le Tombeau de Baudelaire*, il ne tend pas à célébrer simplement le centenaire des *Fleurs du mal*, mais à retrouver la part qui en lui-même parle avec la voix de Charles Baudelaire. C'est sans raison directement historique que Michel Deguy rédige le *Tombeau de Du Bellay*. La poésie est un espace commun aux deux noms, en tant que signes d'un rapport semblable à la poésie, tombeau du poème.

1. Dans une minutieuse et conviviale étude, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance* (Paris, Librairie José Corti, 1987) Michel Jeanneret consacre un chapitre aux « Banquets antiques » (II, 6).

2. Marcel Piérart, « Banquet. Note sur la préhistoire d'un genre littéraire » in *Thematologie des Kleinen* (Seges, n° 2, Fribourg, 1987, pp. 18-31) montre que l'élégie est un genre plus complexe que l'idée restreinte qu'on est conduit à s'en faire.

3. Jean de Sponde, *Stances de la mort in Œuvre poétique*, Paris, Stock, 1945, p. 102.

La constante du Tombeau est de faire entendre une voix double le vivant fait l'expérience de la mort en parlant « au lieu de » son ami, et celle de la résurrection, en se mettant à l'écoute, en soi, de la voix d'un mort.

*« Mais à ce mien ami pour marque plus notoire
Que je l'ai tant aimé, je lui garde un tombeau :
Mais un tombeau toujours éclairé d'un flambeau,
Le tombeau mon esprit, le flambeau ma mémoire¹. »*

*
* *

Le mémorial dialogué entre un présent et un absent, que l'on nomme Tombeau, n'est pas isolé dans la littérature. Il est une des formes que prend la méditation sur la mort et qui constitue peu ou prou la littérature.

Dès lors qu'un écrivain narre l'agonie et la mort d'un de ses personnages, il est dans l'imaginaire. C'est le seul lieu du texte dont on ne puisse le soupçonner d'avoir l'expérience. Car de sa naissance même, qui est l'autre lieu aveugle de sa chronologie, et symétrique de la mort, il a suffisamment entendu parler pour s'imaginer avoir éprouvé ce qui lui a été narré. Or la mort est irreprésentable, tout autant que le néant, ou la divinité. On ne parle pas de la mort, mais du mort – corps, charogne, squelette – ; on fait de celui qui eut une chair un vivant négatif (tout comme de Dieu, sous la forme de ce qui n'est pas) le rendant immatériel, léger, mais tutélaire. Le mot « mort » désigne ce qui laisse sans voix. La troisième des Moires, après Clotho, qui présidait à la naissance, et Lachesis à la durée de vie, Atropos décidait de la mort. Son nom, au préfixe privatif, désigne ce qui est sans détour, et donc inflexible, mais aussi ce qui ne peut se dire directement et demeure sans figure, sans lieu assignable dans le langage. La littérature tourne autour d'elle comme autour de ce qui, par définition, ne peut que lui échapper, étant soustrait à toute nomination. Il y a dans le langage même, tel qu'humainement nous l'avons conçu, un « je ne sais quoi » ; nous pouvons seulement désigner le lieu du manque à dire, faute de pouvoir donner forme à ce qui, de son manque, fait l'envers du présent. Le Léthé et le Styx sont des fleuves identiques : de l'évidence de l'un, puisqu'en naissant on oublie sa naissance, on infère l'existence de l'autre. Rien ne nous permettant de revivre le mystère de notre origine, nous nous construisons enamnésiques. Notre mémoire est solidaire d'une perte. Cela prend chez Nerval l'image de la lettre perdue, et l'idée que notre alphabet étant incomplet toute expression a en elle un vide aussi évident qu'insituable, semblable à ce que l'absence d'un trait, sans que l'on puisse savoir lequel, ferait d'un dessin, lisible et insatisfaisant. Robert Pinget, comme s'il jouait d'une autre acception du mot lettre, parlera de *Lettre morte* : dans la communication des consciences une part du message fait défaut. Quelque chose ne peut s'entendre, bien que tout soit dit. L'avant-vie est impensable, et le fait qu'on émane d'un désir étranger au sien propre ; l'après-vie également et qu'on ne soit plus présent à ce qu'on a désiré, qu'il s'agisse de voir grandir les enfants, de l'immortalité, du paradis, où on ne peut être que sans mémoire de la terre (sinon ce serait l'enfer).

1. Jean de Sponde, *Stances*, « Sur la mort du B. D.F. », *op. cit.*, p. 82.

Aussi la littérature a-t-elle élaboré, à l'usage des inquiets, des stratégies d'approche de la mort. Ce sont des manuels sur la conduite à tenir avant qu'elle s'effectue. Il s'agit de se préparer, par la lecture du *Livre des morts* qui, en énonçant les étapes d'un voyage, devrait atténuer les surprises inhérentes à un radical changement d'état ; ces livres qui ne sont évidemment, destinés aux morts que d'une façon fictive, servent à la consolation des vivants : ils leur permettent d'imaginer le voyage de ceux qui leur furent chers comme on suit sur une carte le déplacement d'un ami, et de préparer le leur, en évoquant un autre. Les livres de piété, d'autre part, constituaient des « *artes moriendi* » ; ils conseillaient certaines pratiques de vie pour que le tombeau se fit berceau, selon une des rimes favorites des Consolations ; ils permettaient à chacun de se « préparer à mourir ». La peinture (Greuze pour le père de famille), la littérature (Saint-Simon pour Louis XIV) ont fixé le rituel de cette scène des adieux. Le modèle établi, il ne restait plus, au dernier moment, qu'à s'y conformer. Cela évitait de se débattre. Mais la confiance s'est progressivement perdue dans les mises en scène cérémonielles. Madame de Mortsauf, l'héroïne du *Lys dans la Vallée* est, comme Louis XIV, assistée des représentants de son domaine, selon leur hiérarchie. Au plus près d'elle, Balzac fait se tenir le médecin et le prêtre ; à l'un est dévolu la justification réaliste des différents moments de l'agonie, l'autre rend légitime l'interprétation spiritualiste des mêmes phénomènes. Flaubert fait mourir *Madame Bovary* dans le désordre : la médecine et la religion sont des fictions également niaises, incapables d'apporter quelque soulagement au mourant ; le chœur des participants s'est défait, l'enfant s'effraie. De façon imitative (Balzac) ou sarcastique (Flaubert), il s'agit, par la voie de la littérature, d'enseigner à mourir. Les grandes agonies, qu'elles disent la révolte (les morts violentes chez Zola ou Bernanos), ou qu'elles proposent un mode de réconciliation (à la façon de Tolstoï narrant *La Mort d'Ivan Ilitch*) se donnent comme des propositions de conduite. La rédaction de Tombeaux se situe à l'intérieur de ce système qui fait de la littérature le dépassement des actes civils et des livres de piété : marques d'une présence dont on a le devoir de se souvenir, les tombeaux sont des objets d'édification. Ils ne proposent pas seulement des leçons de morale civique, qu'ils les répètent ou s'insurgent contre elles ; ils se substituent aux exercices spirituels, pour nous proposer, imaginativement une approche moins douloureuse de la mort.

2. Deux exemples

En nous interrogeant sur le devenir posthume de ceux que nous avons aimés, en faisant de notre mémoire un lieu de présence pour leur absence, nous nous préparons nous-mêmes à les rejoindre dans le néant. Édifier leur tombeau, c'est nous transmuter en un lieu de célébration, nous effacer pour nous confondre en une, hypothétique, parole impérisable. *Les Poèmes de Samuel Wood* peuvent être tenus pour une élégie, où l'un devient mort de la mort de l'autre. La pierre de Bologne est une épitaphe qui rappelle que rien n'est dit de la personne, qui ne doit être nié pour qu'elle prenne son autre visage, intemporel.

La négation, dans les poèmes des Tombeaux, a ce rôle : elle pose et efface, mais l'effacement laisse une trace, puisque nier quoi que ce soit exige au préalable de poser ce qu'on est conduit à défaire. Des pages de Nerval, à l'ouverture de *La Pandora* et dans

*Le Comte de Saint Germain*¹, nous ont transmis le souvenir d'une épitaphe, la pierre de Bologne, qui fut assez largement citée et commentée au XVII^e siècle alors qu'on la croyait antique². Mais il fallut convenir qu'il s'agissait d'une parodie, en langage néo-platonicien, des formules épigraphiques. Si elle est fameuse, c'est qu'elle se présente comme une énigme ; et sa lecture s'est longtemps limitée à lui inventer un sens. Misson en rappelle quelques-uns : le mot secret pourrait être d'ordre physique, ce serait l'eau de pluie tombant dans la mer ; poétique, l'ombre ; philosophique, l'Âme raisonnable ; et bien entendu alchimique, la pierre philosophale (Nicolas Barnaud a pensé en établir la démonstration).

Les deux parts de l'épitaphe prennent l'aspect de stèles affrontées ; elles sont écrites selon le modèle des notices nécrologiques, ou des tombeaux, et développent leurs formes allusives : au statut de la décédée s'oppose celui du chantre ; pour l'une son état social, les causes de sa mort, l'espace de sa survie, pour l'autre les raisons qu'on pourrait avoir d'évoquer un disparu. Mais au-delà du dialogue du féminin et du masculin, de ce qui s'enclôt et de ce qui enserme, l'essentiel du texte consiste dans le système de négation partielle et de retotalisation. L'impossibilité d'affirmer une qualité qui ne soit niable aboutit à la nécessité de tout prendre ensemble. Certes, la conclusion se limite à une répétition de l'association des mots grecs « sôma » – « sèma » que justifierait l'allitération ; elle fait du corps l'équivalent d'un signe. Le corps est ensemble le cadavre et le tombeau, à la façon dont le langage se fait le monument d'un monde absent. La reprise chrétienne de l'opposition changera le corps en temple de l'âme (selon saint Paul) ; il n'est question dans ce texte que d'une équivalence : le cadavre est tombeau, et le tombeau cadavre, l'un étant la face de l'autre.

Le Tombeau est vide d'autre chose que lui ; à la façon dont agit le sarcophage, il a effacé le corps qu'il était destiné à protéger. La chair est devenue monument ; de la poussière, il est fait de la clarté. Le monument, créé par celui qui n'est personne pour celle qui, n'étant pas situable, est tout, est lui-même un monument de rien. Le langage, dans sa forme monumentale, qui est la littérature, n'est pas d'une autre nature : il feint d'enserrer en lui ce que sa pratique même exclut, la chose dont il parle ; il est le corps de ce dont il célèbre l'absence.

De l'existence d'un être, qu'on a pu inférer de l'énoncé de son nom, on ne peut parler qu'en tant qu'absence, soit que l'on considère qu'étant une totalité, liée à la totalité, aucune qualité ne pourrait lui être attribuée qui, si juste qu'elle soit, n'opère une réduction qui la rende fausse ; soit que l'on tienne le langage pour aussi inapte à parler d'un être que de Dieu. Si, de la présence, il ne peut rien être dit qui ne la limite et la ruine, il faut opérer un détour par la négation pour retrouver ce qui était l'objet premier du désir : l'éternité sensible d'un corps sans organe.

1. G. de Nerval, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1952, p. 341 ; *Œuvres complètes*, t. III, 1993, p. 655. Voir la note détaillée de la p. 1300, *Le Comte de Saint Germain*, dans la même édition pp. 774-775, où l'inscription entière est reprise.

2. On en trouvera la transcription dans l'anthologie de Lazare Zetzner – Isaac Habrecht : *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemicæ et lapidis philosophici antiquitate*. Strasbourg, 1602 pour la première édition ; l'édition de 1659 reprend celle de 1613 en corrigeant la pagination du tome III, où figure, pp. 744-754, le texte de Nicolas Barnaud : *Nicolai Barnaudi, A Crista Arnaudi Delphinatis, Philosophi et Medici* (47 p., Lugduni Batavorum, s.d.). Cette double épitaphe, avec diverses variantes, se retrouve dans les ouvrages d'Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes* (1891, p. 42), de René Alleau *Aspects de l'alchimie traditionnelle* (Paris, éd. de Minuit, 1953, p. 156), de Jean Richer, *Nerval. Expérience et création* (Paris, Hachette, 1963, pp. 266-278).

Je serais porté à croire que Gérard de Nerval eut connaissance de cette épitaphe par un des voyages en Italie alors en vogue, dont celui de François Maximien Misson : *Nouveau voyage d'Italie. Avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage* (1^{re} édition 1691). La cinquième édition est *Plus ample et plus correcte que les précédentes; et enrichie de nouvelles figures* (A La Haye, 1731). Les épitaphes figurent au tome III pp. 270-293. Je les donne ici (voir page suivante) dans la traduction proposée par Misson (pp. 275-276) :



« Aux Dieux Mânes

Aelia Laelia Crispis qui n'est ni Homme, ni Femme, ni Hermaphrodite, ni Fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni prostituée, ni pudique, mais tout cela ensemble; Qui n'est ni morte de faim, et qui n'a été tuée ni par le fer, ni par le poison; mais par ces trois choses: n'est ni au Ciel, ni dans l'Eau, ni dans la Terre; mais est partout.

« Lucius Agathon Priscius, qui n'est ni son Mari, ni son Amant, ni son Parent, ni triste, ni joyeux, ni pleurant, sait et ne sait pas pour qui il a posé ceci qui n'est ni un Monument, ni une Pyramide, ni un Tombeau. (L'inscription de Milan ajoutée), c'est-à-dire un Tombeau qui ne renferme point de Cadavre, un Cadavre qui n'est point renfermé dans un Tombeau; mais un Cadavre qui est tout ensemble à soi-même et Cadavre et Tombeau. »

L'allusion à l'inscription de Milan renvoie à une indication donnée par Misson: le marbre de la pierre de Bologne « qui se voyait encore il y a vingt-six ans » (soit au début du XVIII^e siècle) s'est brisé; et la fin serait restituée à partir d'une copie « gothique » faite antérieurement et déposée à Milan.

Or que se propose d'être d'autre la littérature ? « Ni un Monument ni une Pyramide ni un Tombeau », mais tout cela ensemble dans un livre, qui est un corps de mots, élevé par soi, présent, à un soi, inexistant. « La vraie vie, la vie enfin découverte, la vie pleinement vécue, c'est la littérature ». Le pseudo-Marcel fait du livre à venir son corps glorieux. On pourrait interpréter « alchimiquement », à la façon de l'épithaphe de Bologne, *La Recherche du temps perdu* : l'élaboration d'un or spirituel passe par le renoncement à un mouvement premier de possession (possession matérielle, ou littéraire par la voie de la description). « Les philosophes ont souvent employé les tombeaux pour former des allégories sur la putréfaction de la matière de l'œuvre. Ils ont dit en conséquence, qu'il fallait prendre la terre des tombeaux, qu'il faut mettre le Roi au tombeau, pour le réduire en cendres, et le faire ressusciter » écrit Dom Pernety à l'article *Tombeau* de son *Dictionnaire mytho-hermétique* (1787). Ce dont le pseudo-Marcel s'est aperçu progressivement : si le lieu de son travail était la feuille blanche (« Zut, zut, zut » dit-il dans sa déception à transcrire ce qu'il éprouve), la matière première en était réellement lui-même. Il devait l'explorer systématiquement pour aboutir à ce qu'elle se nie elle-même, en tant qu'élément sans valeur, pour être prise tout entière comme terre de putréfaction et de germination ; afin qu'un autre, sans nom, parce qu'il porte tous nos noms, lisant et poursuivant par-delà la dernière ligne du Temps retrouvé, construise ce qui ne sera « ni un Monument, ni une Pyramide, ni un Tombeau », mais un livre au-delà du livre lu, dédié aux Dieux Mânes.

*

* *

Les questions posées par *Les Poèmes de Samuel Wood*¹ sont d'un ordre semblable. Quel est le lieu des morts ? Nous souhaitons les enclorre dans des tombeaux, les situant ainsi en un lieu de repos où ils puissent dormir, en un dortoir c'est-à-dire en un cimetière. Mais nous avons besoin de leur retour, contrôlé parmi nous ; puisqu'ils ne peuvent être, après la mort, qu'au sein de la divinité, leur résurrection nous assure de notre immortalité. Le langage nous sert ainsi à les susciter, à leur prêter un corps transparent. Il ne leur appartient pas de revenir parmi nous, si ce n'est à notre appel ; l'apparition, aux yeux de *Hamlet*, du fantôme de son père perturbe l'ordre du monde ; les morts, revenant inopinément, sont des démons ; nous n'avons certes pas plus de preuves de l'existence du diable que de la divinité, mais nous tenons pour maléfique toute perturbation de nos systèmes de représentation (à défaut d'oser nommer le malin, nous parlerons de folie). Si l'idée du retour des morts dans le monde trouble la raison, il est légitime, et héroïque, d'évoquer une voie de communication inverse : la descente aux enfers est un mode de relation mythique avec l'autre monde. Le récit de ces aventures n'est plus directement de mode ; il a été remplacé, un temps, par la descente au tombeau. Dans *Consuelo*, les *Burgraves*, *Igitur*, le héros se rend au lieu de l'enfouissement monumental des ancêtres, moins pour savoir l'avenir de sa race, que pour, en en revenant triomphant, acquérir la maîtrise de son destin. Sa naissance n'est plus un fait du hasard, dès lors qu'il renaît du tombeau, transformant celui de ses pères en un berceau de lui-même. Revenir d'entre les morts, c'est vivre en ayant intériorisé sa disparition, en ayant passé outre à ce qui met fin à l'existence. Le voyage aux enfers fonctionne irréllement

1. L.R. des Forêts, *Poèmes de Samuel Wood*, Montpellier, Fata Morgana, 1988.

comme le masque pour Persée : la mort ne peut pas se saisir de ce qui porte déjà ses traits. D'autres images littéraires nous permettent encore, avec une vraisemblance admissible, d'exprimer notre désir d'immortalité. Nous remettons notre espérance de survie à la mémoire, et à la littérature, fussent-elles ne rappeler que notre effacement. Dans notre vie quotidienne, demeure une activité particulière, que nous imaginons disjointe de nous, comme si des êtres sans substance prenaient possession de notre esprit ; c'est le rêve. Le rêve, l'écriture et la mort entretiennent une relation étroite : écrire, c'est laisser le langage prendre possession de soi, se déposséder de soi au profit d'un autre qui n'a d'autre être que les mots qu'il trace ; rêver, c'est être possédé par des figures hantantes qui n'ont d'existence qu'autant qu'au réveil, on les transforme en récit.

Les rêves divers, désordonnés et multiples, appartiennent au monde du chaos, la condamnation portée sur eux à l'ouverture des *Poèmes de Samuel Wood* est semblable à celle qui, dans l'antiquité faisait considérer comme dépourvus d'intérêt les rêves qui, le soir, franchissent les portes d'ivoire, et ne concernent que l'individu. À ces rêves étaient opposés, pour leur vérité, ceux qui, selon Homère, puis Virgile, empruntent les portes de corne. Ils constituaient des messages que le monde chrétien dira angéliques. Le sentiment d'être vrais qu'ils donnent à Samuel Wood est lié, pour lui, à un tout autre critère, celui de la répétition. L'obstination d'un même rêve à hanter le vivant fait de sa vie nocturne l'équivalent d'une seconde vie, réduite à ses intemporels linéaments :

*« C'est elle encore souriant debout
Parmi les asters et les roses
Dans la pleine lumière de sa grâce »*

De la réitération du rêve naît l'illusion qu'il ne s'agit pas d'une production inconsciente, mais d'une apparition tutélaire :

« Elle est là pour veiller sur nous. »

C'est se consoler d'une absence définitive, en reprenant, comme s'il s'agissait de vérités, les fictions que les adultes répètent aux enfants, bien qu'ils ne leur accordent pas grand crédit. Or il faut renoncer, à la façon de Stéphane Mallarmé, dans *Toast funèbre*, « au magique espoir du corridor », et admettre l'

« Irréparable cassure. Prenons-en acte ».

La mort est une rupture, et non un seuil que l'on pourrait, dans un sens puis dans un autre, sous l'espèce corporelle ou fantômale, franchir. Et les rêves sont une fable de la résurrection ; ils n'en constituent pas l'expérience. La vie des morts dépend d'un acte de mémoire volontaire ; leur immortalité est provisoire ; elle est celle d'un proche, d'un livre, tombeau promis à la même disparition qu'un être. Aussi faut-il tenir la mort pour irrémédiable et lutter, par la mémoire, contre sa toute puissance. Loin d'être consolant, le rêve répété de l'enfant devient le signe d'un leurre, et d'une inéluctable disparition. Être soi-même le tombeau de l'autre, c'est renouveler sans cesse sa mort.

À la façon de ce que représentait le volume des *Contemplations*, tranché par une page blanche entre un « avant » et un « après », les *Poèmes de Samuel Wood* marquent un retour à l'écriture après un long temps d'aphasie, après des années aussi blanches que la page vacante dans le livre de Victor Hugo. Celui qui renaît alors du lieu vain où la

douleur l'avait écarté prend le nom de Samuel Wood. Mais il est aussi impalpable qu'un rêve :

*« Toi dont rien ne dit que tu vives sous ce nom,
Samuel, Samuel, est-ce bien ta voix que j'entends
Venir comme des profondeurs d'un tombeau
Renforcer la mienne aux prises avec les phrases
Ou faire écho à sa grand indigence ? »*

Ombre, ou plus effacé encore, souffle murmurant, Samuel Wood est le nom sous lequel le langage s'empare de celui dont il fait son scribe. Le poème a ainsi deux responsables, l'un matériel, le signataire du livre, l'autre fictif, et spirituel, Samuel Wood. À ce double aspect du destinataire de l'ouvrage correspond un double visage du destinataire : à l'enfant disparue s'adjoint l'enfance perdue. Construire un tombeau pour une enfant disparue, c'est également, et du même mouvement, faire le deuil de celui que l'on fut jadis. Car dans son enfant, qui grandit, on perçoit celui que l'on fut, mais tel qu'on ne put se voir, et tel qu'on a disparu. On ressuscite, en vain, dans son enfant, comme on retrouve, vainement, en rêve, ceux qu'on a aimés. On renaît dans la voix qui se manifeste en soi, mais on ne la maîtrise pas.

Le tombeau est double ; mais il s'agit des deux faces du même comme dans la stèle de Bologne. Effacés, au profit d'un souffle, les événements particuliers dont se nourrit la durée, Samuel Wood anticipe l'être sans substance qu'on est appelé à devenir :

*« Une ombre peut-être rien qu'une ombre inventée
Et nommée pour les besoins de la cause
Tout lien rompu avec sa propre figure. »*

Dans les portraits romains du Fayoum, le défunt était présenté d'une façon si fidèle aux douleurs qu'il avait vécues, qu'il était identifiable par ceux qui l'avaient connu ; ils demeuraient cependant troublés de le voir plus vrai qu'il n'avait été pour eux, de retrouver ses traits baignés dans une lumière qu'ils ne connurent pas autour de lui. C'est qu'il était figuré à la fois sous la forme de son apparition dans le monde, et dépouillée d'elle.

*
* *

À Bruxelles, en 1890, Mallarmé ouvre sa conférence sur Villiers de l'Isle Adam par ces mots : « Un homme au rêve habitué vient ici parler d'un autre qui est mort ». Il ne propose pas d'autre justification de son droit de parler de Villiers que son aptitude à vivre le sommeil comme une image de la mort. Ce qui autorise l'un à parler « au lieu » de l'autre, ce n'est ni l'amitié, serait-ce celle de Montaigne pour La Boétie, ni l'amour (et peu importe dès lors la relation, intime ou feinte, de Ronsard et de Marie), mais la conscience de la communauté de destin :

« Mes pieds avec les siens ont fait le même chemin. »

écrit Ronsard dans le premier de ses sonnets *Sur la Mort de Marie*. Un vivant peut parler sans abus d'un mort, dès lors que, sous le nom de ce dernier, le parleur signifie le

lieu où il est absent à lui-même. Lucius Agathon Priscus n'est plus que celui qui murmure le nom sans être de Aelia Laelia Crispis. L'exercice littéraire (comme il y a des « exercices spirituels ») consiste en la transformation de soi en le tombeau d'une voix.

3. *Tout livre est un tombeau*

Bon nombre d'ouvrages, au XVI^e siècle particulièrement, s'ouvrent sur un poème dédicatoire : « À mon livre ». Tout se passe comme si, au seuil de son œuvre, l'auteur se retirait pour qu'une voix seule demeure, celle, sans corps, de Lucius Agathon Priscus, ou de Samuel Wood. Écrire un livre est faire sacrifice de l'être dans la voix. Cette façon de faire du livre l'équivalent de l'âme, ce que l'on a construit de sa vie et justifié par les épreuves, est représentée dans de nombreux « Triomphes de la mort » : du monceau de cadavres, où l'évêque jouxte le criminel, l'empereur l'assassin, jaillit un bras tendant vers le ciel un livre. Il est la vie écrite d'un disparu, non pas la somme de sa vie, comme si pouvaient se totaliser ses actions avec leurs motivations, leurs regrets, s'énoncer le détail de ses qualités, mais sa vie transfigurée. La vraie vie, pour le mourant, ce ne peut être que l'autre face de celle qu'il a vécue dans l'ignorance de son sens ; et dire comme le pseudo-Marcel que « la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »¹, c'est espérer qu'elle réalise ce que saint Paul dit de notre supposé état futur : « Nous ne voyons maintenant que comme en un miroir, et en des énigmes ; mais alors nous verrons Dieu face à face. Je ne connais maintenant Dieu qu'imparfaitement, mais alors je le connaîtrai comme je suis moi-même connu de lui »². La littérature rapatrie en ce monde ce que l'insatisfaction avait exilé en un autre, virtuel. Elle double notre présence obscure et contingente dans le monde, de son envers nécessaire et significatif. Elle fait du cadavre et de la demeure un seul lieu. Elle constitue ainsi l'équivalent pour l'humanité de ce qu'est le tombeau pour l'individu. Aussi nous sentons-nous le devoir de veiller sur les livres auxquels les vivants n'ont confié aucun secret, certes, mais le chiffre de leur vie. Et nous leur accordons une vérité en recueillant leurs mots : de nos attentions nous faisons la preuve de leurs dires. Nous construisons des Tombeaux de ces tombeaux ; ce sont des bibliothèques. Des projets architecturaux, comme ceux d'Étienne-Louis Boullée au XVIII^e siècle, les figurèrent sous la forme de nécropoles. Mais il suffit que l'humidité les atteigne (ce fut le pire ennemi des livres ; les termites furent plus rares avant aujourd'hui, où elles dévorent les bibliothèques de province), ou le feu, ou le désintérêt, pour qu'alors reste à jamais sans réponse l'ancienne et poignante question : « *Ubi sunt ?* ».

De ceux qui l'élaborent, la littérature ne conserve pas ce dont leur vie fut marquée, mais ce dont ces marques furent le signe. Les livres-tombeaux sont construits pour être un monument sans cadavre. L'œuvre de Raymond Roussel illustrerait cette transposition à l'exercice littéraire de ce qui relevait naguère de l'espérance religieuse. Flaubert prônant une utopique « impersonnalité », Proust cherchant à donner une durée au sentiment qu'il prête au pseudo-Marcel, « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel »³, en témoignent. R. Roussel a régulièrement rappelé qu'il ne fallait chercher,

1. À la *Recherche du Temps perdu*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1954, p. 895, et 1989, t. IV, p. 474. La seconde édition substitue « la seule vie par conséquent pleinement vécue », à la version précédente : « réelle vécue ». Dommage.

2. *Première épître aux Corinthiens*, XIII, 12, trad. Lemaître de Sacy.

3. À la *Recherche du Temps perdu*, *op. cit.*, 1987, t. I, p. 44.

dans son œuvre, aucun témoignage de ce qu'il avait été (nous savons que dans ces déclarations, il n'évoque que les événements de sa vie quotidienne) et que tout ce qu'il donne à lire est de l'ordre de l'imaginaire. Son œuvre est construite en vue de retrouver la sensation de gloire qui l'envahit à dix-sept ans lors de la rédaction de *La Doublure*, qui parut en 1897. Le livre devient l'instrument et le lieu d'une répétition ; *Locus solus* reprend ce motif dans son organisation et sa thématique : une mécanique est décrite qui assure à certaines scènes la possibilité de se reprendre sans fin. Si la répétition se produit exactement, le temps s'immobilise et les morts, appelés, dans *Locus solus*, à revivre, grâce à l'usage de la « résurrectine » et du « vitalium », le moment crucial de leur existence, n'ont plus que l'apparence de la mort. Ils vivent au-delà de leur mort ; étant déjà morts, ils sont devenus éternels. La littérature, l'effort littéraire, est un mouvement perpétuel, une « résurrectine » qui exclut d'elle la décrépitude quotidienne. Il n'y a de réel dans l'œuvre de Roussel, qu'un espoir éperdu de disparaître au monde avant même que la mort se saisisse du corps, puisque l'enjeu de son exercice est d'éterniser un instant par l'inachevable répétition de lui-même. Le livre se fait bien tombeau vide de l'auteur. Et R. Roussel se retirera du temps par un suicide accidentel. Ne restera que l'œuvre mausolée. La terreur qu'exerce la mort n'existe sans doute pas dans la menace de disparition qu'elle fait peser sur soi, mais dans l'acte de mourir, dans le pressentiment vécu de la décomposition, dans l'agonie. Pour aller combattre la Gorgone, Persée, dit-on, se plaqua sur le visage le masque d'un mort : il détournait ainsi l'intérêt de la mort qui ne peut se porter que sur des vivants. R. Roussel agit d'une façon identique pour la leurrer : en abolissant toute réalité, c'est-à-dire en supprimant la vie, de son œuvre, il fait d'elle un artifice, et renvoie en miroir à la mort son image. Les héros de *Locus Solus* reviennent à la vie pour répéter leur mort. Ne percevant plus qu'elle-même, la mort perd toute efficacité sur celui que l'œuvre lui dérobe¹. Être artificiel, c'est être déjà dans l'éternité, en s'étant dénaturé.

Ce n'est pas un pacte de vérité que l'auteur passe avec le lecteur : en décidant de n'être ni ceci ni cela, mais tout ensemble, l'autobiographe propose un monument dont la loi n'est pas celle de la vérité du détail, mais de l'efficacité de l'ensemble. Nul plus que Leiris n'a été attentif à la valeur cathartique, pensait-il, de l'aveu ; et cependant son œuvre littéraire vise à être non point un livre de raison mais l'équivalent d'un opéra. La parenté de Leiris avec Roussel est plus profonde que leur simple rapport social le laisserait croire ; elle concerne le rôle de l'usage de la parole, c'est-à-dire de la littérature, pour contrôler, puisqu'on ne peut s'en accommoder, l'angoisse douloureuse du mourir. L'intitulé « opératiques » ne désigne pas seulement des textes ayant trait à l'opéra, mais une méthode d'écriture opératoire : transformer en opéra par l'effort au style (c'est-à-dire le souci de composition) le donné vécu, afin, l'ayant arraché au temps, de lui donner forme hiératique. Le souci de l'autobiographe (littéraire) n'est pas de relater ce qu'il a vécu mais de se transmuter en s'exprimant. Rien certes ne cautionne une telle foi en l'effort littéraire, sinon le sentiment d'un devoir à effectuer envers soi comme envers un ami mort. Il est possible d'appliquer à ce vain souci d'édifier son Tombeau, pour ne pas mourir de mourir, le paradoxe de Tertullien : il est d'autant plus nécessaire de mener à bien cette tâche, qu'elle est sans justification ; il faut croire en elle, puisque c'est absurde : mon œuvre est ma vérité parce que, sachant que tout ce qui fut lié à mon corps doit disparaître, le sou-

1. Dans son essai « Le Regard des statues », (*L'inachèvement*, Nouvelle Revue de psychanalyse, n° 2, automne 1994, pp. 45-64), Jean Starobinski rappelle d'autres exemples littéraires où le regard est donné pour pétrifiant.

venir de mes gestes, les traits de mon visage, j'imagine, à l'impossible, que mon style est ma vérité. Et sur le livre construit comme un tombeau, avec pour couverture une pierre plate, et le texte distribué en colonnes, la place du nom joue un rôle essentiel :

« *Verlaine? il est caché parmi l'herbe, Verlaine.* »

Non point disparu, mais seulement caché puisqu'il réapparaît, autre et éternel, dans le poème qui, après l'avoir cherché dans l'air, le débusque sous sa véritable face.

Écrire est lié à une expérience du désaisissement, de la dépossession, de la négation, de la mort. Cela est dit par une série de métaphores ; nous restituant les choses en les privant de leur être, le langage, selon Blanchot, est un tombeau du sensible. « Ce jeu insensé d'écrire », c'est pour Mallarmé « s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être »¹. Le cheminement, à partir de la conscience que l'on prend du caractère insensé du destin humain, consiste à déconstruire ce que les sensations donnent pour indiscutable (Descartes), ce que, à l'inverse, l'intelligence nous fait croire, en substituant son autorité à celle des témoignages sensibles (Proust), ce que la nostalgie d'un monde de correspondances cohérentes maintient d'illusions dans l'esprit et d'aliénation dans notre présence au monde (Bonnefoy). Que figure le livre comme tombeau de la personne ? Une « notion pure », note Stéphane Mallarmé, d'une formule assez elliptique pour que cela puisse être interprété de façon contradictoire, comme un ensemble de relations (« les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports »²), ou comme la présence absolue du monde sensible, défaite de l'idée qu'on se fait d'elle. Un « Tout ensemble » propose L.A.P. pour évoquer A.L.C. Lieu commun de déploration et d'exaltation, le poème-tombeau est, selon l'oxymore de Mallarmé, *Toast funèbre*, lorsque, à l'occasion de la disparition de Gautier, il célèbre, tout espoir de survie religieuse ayant été renoncé, la pérennité de la parole.

*
* *

Le tombeau est ainsi une curieuse forme littéraire. Si le genre est d'usage discontinu, n'est-ce pas que toute la littérature est d'essence funèbre, et que l'existence du Tombeau ne tend qu'à le rappeler ? La littérature constituerait le « genre », selon la proposition de Furetière, et le Tombeau en serait une des espèces. Son écriture rend sensible au fait que rien en lui n'est désigné qu'en vue d'être nié. Les qualifications accordées à l'être n'ont de valeur qu'au sein de la durée ; mais en les niant, pour suggérer que, dans un autre espace, nos valeurs sont inconnues, le tombeau littéraire risque, à la façon des peintures de Vanités qui célèbrent orgueilleusement leur habileté à tromper les yeux, devenir un exercice précieux, un développement de l'art de la pointe, lorsque, au dernier vers du sonnet, est nié le développement antérieur. Et est ainsi affirmé, triomphalement, la gloire de l'esprit qui mène le jeu. Et cela jusque dans le travail de constitution d'un monument par les débris d'un autre : de vers de Baudelaire, Michel Butor

1. Conférence : « Villiers de l'Isle Adam » in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 481.

2. « Sur l'évolution littéraire », *ibid.*, p. 871.

édifie un tombeau de Baudelaire ; sur le modèle de la seconde partie du *Canzoniere* consacré à la mort de Laure, Jacques Roubaud a construit les « Tombeaux de Pétrarque » (*Dors*, 1981), en citant, répétant, permutant. Comme la terre est faite d'ossements, la littérature, de ses propres ruines, réédifie sans cesse un tombeau.

Si, par la négation continue de ce qui tend à s'affirmer, le Tombeau-littéraire rappelle qu'il faut s'effacer du monde des qualités transitoires pour renaître au sein des Hymnes, il importe également de renoncer à l'idolâtrie du livre. La littérature n'est pas un au-delà de l'existence ; la vraie vie est une façon de transformer les paysages quotidiens en « jardins de notre astre ». Elle impose de tout prendre ensemble.

Un Tombeau est écrit avec la conscience que la disparition de l'objet aimé a entraîné avec elle celle du célébrant ; la compassion est la condition d'expression de la douleur. Ce travail, qui associe au deuil d'autrui le deuil de soi, est l'essence même de la littérature ; elle consiste à parler « au lieu » d'un autre, « à la place » d'un autre, qui est soi, en l'absence de soi, qui est la face que l'on a, quand on ignore le visage qu'on a. Ce n'est pas seulement parler de soi dans la feinte disparition de soi, comme si parlant d'outre-tombe on parlait encore d'ici-bas ; mais parler d'un lieu où ce que l'on fut n'est plus que le friselis moiré du temps, et susciter celui qui n'a jamais été visible que pour autrui, le « Samuel Wood » que dessinent nos paroles, en nous laissant dans l'ignorance de son visage.

*« Une ombre peut-être, rien qu'une ombre inventée
Et nommée pour les besoins de la cause
Tout lien rompu avec sa propre figure. »*

Un livre, loin d'être simplement autobiographique, constitue une « autothanatographie ». Le biographique est présent, en lui, mais détourné ; un visage inconnu y est en filigrane. Parlant d'Aelia Laelia Crispis comme de la part de soi qui fut vécue tout ensemble mais ne se reconnaît dans aucun de ses éléments, Lucius Agathon Priscius fait advenir, sous un nom masculin complémentaire de celui que la vie portait fémininement, un double visage, transitoire, célébré.

Si la littérature tend à maintenir ce qui la fit être, à jouer un rôle didactique, à assurer, sur le modèle de l'épopée, une imaginaire cohésion sociale (ainsi Michel Butor envisageait-il l'évolution du roman lors de ses premiers livres), elle constitue aussi une joyeuse plainte élégiaque. J'ai cherché à signaler ce qu'elle investissait dans la construction de Tombeaux ; sans doute conviendrait-il également de songer à la façon dont elle envisage sa fin.

1. Ce petit discours avait été prononcé le 5 décembre 1994 à la Maison des Écrivains, quand Jean-Michel Maulpoix me fit savoir que « La Licorne » venait de consacrer un volume dirigé par D. Moncond'huy au *Tombeau poétique en France* (Poitiers, 4^e trimestre 1994). Outre les traditionnelles mais précieuses bibliographies (encore que Michel Butor, Louis-René des Forêts soient omis...), le volume comprend une importante et remarquable étude d'Amaury Fléges. Elle puise essentiellement ses exemples dans la littérature du XVI^e siècle, mais ses analyses de la notion de contrat, des enjeux symboliques, et l'organisation globale du texte, ont valeur exemplaire.