



Article "Thrène"

Claire Riffard

► To cite this version:

Claire Riffard. Article "Thrène". sous la direction de Saulo Neiva et Alain Montandon. Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires, Droz, 2014. halshs-01293660

HAL Id: halshs-01293660

<https://shs.hal.science/halshs-01293660>

Submitted on 25 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THRÈNE

CLAIRE RIFFARD

La forme poétique du thrène reste encore très vivante dans les créations contemporaines, même si elle a connu un déclin certain après l'Antiquité. Oscillant de la plainte rituelle à l'éloge politique, puis de l'éloge au chant lyrique, proche jusqu'à s'y confondre parfois des formes voisines de la consolation ou de l'oraison funèbre, le thrène a subi au cours des siècles des altérations conséquentes, sans jamais mourir tout à fait. Il a aujourd'hui rejoint des publics plus populaires, et pris une place conséquente dans le domaine musical.

La reprise de cette forme poétique dans des situations socio-culturelles et historico-politiques différentes a nécessairement conduit à des réajustements significatifs de sens et de contenu. La définition du thrène dans l'Antiquité grecque est très précise : *θρήνος* / *thrénos*, en grec ancien, vient de la racine *θρέομαι* / *théomai*, qui signifie « pousser de grands cris ». Le *thrénos* est donc littéralement un chant en l'honneur des morts, une lamentation funèbre versifiée. Mais le terme a connu une évolution considérable durant la période antique.

Dans les temps les plus reculés – qu'on appelle aussi temps héroïques –, le thrène faisait partie intégrante du cérémonial religieux grec. Il était en effet proféré par le ou les aèdes qui assistaient aux cérémonies de funérailles. Ils se tenaient debout près du lit où gisait le corps du défunt et entonnaient le chant funèbre, accompagnés par les cris et les lamentations des pleureuses. L'importance de cette cérémonie est corroborée par des témoignages archéologiques. On trouve en effet, dans l'art le plus ancien, c'est-à-dire dès les époques minoenne et mycénienne, des sarcophages représentant des chœurs, voire des doubles chœurs d'hommes et de femmes, figurés dans une posture rituelle autour du mort. Ces premiers thrènes ou chants de deuil sont des lamentations versifiées, qui évoquent différents sujets : le rôle de la fortune, la modération, la valeur thérapeutique du temps, l'insistance sur l'intensité plutôt que sur la longévité de la vie, l'aspect libératoire de la mort, qui est à prendre comme partie intégrante de la vie, comme témoignage de notre humanité etc. On précisera cependant que ces chants ne sont pas nés en Grèce, ils appartiennent à une tradition orientale plus ancienne encore, signée par la présence d'un accompagnement musical à la flûte phrygienne, l'*aulos* (en grec ancien *αὐλός* / *aulós*), volontiers dite « barbare ».

Puis le thrène s'inscrit progressivement dans un cadre plus large, plus politique aussi, celui des oraisons funèbres : l'*epitaphios logos* grecque, et plus tard la *laudatio funebris* latine. L'oraison funèbre est un chant de deuil qui

peut prendre plusieurs formes, dont celle, fréquente, de l'hommage patriotique aux hommes tombés sur le champ de bataille pour défendre la patrie ; ainsi par exemple, a-t-on par Thucydide le témoignage des paroles de Périclès célébrant les combattants de Marathon. L'*epitaphios logos* est peu à peu codifiée par des rhéteurs, tel Ménandre dans son *Peri epideiktikon*, en plusieurs catégories : l'encomio, l'építaphe, la monodie, la consolation, le thrène... Mais quelle que soit sa forme, l'*epitaphios logos* reste toujours un éloge officiel, prononcé en public et collectivement.

Une deuxième étape dans l'évolution de la forme est franchie lorsque le thrène, de plainte rituelle, entre en littérature par le biais des poèmes homériques. Il y entre comme mot, d'abord. Ainsi dans l'*Iliade*, l'aède narrateur (communément nommé Homère), introduit le terme de *thrène* lors de la lamentation autour du corps d'Hector au chant XXIV, qui est un chant très majoritairement consacré à la déploration :

Ils ramenèrent le héros dans sa noble demeure et le placèrent sur un lit sculpté. A ses côtés vinrent se mettre des chanteurs de thrènes, qui poussèrent leurs chants plaintifs, ponctués par les longs sanglots des femmes (Homère, *Iliade*, XXIV, v. 719-722)

Dans l'*Odyssée*, le terme revient lors des funérailles d'Achille :

Puis, de leur belle voix, les neuf Muses ensemble chantèrent un thrène en couplets alternés : parmi les Achéens, tu n'aurais vu personne qui n'eût les yeux en larmes, tant leur allaient au coeur ces sanglots de la Muse (Homère, *Odyssée*, XXIV, v. 60 sq.).

Mais le thrène n'est pas seulement nommé ; il est également inséré comme forme à plusieurs reprises dans les épopées homériques. Le plus célèbre est sans doute le thrène d'Andromaque prononcé sur la dépouille d'Hector :

Epoux, tu quittes la vie et pérís bien jeune, me laissant veuve en ta maison. Et il est bien petit encore, le fils que toi et moi, nous avons mis au monde [...] et je doute qu'il atteigne à l'adolescence : notre ville sera bien avant détruite de fond en comble, maintenant que tu es mort, toi, son défenseur [...] A tes parents, Hector, tu auras coûté des sanglots et un deuil abominables, tandis qu'à moi surtout rien ne restera plus que d'affreuses douleurs. Tu n'auras pas, de ton lit, tendu tes bras mourants ! tu ne m'auras pas dit un mot chargé de sens que je puisse me rappeler, jour et nuit, en versant des larmes ! (Homère, *Iliade*, XXIV v. 724-745).

Ce thrène est suivi des lamentations d'Hécube et d'Hélène, dans une suite de soixante vers. L'épopée homérique consacre ainsi la forme du thrène dans tout son éclat ; mais l'apparence du chant a déjà un peu évolué. Il prend en effet dans l'épopée l'aspect d'un chant individuel, proféré sur le corps du héros, en opposition aux gémissements et aux cris de la foule.

Dès le VI^e siècle avant notre ère, cette forme poétique subit un premier déclin, ou du moins une première modification. Des études menées sur les rites funéraires de cette époque montrent en effet combien la législation en

la matière devient alors contraignante. La lecture de Plutarque confirme ces analyses anthropologiques, précisant que la législation solonienne en vient à interdire les thrènes en vers dans les cérémonies de funérailles (Plutarque, *Solon*, 21,6). Pour quelle raison ? Il semble, selon les analyses de Nicole Loraux, que cette interdiction soit liée au refus de la cité classique de tout épanchement de l'affectivité et à un rejet violent des formes aristocratiques du deuil. Alors qu'à Sparte, la tradition du thrène prononcé lors des funérailles royales se maintient, à Athènes, c'est le discours en prose qui prévaut désormais. La cité athénienne donne encore parfois au mot *thrène* son sens originel de plainte versifiée, mais l'utilise plus volontiers comme un simple synonyme de *gôos*, qui désigne toute lamentation. Quant au contenu de l'oraison funèbre, il est lui aussi modifié par l'interdiction de gémir sur le sort des morts, et quitte la forme du thrène pour se transformer en éloge du défunt, soldat ou homme public. Cette première extinction du thrène est à comprendre dans un contexte historique de patriotisme exacerbé, où l'idéologie politique du « civisme » prend facilement appui sur les formes littéraires, les utilisant pour célébrer un système de pouvoir.

On a malgré tout quelques traces de thrènes dans la poésie de cette époque : celle par exemple de Simonide de Céos (556-467 avant J. C.) ou de Pindare (518-438 avant J. C.) qui composent des thrènes déplorant la perte d'un être cher.

Le thrène connaît cependant un regain beaucoup plus conséquent avec l'essor de la tragédie athénienne dans laquelle il tient une place importante. C'est dans ce contexte qu'Aristote donne du thrène sa définition célèbre ; il le définit comme « un chant de lamentation commun au chœur et aux acteurs sur scène ». C'est un moment-clé dans l'histoire du genre, puisque nous assistons là au passage du thrène religieux au thrène théâtral. Le thrène est en effet transposé dans le *Kommos*, qui est un chant prononcé par le chœur, en dialogue avec un ou plusieurs acteurs, mais dans l'*orkhestra* et non sur scène, entre les épisodes de la tragédie.

Cette transposition du thrène au théâtre pose de nombreuses questions. Quel rapport la tragédie entretient-elle avec le lyrisme du deuil qui lui préexiste ? Le thrène peut-il résister à son insertion dans le genre théâtral ? L'analyse de ce renouveau du thrène est une entreprise délicate. On a pu évoquer l'explication selon laquelle son entrée dans la tragédie athénienne serait un moyen de faire survivre la forme, au-delà des restrictions civiques imposées par Solon. Le thrène a cependant dans la tragédie une fonction essentiellement dramatique. Acte non seulement rituel mais également illocutoire, il fait partie intégrante de l'intrigue. Ainsi, dans *L'Electre* d'Euripide (début du V^e siècle avant J. C.), le thrène de l'héroïne éponyme prononcé dans le prologue en hommage à son père défunt est un élément fondamental de l'action puisque ce chant permet à Oreste de reconnaître sa sœur. Ce thrène sert donc non seulement à annoncer la mort d'un personnage, mais il fournit également des informations nécessaires à la pièce. Il est prononcé à plusieurs voix, le chœur se joignant à l'héroïne (v. 121-250) pour la consoler et partager sa plainte ; il en amplifie ainsi tant la puissance déploratoire que l'efficacité dramatique. Cette configuration se retrouve plus loin dans *Electre*, juste après l'annonce mensongère de la

mort d'Oreste (v. 823-70), quand le chœur soutient de nouveau la déploration d'Electre. Les thrènes peuvent aussi assurer la liaison entre les épisodes de la tragédie. Ils deviennent des éléments-clé de la structure du récit.

Mais il faut ici introduire une nuance, puisque les chœurs n'utilisent pas seulement le thrène dans leurs chants, dont les éléments empruntent à plusieurs autres formes : le *péan*, l'*hymne* (chants de joie en l'honneur d'un dieu ou d'un héros) ou l'*hyménée* (chant de noces). Mais c'est tout de même la forme du thrène qui demeure la plus employée dans le *Kommos*.

Après ce siècle de présence dans la tragédie athénienne, le thrène reprend peu à peu sa première forme, celle d'un poème de deuil. Au IV^e siècle avant J. C., Platon distingue le thrène comme l'un des trois chants les plus importants, qui sont à son époque le thrène, le péan et le dithyrambe. Il le définit comme une plainte, une lamentation, le plus souvent funèbre, et à caractère religieux quand il est associé aux actions rituelles lors des funérailles. Cette définition renoue avec la finalité religieuse originelle de cette forme poétique. Platon se situe en adversaire acharné du thrène, dans lequel il voit un chant qui détourne le courage des hommes en leur faisant entendre la plainte du deuil ; il le nomme « blessure à entendre » (*thraûmat' emoi klûein*) et lui reproche de « mordre » l'auditeur au plus profond de sa chair, alors que selon lui la priorité doit avant tout revenir au *logos*, au discours.

Après cette grande célébrité du thrène durant la Grèce antique, nous en retrouvons trace à l'époque hellénistique, où l'*epithaphios* devient une lamentation poétique, puis pendant l'Antiquité romaine où il se transforme en éloge funèbre, *laudatio funebris*, une forme récurrente du culte de la mémoire et des ancêtres. Cet éloge, prononcé en privé ou lu lors des obsèques publiques de la personne, était constitué de trois parties : un exorde, une partie centrale célébrant les hauts faits du défunt (*fama rerum*), et l'épilogue destiné à reconforter les vivants. On pense aussi aux oraisons funèbres versifiées de Catulle ou Virgile (Enéide, IX, vers 481 à 497 par exemple)... Mais la plainte rituelle laisse de plus en plus la place au discours de circonstance, la déploration étant supplantée par la louange, pour des raisons plus politiques que poétiques.

Il est par contre un continent littéraire où le thrène va reprendre sa place de tout premier ordre : l'Orient médiéval. Dans la civilisation arabo-musulmane, le *thrène* est en effet considéré comme l'une des trois grandes catégories poétiques, avec le panégyrique et la grande satire.

Dès l'époque la plus reculée de la poésie arabe, celle qui précède l'avènement de l'Islam au VII^e siècle, le genre poétique majeur était l'ode, appelée en arabe *qaçida*. Or, les auteurs de *qaçida* monorimes intégraient le thrène comme un des éléments principaux de leur inspiration. Les plus belles d'entre elles sont communément appelées *Mu'allaqât*, littéralement les *Suspendues* ou les *Pendentifs*. Composées au VI^e siècle, elles sont désignées ainsi car elles auraient été brodées en lettres d'or et accrochées aux murs de la Kaaba à la Mecque. Leurs thématiques sont diverses : descriptions, satires, autopanégryriques, éloges de l'amour et du vin, mais aussi déplorations. Même si l'on ne conserve que peu de traces de complaints funèbres dans les anthologies de cette époque primitive de la littérature arabe, car les florilèges préfèrent mettre davantage en avant les élégies et les satires, André Miquel

recommande de ne pas oublier le thrène quand on évoque la poésie anté-islamique, car la complainte funèbre était l'une des pierres d'angle de la création lyrique populaire.

Avec l'avènement de l'Islam, la poésie arabe connaît un essor considérable entre 750 et 900. Dans cette période féconde, se développent des genres poétiques majeurs appelés à devenir de grands classiques littéraires : le bachique, le panégyrique, la satire ou poésie injurieuse, la jactance ou joute d'honneur, mais aussi le thrène ou élégie funèbre. La Syrie est le berceau de plusieurs de ces grands poètes classiques, comme Abû Tammâm (804-845) et son disciple al-Buhturî (mort en 897) par exemple. D'Abu Tammâm, voici un « Thrène pour Mohammad al-Tousi » :

Que les plus grands malheurs prennent donc leur essor,
que la Fortune aveugle sans répit nous accable !
Aucune excuse à celui dont les yeux ne pleurent point,
et ne tarissent à force de répandre des larmes !
(traduction de René R. Khawam).

De cette époque, on retient également le lyrisme d'Abû Firâs al-Hamdânî, poète de la gloire militaire mais aussi chantre de la déploration dans les *Rûmiyyat*, ces poèmes d'exil dépouillés qui chantent la mort et l'absence. Parmi les poètes religieux ou moralisants de cette époque, certains comme Ibn al-Rûmi (836-896) composent eux aussi des thrènes. Il est intéressant de noter à cet égard que Ibn al-Rûmi est un poète d'origine grecque byzantine, qui reprend les grands thèmes de la poésie lyrique hellénistique.

Au siècle suivant, le grand poète al-Mutanabbi (915-965), qui manie la langue arabe avec une vigueur et un brio inépuisables, compose des thrènes célèbres dont celui qui a pour titre : « A un ami disparu » (« L'ami s'est pour toujours éloigné de nous (...) »). A la même époque, dans l'Andalousie arabe des X^e et XII^e siècles, fleurit également un art raffiné dont le thrène n'est pas le moindre joyau ; ainsi de celui-ci, écrit par le poète Ibn Khafadjah (1058-1139), « Vide, la maison » :

Est vide la maison que n'habite point ta jeunesse ;
En pleurant me suis arrêté, quêtant l'image vive :
Autour des ruines court un fossé dont les pierres portent
le deuil des malheurs subi : duvet d'un jeune visage...

Le thrène reste donc très prisé dans le monde arabo-musulman de l'époque médiévale. Mais il s'est à nouveau transformé, passant insensiblement du chant patriotique qu'il était devenu à la fin de l'Antiquité poème de circonstance commandé par le pouvoir et destiné à encourager les ardeurs civiques, à une plainte lyrique à caractère privé, dont le rapport au sacré n'est pas exclu. C'est un écho intéressant du thrène de la plus haute Antiquité, qui était puissamment ancré dans la vie rituelle.

Ces nouvelles variations autour de la forme du thrène inspirent peu à peu, par extension, la littérature chrétienne du Moyen Âge. Ainsi par exemple, la fameuse *Romance du roi Maure qui perdit l'Alhama* fut primitivement un

thrène arabe versifié, chanté après la prise de la ville par les chrétiens, et dont le refrain «Ay de mi Alhama» a survécu pour être ensuite tourné en *romance* picaresque. Mais dans l'ère chrétienne, la plainte funèbre doit lutter contre le topos spécifique de la résurrection. Ainsi, la déploration n'est plus en concurrence comme dans les temps antiques avec la louange mais avec la prière.

Cependant, on retrouve une belle vitalité du thrène dans les créations littéraires de l'empire romain d'Orient, où il a inspiré une innombrable littérature, populaire et savante, profane et religieuse, jusqu'à devenir un véritable genre littéraire. A la fin de l'empire byzantin et après sa chute (1453), nombreux sont les thrènes composés sur un être ou un pays perdus, et plus précisément sur la chute de Constantinople et de Trébizonde. On pense également aux trois thrènes composés sur le déclin de l'Empire dès le début du XIV^e siècle par l'homme d'état Théodore Métochite.

Outre cette inspiration politique, la forme du thrène est durablement imprégnée pendant le Moyen Âge par la thématique chrétienne, notamment à travers l'évocation de la Passion du Christ ; ce récit frappe la sensibilité littéraire de cette époque tout en entrant également en correspondance avec une thématique essentielle de l'église d'Orient. Peu à peu se constitue et se structure au sein de l'église un courant de création d'hymnes à nette proportion de thrènes. Ces hymnes, à forte tonalité pathétique, prennent pour sujet la douleur de la Vierge lors de l'agonie de son fils, son déchirement et même sa révolte devant la mort du Christ. Ils sont peu à peu intégrés dans le déroulement de la messe aux XIII^e et XIV^e siècles, jusqu'à ce que le *Thrène de l'Epitaphios* (une lamentation sur l'ensevelissement du Christ) soit intégré dans l'office du Vendredi Saint. Le poème qui suit provient de reconstitutions effectuées par le professeur Manousakas à partir de manuscrits retrouvés dans un monastère du mont Athos, en Grèce. Daté sans doute de la fin du XIV^e siècle, il est un exemple de thrène chrétien, et prend pour sujet la souffrance de la Vierge Marie face à la Croix où est suspendu son fils. En voici un extrait :

Au pied de la Croix se tenait la Vierge très pure
qui regardait le Sauveur suspendu au bois ;
elle contemplait les traces des coups, les clous,
les marques des verges et du fouet, l'écoutait gémir, et, en un profond sanglot,
elle clama sa douloureuse plainte
et sa lamentation déchirante :
Mon très doux enfant, mon enfant bien-aimé,
comment supportes-tu la croix,
toi, mon fils et mon Dieu ? (...)
(Traduit par Sophie Stavrou, *Contacts*, tome 47, 1995).

Ce poème est présenté ici dans sa version la plus ancienne, en vers non rimés. On en a retrouvée une version plus tardive, datée de la fin du XV^e siècle, et publiée à Venise en 1740. Elle est encore chantée aujourd'hui en Crète, le Vendredi Saint. La langue de ce thrène mérite quelques commentaires ; en effet, s'il est rédigé en langage soutenu, il est cependant très proche de la

poésie populaire, voire de la chanson, par sa composition qui intègre des répétition de formules et de sonorités, l'utilisation d'antithèses et d'oxymores pour structurer la plainte, ou encore la présence pregnante des éléments du monde naturel. Ces hymnes n'ont jamais complètement disparu ; par la suite, ils ont inspiré une poésie religieuse populaire faite de poèmes et de chansons qui ont subsisté en marge des célébrations religieuses jusqu'à aujourd'hui.

La Renaissance littéraire européenne remettra le thrène en usage dans sa version profane. A cette époque, l'inspiration est largement antiquisante et le recours au thrène ne fait pas exception. Ronsard – et il n'est pas le seul y puise un matériau poétique de premier ordre. Les seize pièces qui composent la seconde partie du *Second livre des Amours* sont ainsi rassemblées sous le titre « Sur la mort de Marie », et égrènent des variations brillantes sur la topique de la plainte funèbre. Mais Ronsard y mêle souvent des références à la *consolatio* latine, comme dans son *Hymne à la mort* où l'oraison funèbre interfère avec l'hymne, la consolation et la louange : « Je te salue, heureuse et déplorable Mort, / Des extrêmes douleurs médecin et confort ».

On retrouvera au XVII^e siècle des traces du thrène dans la tragédie classique, selon le même mouvement qui dans l'Antiquité a conduit le thrène du tombeau vers la scène. Certaines pièces de Racine (*Phèdre*, *Bérénice* ou *Andromaque*) sont à ce titre des tragédies de la déploration, comportant certains passages qui sont des thrènes de très grande facture.

A l'époque bourgeoise, c'est-à-dire dès la fin du XVIII^e siècle mais plus particulièrement au début du XX^e siècle, le thrène connaît un regain de succès en Italie, dans son versant d'éloge funèbre. Il devient une mode de salon, très prolifique. Les raisons de cette remise au goût du jour d'une forme rendue désuète, sont à chercher du côté de l'inscription sociale plutôt que dans un retour au goût lyrique. Les nouveaux maîtres des pays industriels se cherchent une légitimité, et vont puiser dans les formes prestigieuses de l'Antiquité une dorure à leur blason. La vogue du thrène est un facteur de reconnaissance culturelle qui permet à tout un pan de la bourgeoisie européenne de justifier de son ascension sociale, de son accès à la classe dominante. Le contenu des thrènes est aménagé pour servir ces nouveaux usages : l'éloge de la patrie, du bien public et du savoir en sont les thèmes prédominants, derrière le prétexte d'une rapide et conventionnelle célébration du mort. Il s'agit bien plutôt de la célébration d'une classe sociale. En France, ce courant est illustré brillamment par le poème de Chénier, « La jeune Tarentine ».

Au cours du XIX^e siècle, le thrène connaît encore quelques magnifiques réalisations ; on pense à la « Nuit de Bruxelles » de Hugo, mentionnée avec vigueur dans son poème « L'homme juste » par Arthur Rimbaud :

C'est toi le Juste, enfin, le Juste ! C'est assez !
C'est vrai que ta tendresse et ta raison sereines
Reniflent dans la nuit comme des cétacés !
Que tu te fais proscrire et dégoises des thrènes
Sur d'effroyables becs de can(n)e fracassés !

D'autres poèmes de Hugo restent en mémoire comme de magnifiques thrènes, gagnés cependant parfois par la forme voisine de la consolation ; il en

est ainsi des poèmes sur la mort de Léopoldine (*Contemplations*, IV, 3,4,5), ou sur celle d'autres enfants (III, 14).

Mais la forme entre cependant en récession après l'immense brèche opérée dans la manière poétique européenne par les innovations de la fin du XIX^e siècle, autour de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, les symbolistes... Les poètes expérimentent de nouvelles formes, se lancent dans l'écriture en vers libres, expérimentent une inspiration de la modernité. Un espace poétique demeure cependant, qui reste accueillant aux petites formes comme le thrène. Marie-Paule Berranger en propose une explication (in *Les genres mineurs dans la poésie moderne*):

Le recours aux petites formes et genres mineurs est resté une alternative aux modèles codifiés qui figent la poésie dans l'académisme, après avoir été, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, un échappatoire à l'ombre tutélaire écrasante de V. Hugo comme aux virtuosités parnassiennes.

Dès lors, quand la poésie post-baudelairienne s'adresse aux genres mineurs, c'est avec la conscience de commettre un geste ostensible de bravade. Cependant, «des genres mineurs viennent périodiquement saper les assises des grands genres, ou du moins saper leur prééminence» (p. 31), et parmi ces genres, le thrène a conservé pendant tout le XX^e siècle une surprenante vitalité.

Dans la première moitié du siècle, des poètes provinciaux ou étrangers écrivant en français en tirent gloire comme d'une référence littéraire noble aux grandes plumes du passé. On trouve par exemple des thrènes sous la plume d'Anatole Le Braz (1859-1926) dans *Poèmes votifs*, ou de la main de Ardengo Soffici (*Thrène pour Apollinaire*, 1937). Mais l'une des résurgences du thrène les plus intéressantes à observer est sans doute celle qui naît à Madagascar, dans le milieu colonial des années 1930, et plus particulièrement dans les recueils bilingues du poète malgache Jean-Joseph Rabearivelo. Dans *Presque-Songes*, il compose ainsi trois longs thrènes de circonstance, qui sont de magnifiques poèmes de deuil. Le premier de la série «thrènes» est intitulé «Pour Esther Razanadrasoa». Il y rend hommage à une poétesse malgache décédée en 1931, l'année même de l'écriture. Le poème commence ainsi :

Toi qui es partie avec le jour
et qui es ainsi entrée dans une nuit à deux remparts,
les mots humains ne peuvent plus te rejoindre,
ni te couronner ces hampes florales
que sont devenues les bourgeons éclatant aux arbres d'Imerina
le matin même du jour où tu nous quittas. (...)

On reconnaît dans la formulation de ce poème «début de siècle» des échos des thrènes les plus anciens de la littérature, de ceux qui furent proférés devant les tombeaux grecs. On y retrouve notamment la forme versifiée, l'accent mis sur l'au-delà, indéfini mais rituellement présent, mais aussi l'adresse au défunt, dont il n'est pas ici fait directement l'éloge, mais qui est introduit dans une rêverie du monde naturel et du livre. Rabearivelo propose successivement dans le même recueil deux autres thrènes : «Pour une jeune femme morte

au bord d'une mer septentrionale», et «Pour une petite phthisique»: «Une poignée de cendres /déposée sur une pierre froide /et qui ne fait même pas vivre une cépée d'herbes [...]».

Nous sommes avec ces poèmes en face d'une résurgence de l'esprit du thrène le plus ancien, compris comme plainte, comme déploration funèbre, et non comme éloge de circonstance aux relents politiques. Rabearivelo était d'ailleurs un grand lecteur et un grand admirateur des auteurs classiques européens, notamment latins.

Plus près de nous encore, cet *Aurost* (thrène) de Bernard Manciet, un poème daté de 1993. Également ce magnifique poème de Michel Deguy, *A ce qui n'en finit pas*, 1995, écrit après une disparition très douloureuse, également dénommé *thrène* dans le sous-titre («Le thrène est un chant funèbre accompagné de danses»):

Te survivre ne va pas de soi [...]

Il y a un mois mourait ma femme. Je ne peux dire tu mourais, d'un tu affolant, sans destinataire; et je dis bien «mourait», non pas dépérissait ou lisait ou voyageait ou dormait ou riait, mais «mourait», comme si c'était un verbe, comme s'il y avait un sujet à ce verbe parmi d'autres.

Le livre sera non paginé parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première, ou la nième. Tout recommence à chaque page; tout finit à chaque page.

On retrouve aujourd'hui la trace de cette forme poétique du thrène de façon très pregnante sur internet, où les poètes amateurs s'en sont saisis avec une grande inventivité. Sa trace est également très vive dans le théâtre contemporain, notamment sous la plume de Patrick Kermann (*Thrène*, 1997-1998). Le domaine où il s'exprime avec le plus d'intensité est sans nul doute aujourd'hui l'univers de la musique. Les pièces intitulées *Thrène* ne se comptent plus dans le répertoire contemporain, qui rejoint ainsi les réalisations les plus anciennes, chantées, de cette forme poétique.

Car le thrène comme typologie musicale a lui aussi son histoire. Sans pouvoir reprendre ici en détail la chronologie de ce style musical, on se souviendra qu'il était éminemment lié pendant toute la période antique au son de l'*aulos*, ce haubois à deux tuyaux d'origine phrygienne. La Renaissance lui attribue une place de choix, dans des pièces musicales intitulées *Lamentations*; on le retrouve ensuite dans la création de Monteverdi qui l'utilise abondamment, et plus largement dans l'opéra baroque, de Luigi Rossi à Haendel. Au XX^e siècle, nombreux sont les compositeurs à s'essayer à cette topique du thrène: Alain Bancquart (*Thrène*, trio à cordes, 1934), Krzysztof Penderecki (*Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, composition musicale pour 52 instruments à cordes, 1959), André Boucourechliev (*Thrène – Texte I – Texte II*, 1974), qui prend comme point de départ un poème de Mallarmé: *Tombeau d'Anatole*...

L'extrême contemporain se souvient ainsi, dans ses créations artistiques, d'une posture de plainte funèbre qui nous ramène directement aux attitudes adoptées en ces mêmes circonstances dès la période la plus ancienne de

l'humanité mais en acquérant à chaque fois des spécificités qui sont inhérentes aux différents moments historiques.

BIBLIOGRAPHIE

- BAYATI, Abdelwahab El, « Thrène pour une ville qui n'est pas née » in *Poèmes d'amour des sept portails du monde*, Paris, Sindbad, coll. « La bibliothèque Arabe », 1981, p. 60.
- DEGUY, Michel, *A ce qui n'en finit pas (thrène)*, Paris, Seuil, 1995.
- KERMANN, Partick, *Thrène*, Paris, Phénix, 1999.
- MANCIET, Bernard, *Aurost (thrène)*, Auch, L'Arrière-pays, 1993.
- RABEARIVelo, Jean-Joseph, *Presque-Songes*, Antananarivo, Tananarive, Henri Vidalie, 1934.
- BACHELET, Théodore, *Dictionnaire général des Lettres, des Beaux Arts, des Sciences morales et politiques*, 1^{re} partie, Paris, Librairie Delagrave, 5^{ème} éd., 1879, 1835.
- BERRANGER, Marie-Paule, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, PUF, 2004.
- COGITORE, Isabelle et GOYET, Francis (dir.), *L'éloge du prince, de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003.
- Colloque International. Thrènes et chants funèbres dans la tragédie athénienne*, Lausanne, Université, 6-8 juin 2007.
- GALLETIER, Edouard, *Etude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris, Hachette, 1922.
- LOCKWOOD, Richard, *The Reader's Figure*. Genève, Droz, 1996.
- LORAUX, Nicole, *L'invention d'Athènes*. Paris, Payot, 1993.
- MACMANAMON, John, *Funeral Oratory and the Ideals of Italian Humanism*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1989.
- MUSUMECI, Antonino, *La musa e Mammona*, Ravenna, Longo Editore, 1992.
- SOLER, Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001.