

DEUXIÈME SÉQUENCE
L'OBJET POÉSIE
INTITULÉ : « LE POÈTE FACE À L'HISTOIRE
DE SON ÉPOQUE... »

FRANÇOIS VILLON

L'Épître Villon ou « Ballade des pendus »

Frères humains, qui après nous vivez,
 N'ayez les coeurs contre nous endurcis,
 Car, si pitié de nous pauvres avez,
 Dieu en aura plus tôt de vous mercis.
 Vous nous voyez ci attachés, cinq, six :
 Quant à la chair, que trop avons nourrie,
 Elle est piéça dévorée et pourrie,
 Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
 De notre mal personne ne s'en rie ;
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

Si frères vous clamons, pas n'en devez
 Avoir dédain, quoique fûmes occis
 Par justice. Toutefois, vous savez
 Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis.
 Excusez-nous, puisque sommes transis,
 Envers le fils de la Vierge Marie,
 Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
 Nous préservant de l'infemale foudre.
 Nous sommes morts, âme ne nous harie,
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

La pluie nous a débués et lavés,
 Et le soleil desséchés et noircis.
 Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés,
 Et arraché la barbe et les sourcils.
 Jamais nul temps nous ne sommes assis
 Puis çà, puis là, comme le vent varie,
 A son plaisir sans cesser nous charrie,
 Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.
 Ne soyez donc de notre confrérie ;
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

Prince Jésus, qui sur tous a maistrie,
 Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie :
 A lui n'ayons que faire ne que soudre.
 Hommes, ici n'a point de moquerie ;
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !



1) Contexte :

A) BIOGRAPHIE SUCCINCTE DE FRANÇOIS VILLON :

On dispose finalement de peu de renseignements concernant la vie de cet écrivain, premier grand poète de la littérature française au sortir du moyen âge. Villon est né à Paris en 1431, sans doute dans un milieu modeste ; sa mère vivait encore en 1461 mais l'on ne sait rien de précis concernant son père. Son patronyme authentique est incertain ; peut-être « Montcorbier » ou « Moulcorbier ». On sait seulement que l'enfant fut recueilli par un chanoine aisé, répétiteur de droit canonique, Guillaume de Villon, qui lui donnera son nom ; François l'appellera son « plus que père » dans le *Testament*.

Le jeune homme entreprend des études de clerc ; il est reçu *bachelier* en 1449 et *maître ès arts* en 1452 ; il fréquente durant cette période le quartier latin et se mêle au milieu plus ou moins interlope qui vit d'expédients. Sans doute est-il en contact avec les fameux « Coquillards », bande organisée de malandrins qui a de nombreuses ramifications dans une France qui, à cette époque, sort à peine de la Guerre de Cent ans. Victor Hugo, dans son célèbre roman *Notre-Dame de Paris*, a donné une image très flamboyante de la « Cour des Miracles ».

Le juin 1455, un prêtre, Philippe de Sermoises, est tué lors d'une rixe et François va se faire soigner une méchante estafilade à la lèvre ; le poète est obligé de fuir Paris. Mais des lettres de rémission émanant du roi l'autorisent à revenir au début de l'année suivante car il a pu invoquer la légitime défense et se disculper.

Durant les années suivantes, il compose divers textes facétieux et parodiques (tel le *Lais*). On sait également qu'il est plus ou moins impliqué dans divers « mauvais coups » (comme le cambriolage de la sacristie de la chapelle du Collège de Navarre).

En 1457, il se trouve à Blois, protégé un temps par le prince et poète Charles d'Orléans avec lequel il ne tarde pas à se brouiller. En 1461, l'évêque Thibaut d'Aussigny le fait emprisonner dans la geôle du château épiscopal de Meung-sur-Loire, on ne sait pour quel motif. Fort heureusement pour lui, il bénéficie d'une amnistie du roi Louis XI, de passage dans la région. Villon commence à écrire *Le Testament*, son œuvre majeure.

De retour à Paris, le voici emprisonné au Châtelet pour un vol anodin ; mais on reconnaît en lui l'auteur du cambriolage du Collège de Navarre et, durant les trois années qui suivent, il sera obligé de rembourser à crédit le montant de sa part, soit 120 écus...

Mais un soir, avec plusieurs compagnons, il se moque des employés d'un notaire, maître Ferrebouc, qui travaillent encore malgré l'heure ; une rixe s'ensuit et maître Ferrebouc est tué ; Villon a-t-il vraiment participé à cette bagarre ? Quoi qu'il en soit, on l'emprisonne une nouvelle fois au châtelet et on le condamne à mort, sans doute en raison de son passé de mauvais garçon.

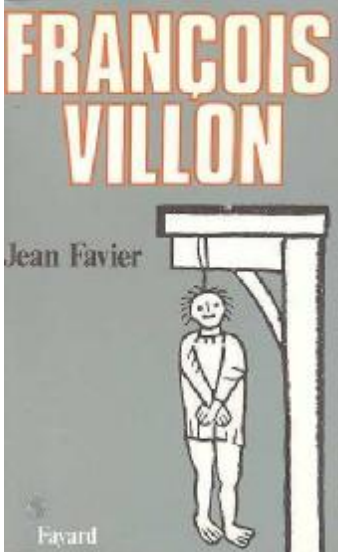
Dans l'attente de son exécution, Villon composera deux poèmes restés célèbres : *La Ballade des pendus* et *Le Quatrain*.

Je suis François, dont il me poise, Né de Paris emprés Pontoise, Et de la corde d'une toise Saura mon col que mon cul poise.	« Je suis Français (ou François) et cela me pèse Né à Paris près de Pontoise Et de la corde d'une toise Mon cou saura ce que pèse mon cul »
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cependant, il a fait appel ; le 5 janvier 1463, le premier jugement est cassé, mais Villon est condamné au bannissement pour une durée de dix ans. On ne sait pas ce qu'il est devenu après cette date ; les rigueurs de l'hiver ont-elles eu raison du poète ? A-t-il été assassiné sur ordre de ses ennemis ou par d'anciens complices ? Les légendes, comme celle que colporte Rabelais, racontent qu'il aurait terminé sa vie en dirigeant une troupe d'acteurs en province.

Son œuvre est publiée pour la première fois en 1489.

Pour une autre biographie de Villon, consultez l'encyclopédie *Wikipédia* sur le net.

	<p>Au sujet de Villon (et surtout du contexte historique de cette œuvre)</p> <p>On peut consulter la biographie déjà ancienne de Jean Favier.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

B) LA PENDAISON AU MOYEN ÂGE ; LE GIBET DE MONTFAUCON :

Au moyen âge, la pendaison constitue le mode de mise à mort habituel pour les criminels. Le condamné est « pendu la hart au col », « la hart » étant la corde dans le langage du temps. Cette peine est normalement réservée aux roturiers, car, selon la tradition, les nobles, hommes d'épée, doivent périr par le fer, le cou tranché. Cela dit, il peut arriver qu'un aristocrate ayant commis un crime impardonnable, contre l'État ou contre son Roi, soit pendu. Ainsi, Saint Louis (Louis IX) avait créé l'effroi parmi les aristocrates en faisant pendre des nobles coupables de félonie.



Aux portes de Paris, sous Philippe le Bel, on installa un gibet demeuré célèbre, le **gibet de Montfaucon**. C'était le lieu principal des exécutions et les suppliciés y restaient en place jusqu'à ce que leurs os tombent. Cette construction était une véritable bâtisse de plusieurs étages où des poutres transversales accueillait les pendus successifs ; cette charogne attirait évidemment les corvidés (pies, corbeaux, corneilles, freux et choucas) comme le suggère le poème de Villon.

Selon la tradition, l'idée de construire ce gibet imposant reviendrait¹ à Enguerrand de Marigny, Chambellan du roi et administrateur des finances ; sous le règne de Louis X le Hutin, Marigny fut traduit en justice² et condamné à être pendu le 30 avril 1315 ; son corps demeura exposé durant deux ans avant qu'un procès ne vienne le réhabiliter en 1317³.

¹ Un historien du XVII^e siècle, Henri Sauval (auteur des *Antiquités de Paris*), donne cependant la version suivante : « dès l'an 1188 et peut-être auparavant, il y avait un lieu patibulaire sur le haut de Montfaucon... Montfaucon, ajoute-t-il, est une éminence douce, insensible, élevée, entre le faubourg Saint-Martin et celui du Temple, dans un lieu que l'on découvre de quelques lieues à la ronde. Sur le haut est une masse accompagnée de seize piliers, où conduit une rampe de pierre assez large, qui se fermoit autrefois avec une bonne porte. La masse est parallélogramme, haute de deux à trois toises, longue de six à sept, large de cinq ou six, terminée d'une plateforme, et composée de dix ou douze assises de gros quartiers de pierres bien liées et bien cimentées, rustiques ou refendues dans leurs joints. Les piliers gros, carrés, hauts chacun de trente-deux à trente-trois pieds, et faits de trente-deux ou trente-trois grosses pierres refendues ou rustiques (à bossages), de même que les précédentes, et aussi bien liées et bien cimentées, y étoient rangées en deux files sur la largeur et une sur la longueur. Pour les joindre ensemble et pour y attacher les criminels, on avoit enclavé dans leurs chaperons deux gros liens de bois qui traversoient de l'un à l'autre, avec des chaînes de fer d'espace en espace. Au milieu étoit une cave où se jetoient apparemment les corps des criminels, quand il n'en restoit plus que les carcasses, ou que toutes les chaînes et les places étoient remplies. Présentement cette cave est comblée, la porte de la rampe rompue, ses marches brisées : des pilliers, à peine y en reste-t-il sur pied trois ou quatre, les autres sont ou entièrement ou à demi ruinés. »

² Il s'agit, comme pour les Templiers, d'un procès monté de toutes pièces, mêlant diverses accusations liées à des détournements d'argent et même à des pratiques de sorcellerie.

³ Le récent (et ridicule) *remake* des *Rois maudits* de Maurice Druon présentait un invraisemblable « gibet de Montfaucon ».

Au tout début de la Renaissance, Montfaucon est encore en activité. Le poète Clément Marot (1497-1544) a consacré une épigramme (poème d'un petit nombre de vers, de ton satirique et terminé en général par un trait piquant) à la mise à mort de Jacques de BEAUNE, seigneur de Samblançay (ou Semblançay), premier des trésoriers et généraux des finances du roi, condamné, tout comme Marigny, après un procès des plus discutables.

CLÉMENT MAROT

ÉPIGRAMME DU LIEUTENANT CRIMINEL ET DE SAMBLANÇAY.

Lorsque Maillart, juge d'Enfer, menoit
À Monfaulcon Samblançay l'ame rendre,
À votre avis, lequel des deux tenoit
Meilleur maintien ? Pour le vous faire entendre,
Maillard sembloit homme qui mort va prendre
Et Samblançay fut si ferme vieillart
Que l'on cuydoit, pour vray, qu'il menast pendre
À Montfaulcon le lieutenant Maillart.

Au moment du Romantisme, période durant laquelle le moyen âge et le fantastique macabre sont des thèmes à la mode, la légende noire du gibet de Montfaucon retrouve toute sa vigueur.



Gravure de Gustave Doré (1832-1883).

Victor Hugo clôt son roman *Notre-dame de Paris* par une évocation dramatique du gibet de Montfaucon.

MARIAGE DE QUASIMODO

Nous venons de dire que Quasimodo avait disparu de Notre-Dame le jour de la mort de l'égyptienne et de l'archidiacre. On ne le revit plus en effet, on ne sut ce qu'il était devenu.

Dans la nuit qui suivit le supplice de la Esmeralda, les gens des basses oeuvres avaient détaché son corps du gibet et l'avaient porté, selon l'usage, dans la cave de Montfaucon.

Montfaucon était, comme dit Sauval, « le plus ancien et le plus superbe gibet du royaume ». Entre les faubourgs du Temple et de Saint-Martin, à environ cent soixante toises des murailles de Paris, à quelques portées d'arbalète de la Courtille, on voyait au sommet d'une éminence douce, insensible, assez élevée pour être aperçue de quelques lieues à la ronde, un édifice de forme étrange, qui ressemblait assez à un cromlech celtique, et où il se faisait aussi des sacrifices.

Qu'on se figure, au couronnement d'une butte de plâtre, un gros parallépipède de maçonnerie, haut de quinze pieds, large de trente, long de quarante, avec une porte, une rampe extérieure et une plate-forme ; sur cette plate-forme seize énormes piliers de pierre brute, debout, hauts de trente pieds, disposés en colonnade autour de trois des quatre côtés du massif qui les supporte, liés entre eux à leur sommet par de fortes poutres où pendent des chaînes d'intervalle en intervalle ; à toutes ces chaînes, des squelettes ; aux alentours dans la plaine, une croix de pierre et deux gibets de second ordre qui semblent pousser de bouture autour de la fourche centrale ; au-dessus de tout cela, dans le ciel, un vol perpétuel de corbeaux. Voilà Montfaucon.

À la fin du quinzième siècle, le formidable gibet, qui datait de 1328, était déjà fort décrépît. Les poutres étaient vermoulues, les chaînes rouillées, les piliers verts de moisissure. Les assises de pierre de taille étaient toutes refendues à leur jointure, et l'herbe poussait sur cette plate-forme où les pieds ne touchaient pas. C'était un horrible profil sur le ciel que celui de ce monument ; la nuit surtout, quand il y avait un peu de lune sur ces crânes blancs, ou quand la bise du soir froissait chaînes et squelettes et remuait tout cela dans l'ombre. Il suffisait de ce gibet présent là pour faire de tous les environs des lieux sinistres.

Le massif de pierre qui servait de base à l'odieux édifice était creux. On y avait pratiqué une vaste cave, fermée d'une vieille grille de fer détraquée, où l'on jetait non seulement les débris humains qui se détachaient des chaînes de Montfaucon, mais les corps de tous les malheureux exécutés aux autres gibets permanents de Paris. Dans ce profond charnier où tant de poussières humaines et tant de crimes ont pourri ensemble, bien des grands du monde, bien des innocents sont venus successivement apporter leurs os, depuis Enguerrand de Marigni, qui étrenna Montfaucon et qui était un juste, jusqu'à l'amiral de Coligni, qui en fit la clôture et qui était un juste.

Quant à la mystérieuse disparition de Quasimodo, voici tout ce que nous avons pu découvrir.

Deux ans environ ou dix-huit mois après les événements qui terminent cette histoire, quand on vint rechercher dans la cave de Montfaucon le cadavre d'Olivier le Daim, qui avait été pendu deux jours auparavant, et à qui Charles VIII accordait la grâce d'être enterré à Saint-Laurent en meilleure compagnie, on trouva parmi toutes ces carcasses hideuses deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. L'un de ces deux squelettes, qui

était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et on voyait autour de son cou un collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte, qui était ouvert et vide. Ces objets avaient si peu de valeur que le bourreau sans doute n'en avait pas voulu. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbre à la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière.

Retenons également que le texte de François Villon inspirera un poème à Arthur Rimbaud, « Bal des pendus » : il s'agit ici d'un phénomène d'**intertextualité**⁴.

« Bal des pendus »

Au gibet noir, manchot aimable,
Dansent, dansent les paladins,

⁴ Le concept provient de la revue *Tel Quel*, dirigée par Philippe Sollers ; en 1968-1969, le terme *intertextualité* fit son apparition officielle dans le vocabulaire critique, à la faveur de deux publications qui exposaient le système théorique du groupe qui animait la revue : *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1968), ouvrage collectif où l'on trouvait notamment les signatures de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva, et *Séméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse* (coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1969), ouvrage où Julia Kristeva réunissait une série d'articles des années 1966-1969. Dans *Théorie d'ensemble*, Philippe Sollers critique les catégories dites théologiques du sujet, du sens, de la vérité, etc., et propose contre l'image d'un texte figé, clos sur la sacralisation de sa forme et de son unicité, l'hypothèse – empruntée au critique soviétique Mikhaïl Bakhtine – de l'intertextualité : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » (en gros, nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition). Dans le même ouvrage (« Problème de la structuration du texte »), Julia Kristeva utilise l'exemple du roman médiéval *Jehan de Saintré* pour préciser ce qu'il faut entendre par *intertextualité* : une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » et qui permet de saisir « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (de codes) prises à d'autres textes ». Cependant, la définition originelle de l'intertextualité (Julia Kristeva) a évolué au cours des dernières décennies. Gérard Genette propose de distinguer cinq types de relations transtextuelles (« transtextualité » remplace « intertextualité ») qu'il classe « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité » : l'*intertextualité* au sens où l'avait formulée Julia Kristeva, mais qui doit être circonscrite aux cas de « présence effective d'un texte dans un autre » ; la *paratextualité*, ou relation que le texte entretient avec son environnement textuel immédiat (titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, notes, etc.) dans le cadre de cet ensemble textuel que forme l'œuvre littéraire (voir G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987) ; la *métatextualité* ou relation couramment dite de « commentaire », qui unit un texte à un autre dont il parle sans nécessairement le citer : « par excellence la relation critique » ; l'*hypertextualité* ou relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation simple ou par imitation : c'est ici qu'il faut ranger notamment la parodie et le pastiche (*Palimpsestes* est consacré à ce type de transtextualité) ; l'*architextualité*, relation muette, implicite ou laconique, de pure « appartenance taxinomique » du texte à une catégorie générique (voir G. Genette, *Introduction à l'architexte*). Il existe d'autres approches de l'intertextualité. Pour Michaël Riffaterre, par exemple, « l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie » (« La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980). Cette définition implique une attitude active de la part du lecteur qui identifie l'intertexte ; mais cela exige un niveau de connivence très élevé pour que cette identification se réalise [Note établie en partie à partir de l'article *Intertextualité* de Pierre-Marc De Biasi, *Encyclopédie Universalis*].

Les maigres paladins du diable,
Les squelettes de Saladins.

Messire Belzébuth tire par la cravate
Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel,
Et, leur claquant au front un revers de savate,
Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël !

Et les pantins choqués enlacent leurs bras grêles :
Comme des orgues noirs, les poitrines à jour
Que serraient autrefois les gentes damoiselles,
Se heurtent longuement dans un hideux amour.

Hurrah ! les gais danseurs, qui n'avez plus de panse !
On peut cabrioler, les tréteaux sont si longs !
Hop ! qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse !
Belzébuth enragé racle ses violons !

Ô durs talons, jamais on n'use sa sandale !
Presque tous ont quitté la chemise de peau ;
Le reste est peu gênant et se voit sans scandale.
Sur les crânes, la neige applique un blanc chapeau :

Le corbeau fait panache à ces têtes fêlées,
Un morceau de chair tremble à leur maigre menton :
On dirait, tournoyant dans les sombres mêlées,
Des preux, raides, heurtant armures de carton.

Hurrah ! la bise siffle au grand bal des squelettes !
Le gibet noir mugit comme un orgue de fer !
Les loups vont répondant des forêts violettes :
À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer...

Holà, secouez-moi ces capitans funèbres
Qui défilent, sournois, de leurs gros doigts cassés
Un chapelet d'amour sur leur pâles vertèbres :
Ce n'est pas un moustier ici, les trépassés !

Oh ! voilà qu'au milieu de la danse macabre
Bondit dans le ciel rouge un grand squelette fou
Emporté par l'élan, comme un cheval se cabre :
Et, se sentant encor la corde raide au cou,

Crispe ses petits doigts sur son fémur qui craque
Avec des cris pareils à des ricanements,
Et, comme un baladin rentre dans la baraque,
Rebondit dans le bal au chant des ossements.

Au gibet noir, manchot aimable,
Dansent, dansent les paladins,

Les maigres paladins du diable,
Les squelettes de Saladins.

Autre thème très évocateur auquel on peut rattacher le poème de François Villon, celui des danses macabres (voir ce lien → <http://www.lamortdanslart.com/index.html>). Les XIV^{ème} et XV^{ème} siècles connaissent les épidémies de peste, la guerre et les famines. Résultat, l'Europe voit sa population diminuer de moitié. L'obsession de la Mort, impitoyable et imminente, traverse toute la société.

C'est dans ce contexte peu réjouissant que les danses macabres⁵ ont vu le jour. Elles s'articulent sur une tradition de textes, de poèmes, traitant de la mort comme le *Dit des trois vifs et des trois morts* ou le *Vado Mori*⁶. Au XV^{ème} siècle, époque à laquelle appartient François Villon, les murs des cimetières, des églises et des cloîtres s'ornent d'étranges fresques où les vivants semblent inexorablement entraînés par des cadavres hideux dans une farandole. Les danses macabres personnifient la mort et lui donnent un aspect allégorique qui n'est pas tellement éloigné du fantastique. L'intrusion de l'au-delà dans notre réel s'y manifeste pour que le Chrétien ne s'illusionne pas sur son devenir, comme tout être vivant, il est mortel⁷ et doit donc penser à son salut. Dans son *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*, l'historien Philippe Ariès affirme que cette thématique du macabre qui s'exprime au XIV^e et XV^e siècles a été instrumentalisée par l'Eglise pour susciter une peur de la damnation.



Italie, « danse macabre de Clusone, Bergame (Bergamo)

⁵ Selon le Dictionnaire Robert : ÉTYM. *Danse macabre*, ou *danse Macabré*, xv^e; d'un nom propre *Macabré*, mentionné en 1376, ou (selon Dauzat) du syrien *maqabrey* (arabe *maqabri*) « fossoyeur ». Il existe également une étymologie reliant « macabre » aux frères Maccabées, personnages de l'Ancien Testament.

⁶ Les *Vado Mori* (je me prépare à mourir) sont des poèmes en latin, où des représentants de classes sociales variées se plaignent, généralement en deux vers, du fait qu'ils vont mourir sous peu.

⁷ Chose que nie évidemment notre superbe civilisation où chacun se croit absolument éternel et intouchable.

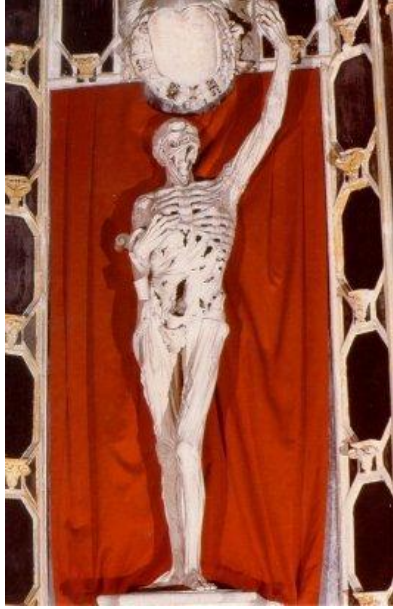
Faisant suite à une période particulièrement pénible au cours de laquelle la capitale a connu la peste (1412) et la famine (1417), la première danse macabre serait celle du cimetière des Saint Innocents peinte à Paris en fin 1424 - début 1425. La danse est réalisée sous une galerie d'environ 20 mètres de long : on voit se dérouler les divers ordres de la société, chaque individu, quel que soit son rang social, son sexe ou son âge – *noble chevalier, roi, pape, évêque, larron, marchand, moine, gente dame, prostituée, mendiant ou riche bourgeois* - étant entraîné dans une étourdissante danse par un mort (squelette ou écorché). Au dessus et au dessous de chaque couple, quelques lignes de dialogue entre le transi et sa victime. Les transis ont une attitude accusatrice envers les vivants qui se sont montrés trop insouciants. Si les morts reprochent amèrement leur train de vie aux grands, les activités humaines sont rabaissées pour faire ressortir leur vacuité et leur non-sens face à la mort. La vie est éphémère et la mort n'épargne personne. Dans le *Dit des Trois Morts et des Trois vifs*, par exemple, un groupe de trois jeunes seigneurs, joyeux, avec leurs atours, leurs chevaux, des faucons, s'oppose à trois cadavres qui les interpellent : « ce que vous êtes, nous l'étions, ce que nous sommes, vous le serez ». Seul le repentir et l'humilité auraient dû compter durant la courte durée de la vie, mais au moment de la danse, il est trop tard. La danse macabre semble également vouloir rétablir une forme d'égalité entre les individus : pauvres et riches y sont mêlés dans une même sarabande.



La Mort n'épargne personne, pas même les jeunes filles dans la fleur de l'âge.



Pinzolo, église St-Vigile, danse macabre de Simone Baschenis (1539) auteur d'une autre fresque à Carisolo, un village des Alpes italiennes situé à quelques kilomètres de là.



Église Saint-Étienne de Bar-le-duc,
« L'écorché » de Ligier Richier (1500-1567).



Hans Holbein le jeune (1497-1543). Il consacre une série de gravures au thème de la danse macabre.

Au sujet d'Holbein, on ne peut s'empêcher de songer au très beau début du roman de George Sand, *La Mare au diable* (1848), où est évoquée la troublante série de gravures du peintre de la Renaissance, consacrées au thème macabre :

*A la sueur de ton visaige
Tu gagnerais ta pauvre vie,
Après long travail et usaige,
Voicy la mort qui te convie.*

Ce quatrain en vieux français, placé au-dessous d'une composition d'Holbein, est d'une tristesse profonde dans sa naïveté. La gravure représente un laboureur conduisant sa charrue au milieu d'un champ. Une vaste campagne s'étend au loin, on y voit de pauvres cabanes ; le soleil se couche derrière la colline. C'est la fin d'une rude journée de travail. Le paysan est vieux, trapu, couvert de haillons. L'attelage de quatre chevaux qu'il pousse en avant est maigre, exténué ; le soc s'enfonce dans un fonds raboteux et rebelle. Un seul être est allègre et ingambe dans cette scène de sueur et usaige. C'est un personnage fantastique, un squelette armé d'un fouet, qui court dans le sillon à côté des chevaux effrayés et les frappe, servant ainsi de valet de charrue au vieux laboureur. C'est la mort, ce spectre qu'Holbein a introduit allégoriquement dans la succession de sujets philosophiques et religieux, à la fois lugubres et bouffons, intitulée *les Simulachres de la mort*.

Dans cette collection, ou plutôt dans cette vaste composition où la mort, jouant son rôle à toutes les pages, est le lien et la pensée dominante, Holbein a fait comparaître les souverains, les pontifes, les amants, les joueurs, les ivrognes, les nonnes, les courtisanes, les brigands, les pauvres, les guerriers, les moines, les juifs, les voyageurs, tout le monde de son temps et du nôtre, et partout le spectre de la mort raille, menace et triomphe. D'un seul tableau elle est absente. C'est celui où le pauvre Lazare, couché sur un fumier à la porte du riche, déclare qu'il ne la craint pas, sans doute parce qu'il n'a rien à perdre et que sa vie est une mort anticipée.

Cette pensée stoïcienne du christianisme demi-païen de la Renaissance est-elle bien consolante, et les âmes religieuses y trouvent-elles leur compte? L'ambitieux, le fourbe, le tyran, le débauché, tous ces pécheurs superbes qui abusent de la vie, et que la mort tient par les cheveux, vont être punis, sans doute; mais l'aveugle, le mendiant, le fou, le pauvre paysan, sont-ils dédommagés de leur longue misère par la seule réflexion que la mort n'est pas un mal pour eux? Non! Une tristesse implacable, une effroyable fatalité pèse sur l'œuvre de

l'artiste. Cela ressemble à une malédiction amère lancée sur le sort de l'humanité.

C'est bien là la satire douloureuse, la peinture vraie de la société qu'Holbein avait sous les yeux. Crime et malheur, voilà ce qui le frappait; mais nous, artistes d'un autre siècle, que peindrons-nous ? Chercherons-nous dans la pensée de la mort la rémunération de l'humanité présente ? l'invoquerons-nous comme le châtement de l'injustice et le dédommagement de la souffrance ?

Non, nous n'avons plus affaire à la mort, mais à la vie. Nous ne croyons plus ni au néant de la tombe, ni au salut acheté par un renoncement forcé; nous voulons que la vie soit bonne, parce que nous voulons qu'elle soit féconde. Il faut que Lazare quitte son fumier, afin que le pauvre ne se réjouisse plus de la mort du riche. Il faut que tous soient heureux, afin que le bonheur de quelques-uns ne soit pas criminel et maudit de Dieu. Il faut que le laboureur, en semant son blé, sache qu'il travaille à l'oeuvre de vie, et non qu'il se réjouisse de ce que la mort marche à ses côtés. Il faut enfin que la mort ne soit plus ni le châtement de la prospérité, ni la consolation de la détresse. Dieu ne l'a destinée ni à punir, ni à dédommager de la vie ; car il a béni la vie, et la tombe ne doit pas être un refuge où il soit permis d'envoyer ceux qu'on ne veut pas rendre heureux.

Certains artistes de notre temps, jetant un regard sérieux sur ce qui les entoure, s'attachent à peindre la douleur, l'abjection de la misère, le fumier de Lazare. Ceci peut être du domaine de l'art et de la philosophie; mais, en peignant la misère si laide, si avilie, parfois si vicieuse et si criminelle, leur but est-il atteint, et l'effet en est-il salutaire, comme ils le voudraient ? Nous n'osons pas nous prononcer là-dessus. On peut nous dire qu'en montrant ce gouffre creusé sous le sol fragile de l'opulence, ils effraient le mauvais riche, comme, au temps de la danse macabre, on lui montrait sa fosse béante et la mort prête à l'enlacer dans ses bras immondes. Aujourd'hui on lui montre le bandit crochetant sa porte et l'assassin guettant son sommeil. Nous confessons que nous ne comprenons pas trop comment on le réconciliera avec l'humanité qu'il méprise, comment on le rendra sensible aux douleurs du pauvre qu'il redoute, en lui montrant ce pauvre sous la forme du forçat évadé et du rôdeur de nuit. L'affreuse mort, grinçant des dents et jouant du violon dans les images d'Holbein et de ses devanciers, n'a pas trouvé moyen, sous cet aspect, de convertir les pervers et de consoler les victimes. Est-ce que notre littérature ne procéderait pas un peu en ceci comme les artistes du moyen âge et de la Renaissance ?

Les buveurs d'Holbein remplissent leurs coupes avec une sorte de fureur pour écarter l'idée de la mort, qui, invisible pour eux, leur sert d'échanson. Les mauvais riches d'aujourd'hui demandent des fortifications et des canons pour écarter l'idée d'une jacquerie, que l'art leur montre travaillant dans l'ombre, en détail, en attendant le moment de fondre sur l'état social. L'Église du moyen âge répondait aux terreurs des puissants de la terre par la vente des indulgences. Le gouvernement d'aujourd'hui calme l'inquiétude des riches en leur faisant payer beaucoup de gendarmes et de geôliers, de baïonnettes et de prisons.

Albert Dürer, Michel-Ange, Holbein, Callot, Goya, ont fait de puissantes satires des maux de leur siècle et de leur pays. Ce sont des oeuvres immortelles, des pages historiques d'une valeur incontestable; nous ne voulons pas dénier aux artistes le droit de sonder les plaies de la société et de les mettre à nu sous nos yeux ; mais n'y a-t-il pas autre chose à faire maintenant que la peinture d'épouvante et de menace ? Dans cette littérature de mystères d'iniquité, que le talent et l'imagination ont mise à la mode, nous aimons mieux les figures douces et suaves que les scélérats à effet dramatique. Celles-là peuvent entreprendre et amener des conversions, les autres font peur, et la peur ne guérit pas l'égoïsme, elle l'augmente.

Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive; c'est une recherche de la vérité idéale, et *Le Vicaire* de Wakefield fut un livre plus utile et plus sain à l'âme que *Le Paysan pervers* et *Les Liaisons dangereuses*.

Lecteur, pardonnez-moi ces réflexions, et veuillez les accepter en manière de préface. Il n'y en aura point dans l'historiette que je vais vous raconter, et elle sera si courte et si simple que j'avais besoin de m'en excuser d'avance, en vous disant ce que je pense des histoires terribles.

C'est à propos d'un laboureur que je me suis laissé entraîner à cette digression. C'est l'histoire d'un laboureur précisément que j'avais l'intention de vous dire et que je vous dirai tout à l'heure.

Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569) est également l'auteur d'un tableau célèbre, « Le Triomphe de la Mort » (Musée du Prado, Madrid) qui reprend et amplifie la thématique des danses macabres.





Pierre Bruegel l'Ancien (Les Triomphes de la Mort)

Le thème de la danse macabre inspirera également à Charles Baudelaire l'un des poèmes de son recueil *Les Fleurs du Mal* (1857) :

« **Danse macabre** »

Fière, autant qu'un vivant, de sa noble stature,
Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants,
Elle a la nonchalance et la désinvolture
D'une coquette maigre aux airs extravagants.

Vit-on jamais au bal une taille plus mince ?
Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,
S'écroule abondamment sur un pied sec que pince
Un soulier pomponné, joli comme une fleur.

La ruche qui se joue au bord des clavicules,
Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher,
Défend pudiquement des lazzi ridicules
Les funèbres appas qu'elle tient à cacher.

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
Et son crâne, de fleurs artistement coiffé,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.
O charme d'un néant follement attifé.

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature.
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !

Viens-tu troubler avec ta puissante grimace,
La fête de la Vie ? ou quelque vieux désir,
Éperonnant encore ta vivante carcasse,
Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir ?

Au chant des violons, aux flammes des bougies,
Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur,
Et viens-tu demander au torrent des orgies
De rafraîchir l'enfer allumé dans ton coeur ?

Inépuisable puits de sottise et de fautes !
De l'antique douleur éternel alambic !
A travers le treillis recourbé de tes côtes
Je vois, errant encor, l'insatiable aspic.

Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie
Ne trouve pas un prix digne de ses efforts ;
Qui, de ces coeurs mortels, entend la raillerie ?
Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts !

Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées,
Exhale le vertige, et les danseurs prudents
Ne contempleront pas sans d'amères nausées
Le sourire éternel de tes trente-deux dents.

Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau ?
Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette ?
Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau.

Bayadère sans nez, irrésistible gouge,
 Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués :
 « Fiers mignons malgré l'art des poudres et du rouge,
 Vous sentez tous la mort ! O squelettes musqués,

Antinoüs flétris, dandys à face glabre,
 Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
 Le branle universel de la danse macabre
 Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus !

Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange,
 Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir
 Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange,
 Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir.

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
 En tes contorsions, risible Humanité,
 Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
 Mêlé son ironie à ton insanité ! »

Du point de vue musical, le compositeur Camille Saint-Saëns (1835-1921), l'auteur du « Carnaval des animaux » a également illustré ce thème (Danse macabre, poème symphonique opus 40). Cependant, une des musiques qui, en quelque sorte, pourrait illustrer à merveille le poème de Villon est sans doute celle composée par Carl Orff (1895-1982) à partir d'un ensemble de textes médiévaux, retrouvés au début du XIX^e siècle dans le monastère de Benediktbeuren, en Allemagne, les *Carmina burana*. Le rythme obsédant de ces chants s'accorde particulièrement aux structures récurrentes de la Ballade.

2) La Ballade :

La Ballade (du latin ballare = « danser ») est un **poème à forme fixe**. Les poèmes à forme fixe obéissent à des **règles précises** qui constituent une contrainte pour le poète. Ce dernier doit plier son inspiration à un **cadre formel**, strict, dans lequel il doit couler son poème : ce moule constitue un **carcan**.

La Ballade est une forme ancienne puisqu'**elle remonte au moyen âge**⁸. Il s'agit d'un **poème lyrique** à forme fixe, se composant de **3 strophes principales** et d'un **ENVOI**, strophe conclusive qui commence en général par le mot « Prince », « Princesse » ou « Sire ». **Chaque strophe et l'envoi se terminent par le même vers** (le refrain ou LEITMOTIV). Le nombre de syllabes, c'est-à-dire la mesure du vers, est librement choisie par l'auteur (mais cela exige des vers pairs) ; cependant, on considère que les trois premières strophes sont des « **strophes carrées** » : elles doivent comporter en hauteur autant de vers qu'il y a de syllabes, en largeur, dans chaque vers. Ainsi,

⁸ On la rencontrerait pour la première fois chez Adam de La Halle en 1260. D'abord dénommée « ballette », elle comportait trois huitains sur trois rimes, chacun terminé par le refrain. Au XIV^e siècle, Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps lui donnent sa forme définitive. Ce dernier rédige en 1392 un *Art de dicter et fere ballades et chants royaux*.

si l'auteur utilise l'alexandrin, la strophe comportera douze vers ; s'il utilise le décasyllabe, la strophe comportera dix vers ; s'il emploie l'octosyllabe, la strophe en comportera huit⁹. La quatrième strophe, l'ENVOI, quant à elle, est une « demi strophe carrée » : si le poème est écrit en octosyllabe, on obtient $8 : 2 = 4$ vers.

La ballade tombe en désuétude dès le début de l'époque classique et Molière fait dire à Trissotin (*Les Femmes savantes*) :

« La ballade à mon goût est une chose fade
Ce n'en est plus la mode, elle sent son vieux temps. »

Cependant, la ballade connaît un regain d'intérêt avec les Romantiques parce que ces derniers s'intéressent au passé médiéval et donc à toutes les formes archaïques de poésie. On notera qu'Edmond Rostand parviendra à caser avec brio une ballade à l'intérieur de sa pièce *Cyrano de Bergerac* :

Cyrano, fermant une seconde les yeux

Attendez !... je choisis mes rimes... Là, j'y suis.

Il fait ce qu'il dit à mesure.

Je jette avec grâce mon feutre,
Je fais lentement l'abandon
Du grand manteau qui me calfeutre,
Et je tire mon espadon ;
Élégant comme Céladon,
Agile comme Scaramouche,
Je vous préviens, cher Myrmidon,
Qu'à la fin de l'envoi je touche !

Premiers engagements de fer.

Vous auriez bien dû rester neutre ;
Où vais-je vous larder, dindon ?
Dans le flanc, sous votre maheutre ?...
Au cœur, sous votre bleu cordon ?...
– Les coquilles tintent, ding-don !
Ma pointe voltige : une mouche !
Décidément... c'est au bedon
Qu'à la fin de l'envoi, je touche.

Il me manque une rime en eutre...
Vous rompez, plus blanc qu'amidon ?
C'est pour me fournir le mot pleutre !
– Tac ! je pare la pointe dont
vous espérez me faire don ; –
J'ouvre la ligne, – je la bouche...
Tiens bien ta broche, Laridon !
À la fin de l'envoi, je touche.

Il annonce solennellement :

⁹ On distingue : la petite ballade composée de trois huitains d'octosyllabes, suivis d'un quatrain – la grande ballade, constituée de trois dizains de décasyllabes, suivis d'un quintil – la ballade balladante est un cas exceptionnel avec trois septains d'heptasyllabes (ababbcc) et un envoi de quatre vers (bbcc).

Envoi

Prince, demande à Dieu pardon !
 Je quarte du pied, j'escarmouche,
 Je coupe, je feinte...

Se fendant

Hé ! là donc.

Le vicomte chancelle : Cyrano salue.

À la fin de l'envoi, je touche.

L'intérêt de cette scène est de montrer que Cyrano possède deux qualités distinctes : c'est un redoutable bretteur capable d'expédier son adversaire à volonté ; c'est également un poète aguerri capable d'improviser au débotté une ballade de circonstance. Mais il possède également la capacité de réaliser ces deux actions de manière concomitante.

3) La Lecture analytique :

Impliqué dans une rixe, accusé de meurtre, François Villon a frôlé la peine capitale et ce poème s'appuie donc sur une expérience vécue (sans qu'on sache exactement s'il a été composé avant ou après que la peine eut été commuée et que Villon, bénéficiant de protections, eut été élargi). La mise à mort des condamnés, pendus au célèbre *gibet de Montfaucon*, est un thème iconographique, d'ailleurs liée, le plus souvent, à l'illustration de cette ballade.

Ce qui est particulièrement intéressant à étudier dans ce poème, c'est le schéma de communication (qui parle ? à qui parle-t-il ? de quoi parle-t-il ?). On peut y déceler une argumentation grinçante qui prend appui sur le paradigme religieux du moyen âge.

Il est assez difficile d'étudier le schéma de communication si l'on ne se réfère pas sobrement à des notions d'ordre théologique qui régissent les croyances des hommes de cette époque : le Paradis, l'Enfer, le Purgatoire¹⁰, les Limbes¹¹, la Communion des Saints, la Grâce divine, la rédemption (absoudre), la phrase célèbre du « Notre Père... » – « Pardonnez nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux

¹⁰ Le Purgatoire est une notion relativement tardive qui vient tempérer le système initial où le Chrétien n'avait le choix qu'entre deux possibilités (tout ou rien), position relativement intenable sachant que la perfection n'est pas de ce monde et que peu de fidèles pensaient mériter le paradis. Il est important d'avoir lu *La naissance du Purgatoire* (1981) de l'historien Jacques Le Goff (Gallimard, Folio-histoire 31, 1991). Celui-ci précise que la notion de Purgatoire peut être datée, le substantif faisant son apparition à la fin du XII^e siècle. D'autre part, Jacques Le Goff souligne que la croyance au Purgatoire reflète un phénomène de grande importance dans l'histoire des mentalités : celui du processus de spatialisation de la pensée. Jacques Le Goff définit le Purgatoire comme « un au-delà intermédiaire où certains morts subissent une épreuve qui peut être raccourcie par les suffrages – l'aide spirituelle – des vivants. »

¹¹ Les Limbes sont, du point de vue théologique, un espace particulier de l'au-delà ; il ne s'agit ni de l'Enfer, ni du Paradis. C'est un lieu neutre où séjournent certaines âmes ; notamment les âmes des enfants morts avant d'avoir été baptisés. On y trouve également les âmes des Justes qui n'ont pas connu le Christianisme. Comme en Enfer, l'âme est privée de la vision de Dieu ; cependant, elle ne souffre pas les tourments des damnés.

qui nous ont offensés... » – constituent des éléments qu'on ne peut négliger si l'on veut mesurer la validité des arguments que Villon met en œuvre dans ce texte.

Faisant appel à la fraternité humaine (celle qui rassemble la communauté chrétienne en un corps, l'Église), le locuteur, dont la figure se dessine de façon implicite (il parle, s'exprime, prend la parole) convoque, dès le premier vers, les destinataires. La forme vocative par laquelle il les désigne est précisée par la relative à contenu temporel (« après nous ») : les pendus se désignent bien comme « transis » (*trans eo*) c'est-à-dire comme « trépassés », donc « passés » (de l'autre côté, dans l'au-delà), hors du temps ordinaire des hommes. Et puisqu'ils sont morts, leurs contemporains, face à qui ils ont subi leur supplice, vivent « ici et maintenant », donc « après [eux] ». Dimension spatio-temporelle dont il faut évidemment saisir l'importance puisqu'elle instaure une séparation, une frontière.

Cependant, cela ne fait nullement obstacle à une communication et celle-ci demeure possible entre les pendus et les vivants : pourtant, nous percevons bien qu'elle est purement référentielle ; les pendus parleront aux vivants aussi longtemps que leurs os, travaillés par les intempéries, seront présent sur terre, accrochés au gibet. Ce sont leurs seuls os qui, désormais, témoignent, et plaide sur un mode pathétique. Leurs âmes, en fait, sont prisonnières dans une dimension inaccessible, dans des Limbes, où elles se trouvent hors de toute présence divine, en attente de leur perte définitive (l'Enfer). L'oreille de Dieu, en fait, n'est ouverte qu'aux croyants en vie qui lui adressent des prières.

Mais si l'oreille de Dieu demeure ouverte aux vivants, il peut exaucer leurs demandes. En fait, tel sera l'objet que réclame le locuteur : la Grâce divine ne libérera les pendus de la menace d'une damnation éternelle que si les bourgeois chrétiens lésés par ces malfaiteurs, acceptent de pardonner les offenses subies et consentent à réclamer directement à Dieu le salut de ces âmes égarées. Il reste en fait peu de temps : réduits en poudre (poussière) les squelettes cesseront de témoigner aux yeux des vivants et il sera trop tard. Le dernier lien brisé, les âmes seront vouées à la Géhenne¹². On le voit, le schéma de communication est complexe et repose sur le paradigme chrétien qui prévaut en cette fin d'époque médiévale.

La première strophe se déploie dans un registre pathétique destiné à émouvoir les destinataires ; les squelettes (l'instance de parole est un collectif « nous, les os,... ») offrent une image pitoyable : l'objurgation « De nostre mal personne ne s'en rie » (« Que personne ne se moque de notre misère ») introduit une note sévère qui incite au sérieux et au recueillement. Le mouvement naturel que déclenchera cette première strophe sera nécessairement l'apitoiement douloureux.

Dans la seconde strophe le registre évolue et que le locuteur cerne précisément l'enjeu essentiel qui détermine sa prise de parole : pour cela, le ton des pendus se fait doux ; acceptant la justice des hommes, les pendus admettent (concession) n'avoir pas agi de manière posée et raisonnable. Les références à la religion et notamment à la Vierge Marie, dont la médiation est sollicitée, montrent qu'il s'agit

¹² L'existence d'un Purgatoire « institué dans cet entre-deux du destin eschatologique de chaque humain une procédure judiciaire complexe de *mitigation* des peines, de raccourcissement de ces peines en fonction de divers facteurs. Elle suppose donc la projection d'une pensée de justice et d'un système pénal très sophistiqué. » (Jacques Le Goff, *op.cit.*, page 15.)

bien d'assurer le salut des défunts, de les préserver de « l'infernale foudre ». Le rappel constant de l'existence d'un champ religieux, en arrière-plan des actions humaines, se précise.

Cependant, les interlocuteurs, les bourgeois dont on sollicite l'aide, sont-ils convaincus ? La description des cadavres des suppliciés, est proche de l'hypotypose telle que la définit Pierre Fontanier (« l'expression de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau ») ; elle paraît différentes de celle de la première strophe dans la mesure où **le locuteur semble manier l'humour, l'ironie, voire la dérision** : ces pendus ne sont guère plus que du linge grotesque qui sèche (« La pluie nous a débués et lavés »), passant brutalement d'un état à un autre (blanchis et mouillés par la pluie, noircis et séchés par le soleil), jouet des éléments, pareils à des marionnettes. Villon se laisse-t-il aller à une forme d'humour noir fondée sur le paradoxe : « Jamais nul temps nous ne sommes assis » ? Le sens figuré de ce dernier mot (« en repos ») renvoie au sens propre (« sur une chaise ») et il peut effectivement sembler fort difficile, pour un pendu, de prendre une pause en allant s'asseoir sur un siège.

Une observation attentive des sonorités et du rythme montre que certains passages évoquent directement le grincement lugubre des os au bout des cordes (« Puis çà, puis là »). Mais l'aspect comique culmine sans nul doute avec la comparaison originale : « Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre¹³ ». Peut-on en déduire que cette dernière strophe intègre à la **stratégie argumentative** mise en place par le locuteur, la **volonté de mettre les rieurs dans son sac** (ou dans sa poche) ? L'on comprend mieux alors la démarche adoptée ; l'articulation en est logique : après la pitié, vient la crainte de Dieu, puis le rire destiné à pacifier les destinataires, à **leur faire perdre toute notion de distance**.

L'Envoi apporte la touche finale : c'est Jésus lui même qui se trouve convoqué et **le brave bourgeois est pris en faute de s'être abandonné au rire** – « Hommes, ici n'a point de moquerie » – l'enjeu essentiel, dans une vie chrétienne, est d'échapper à l'Enfer ; de ce point de vue, tous les croyants se trouvent mis sur le même plan ; le « nous » englobe également les destinataires en leur faisant bien sentir que leur position est tout aussi fragile que celle des pendus (ils appartiennent de fait à la même humanité). Ce « nous » renforce le « tous » récurrent que le leitmotiv lui associe de manière obsédante (« Mais priez Dieu que TOUS NOUS veuille absoudre¹⁴ »). Prier pour les pendus (demander à Dieu de les sauver !) se présente en quelque sorte comme une assurance non sur la vie, mais sur l'éternité : Dieu ne pardonnera qu'à ceux qui ont été capables de pardonner.

¹³ Image digne de certains procédés qu'utilise le dessin animé : on songe notamment à Tex Avery qui utilisait un humour décapant.

¹⁴ Du latin SOLVERE qui est à l'origine d'une famille de mots comme « solution », « dissoudre », « absoudre », « solvant » : l'absolution est l'acte par lequel le prêtre, qui a écouté la confession sincère du pécheur, fait disparaître la faute (il lui remet ses péchés). Avoir commis un péché mortel (à l'instar des pendus qui se sont sans aucun doute rendus coupables de crimes abominables) conduit à l'Enfer, sauf si l'on a été absout par un prêtre.

VOICI À QUOI POURRAIT RESSEMBLER UNE LECTURE ANALYTIQUE COMPLÈTE DE CE POÈME :

FRANÇOIS VILLON

LECTURE ANALYTIQUE

INTRODUCTION :

« La Ballade des Pendus » ou « Épitaphe Villon¹⁵ » est un poème écrit à la fin du moyen âge par un célèbre poète, François Villon. L'existence de ce dernier est assez énigmatique : il est peut-être le fils du prêtre qui l'élève et lui donne son nom ; c'est un étudiant (un clerc) qui fréquente le quartier latin, mais également un mauvais garçon lié au milieu interlope qui vit de rapines (cf. « la cour des miracles » à Paris). Cette période de la fin du moyen âge est une époque de violence (c'est l'époque durant laquelle Victor Hugo a placé l'intrigue de son fameux roman historique *Notre-Dame de Paris*) : la mise à mort des criminels par pendaison fait alors partie des choses courantes ; à cette fin, la justice utilise le fameux gibet de Montfaucon où les pendus sont exécutés par grappes. À la suite d'une rixe dans une taverne, François Villon a été réellement condamné à la pendaison : on imagine son angoisse alors qu'il attendait d'être exécuté ; cependant, il fut gracié (un clerc avait été poignardé mais il était difficile d'établir qui était l'auteur véritable du coup de dague). Le poème que je vais analyser est probablement le résultat de cette expérience réelle. Villon s'inspire de sa propre détention pour décrire avec réalisme le tableau de ces pendus qui revendiquent l'attention des vivants.

Je lis le texte

Frères humains qui après nous vivez
 N'ayez les coeurs contre nous endurciz,
 Car, ce pitié de nous pauvres avez,
 Dieu en aura plus tost de vous merciz.
 Vous nous voyez ci, attachés cinq, six
 Quant de la chair, que trop avons nourrie,
 Elle est piéca devorée et pourrie,
 Et nous les os, devenons cendre et pouldre.
 De nostre mal personne ne s'en rie:
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre !

Se frères vous clamons, pas n'en devez
 Avoir desdain, quoy que fusmes occiz
 Par justice. Toutefois, vous savez
 Que tous hommes n'ont pas le sens rassiz ;
 Excusez nous, puis que sommes transsis,
 Envers le filz de la Vierge Marie,
 Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
 Nous préservant de l'infemale fouldre

¹⁵ Le poème mérite pleinement le titre d'ÉPITAPHE. Rappelons qu'une épitaphe est une inscription gravée sur un tombeau (*épi* = « sur » / *taphos* = « tombeau ») et qu'elle fait le panégyrique (un éloge) du personnage enterré.

Nous sommes mors, ame ne nous harie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

La pluye nous a débuez et lavez,
Et le soleil desséchez et noirciz :
Pies, corbeaux nous ont les yeulx cavez
Et arraché la barbe et les sourciz.
Jamais nul temps nous ne sommes assis ;
Puis ca, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaulx que dez à coudre.
Ne soyez donc de nostre confrarie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

Prince Jhésus, qui sur tous a maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie :
A luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

PROTOCOLE DE LECTURE :

Je remarque qu'il s'agit d'un poème à forme fixe, plus précisément d'une ballade (comme l'indique l'un des deux titres du poème) ; il s'agit d'une forme ancienne, très prisée à l'époque de Villon. Je remarque également que ce poème obéit à une stratégie argumentative précise : le mode énonciatif est particulièrement important et le poème vise à entraîner l'adhésion de ses destinataires. Enfin, il s'agit d'un poème assez pittoresque qui nous offre une description saisissante des pendus, avec une certaine variété des tonalités.

Je vais donc me servir de ces remarques préalables pour organiser ma lecture méthodique. Cela va m'amener à privilégier trois axes d'analyse :

- 1) La description des pendus.
- 2) Le fonctionnement du discours.
- 3) La visée argumentative de ce poème.

ANALYSE (MÉTHODIQUE) :

1) On peut remarquer en première approche que Villon a mis au centre de son poème la description des pendus. Il s'agit d'abord d'une description réaliste. Il faut faire référence aux mœurs de l'époque. On laissait généralement les pendus sur le gibet jusqu'à ce que leurs os tombent en poussière ; ce spectacle avait un effet dissuasif. À Paris, les criminels étaient exécutés en dehors des murs d'enceinte, à Montfaucon, sur un gibet à étages constitué d'un assemblage de poutres auquel on accédait au moyen d'échelles. À force, il y avait énormément de cadavres et cela attirait les corbeaux et autres oiseaux charognards. Dans ces structures à l'air libre, le vent soufflait et la météorologie faisait son effet ; les saisons se succédaient. Telle est la réalité macabre que s'efforce de nous donner à voir Villon dans son poème dès la première strophe :

*Vous nous voyez cy attachez cinq, six
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça devorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.*

On remarque ici les rythmes binaires qui scandent le poème : le poète utilise des termes qu'il associe par couple, peut-être pour mimer le balancement des corps secoués par les vents. Le lexique a vieilli (« piéça » signifie « depuis longtemps »). Villon nous donne à voir ces squelettes décharnés, attachés par grappes de « cinq, six » : cela suffit à engendrer un sentiment de crainte, d'épouvante, d'effroi chez les vivants.

La description des pendus est reprise dans la troisième strophe. On peut cependant remarquer une variation dans le ton : cette fois la description, tout en gardant son caractère macabre, se teinte de comique. Les pendus sont

Plus becquenez d'oiseaux que dez a couldre.

Littéralement, ils sont criblés de coups de bec par les oiseaux, description qui n'est pas sans rappeler certains effets comiques obtenus par les créateurs de dessins animés. L'action de ces oiseaux charognards peut presque être assimilée à une action bénéfique :

*Pies, corbeaux nous ont les yeulx cavez
Et arraché la barbe et les sourciz.*

Action de nettoyage, voire épilation : ces soins particuliers, au moyen âge étaient réservés plutôt à des personnages efféminés ; quelle ironie que de nous présenter ces sinistres malfrats qui durant leur vie affichaient plutôt des trognes patibulaires sous cet aspect ! La mort leur fournit au moins l'occasion de s'occuper de soins corporels qu'ils négligeaient de leur vivant.

La pluie nous a debuez et lavez

Même leur linge est plus propre grâce à l'action de la pluie qui agit comme un détergent puissant.

Jamais nul temps nous ne sommes assis

Il s'agit d'un trait humoristique : le sens figuré d'«être assis», à savoir : conserver son assiette, demeurer stable, n'excluait pas au moyen âge, le sens habituel et trivial «poser son cul sur une chaise». Or, il est évident qu'un malheureux pendu ne peut se décrocher de son propre chef pour observer une pause. Le repos lui est interdit.

On peut également observer l'utilisation de contrastes violents pour dépeindre la situation changeante des pendus :

*La pluie nous a debuez et lavez
le soleil dessechez et noircit*

La météorologie changeante modifie sans cesse leur apparence : ces pendus, semble-t-il, profitent de l'ensoleillement ; ils bronzent littéralement (le soleil les carbonise comme des grillades). On remarque que la pluie et le soleil ont des effets inverses. Le rythme de ces vers, grâce à l'utilisation de couples binaires et grâce à la juxtaposition de deux idées mises en parallèle, produit un effet de rapidité. Le comique naît de la superposition de deux images contradictoires.

On peut également dire que la description grotesque transforme les pendus en jouets ridicules, véritables pantins ou marionnettes. L'utilisation des sonorités (allitérations produisant des effets d'harmonie imitative) imite parfaitement les craquements des os, les grincements secs des cordes et des poutres du gibet, le souffle du vent dans les cages thoraciques béantes des cadavres (ces effets sonores sont encore plus visibles si on lit le poème dans sa version en ancien français).

Pour conclure l'étude de ce premier axe, je dirai que la description occupe une place déterminante dans ce poème. Cette description revêt deux aspects : un aspect réaliste et macabre ; un aspect grotesque et comique. Je vais essayer de montrer que cela répond à

une volonté précise de l'auteur et que cela fait partie intégrante du fonctionnement du texte.

2) C'est la raison pour laquelle je vais étudier le fonctionnement du texte.

Du point de vue formel, il s'agit d'une ballade.

C'est un genre poétique soumis à des règles contraignantes qu'on peut facilement identifier ici.

Une ballade est constituée de quatre strophes : trois strophes carrées (il y a autant de syllabes dans chacun des vers que de vers dans la strophe : 8/8 ou 10/10 ou 12/12) plus une demi strophe carrée qui clôt le poème. On remarque la présence d'un refrain ou LEITMOTIV, à la fin de chaque strophe. Dans une ballade, le premier vers de la dernière strophe s'appelle L'ENVOI : il permet d'identifier le personnage auquel est dédié le poème (« Prince Jésus... »).

Cela confère au poème une régularité et une construction progressive. Si j'étudie l'énonciation (pour cela je pose les questions rituelles : qui parle ? à qui parle-t-il ?), je peux constater que l'énonciateur se cache derrière un « nous » (première personne du pluriel) collectif qui est censé représenter les « os », c'est-à-dire les cadavres pourrissants qui sont accrochés à la vue de tous sur le gibet. Les os parlent, pourrait-on dire. À qui s'adressent-ils ? Aux vivants, et plus particulièrement à cette frange d'individus nantis et bien pensants qui, dans la cité médiévale, se réunissent dans les églises pour prier : les croyants ; ce sont les bons bourgeois (ce qui, au moyen âge, désigne les hommes libres vivant au sein de la cité).

En fait, l'enjeu essentiel de ce poème repose sur une transaction facile à repérer :

Les pendus sont des criminels ; ils ont été punis « par justice » (selon les formes légales, et cela est juste) ; cependant, ils sont morts. Tant que leurs cadavres sont exposés, leurs âmes résident dans les limbes (zone intermédiaire de l'au-delà). Cependant, lorsqu'ils seront réduits en poussière, leurs âmes tomberont irrémédiablement en Enfer. Seuls les vivants peuvent les soustraire au châtement éternel. Pour cela, ils doivent prier Dieu. Les vivants ont tout intérêt à adresser ces prières à Dieu, en vertu du précepte évangélique : « pardonnez-nous nos péchés comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés ». En effet, s'ils pardonnent aux pendus (nonobstant les vieilles rancunes qui, sans aucun doute, ne sont pas minces), Dieu leur pardonnera à son tour lorsque viendra l'heure de subir son jugement.

Comme on le voit, il s'agit d'une argumentation bien construite qui prend en compte les croyances de l'époque (au moyen âge, la religion occupe la première place) : je peux vérifier ce point particulier en observant le lexique : le champ lexical de la religion est fortement représenté dans ce poème. Le terme récurrent « absoudre » est un terme essentiel dans la religion catholique (le prêtre donne l'absolution à l'issue de la confession). Il est repris sous la forme « Excusez-nous » dans

*Excusez nous, puis que sommes transsis¹⁶,
Envers le filz de la Vierge Marie,*

Ce passage est important dans la mesure où il témoigne du culte marial (Vierge Marie), particulièrement vivant au moyen âge (nombreuses statues de la Vierge ; on peut en voir au Musée de Metz).

Cette argumentation prend la forme d'une plaidoirie (d'un plaidoyer) ; l'énonciateur du poème, sans doute le poète lui-même, s'exprime au nom des os. Il se comporte comme un véritable avocat, déployant une stratégie argumentative parfaitement pesée. C'est

¹⁶ « transsis » a le sens de trépassés [trans / tré = à travers (donc « de l'autre côté ») et « eo » = je vais]

cette visée argumentative que j'étudierai pour finir, ce qui donnera lieu à ma troisième approche du texte, fondée sur la manière subtile dont s'y prend Villon pour entraîner l'adhésion de ses destinataires.

3) La description des pendus, comme nous l'avons vu est d'abord terrifiante car très réaliste. La première strophe vise essentiellement à créer un sentiment d'effroi par le spectacle macabre de la mort. L'intérêt des destinataires se trouve accaparé. Les bourgeois, non sans dégoût certes, seront attirés par le spectacle des pendus : leur juste châtiment, leur aspect pitoyable, excitera inévitablement la compassion des spectateurs. L'attaque du poème «Frères humains», sorte de vocatif qui identifie les destinataires et les interpelle, place également le poème sur le double terrain biologique (la condition humaine qui fait de tous les individus des êtres bâtis sur un modèle similaire) et religieux (la religion catholique prône la fraternité ; les hommes sont frères devant Dieu). Les spectateurs vont avoir tendance à se reconnaître dans ces pendus ; eux aussi nourrissent leur chair comme l'ont fait les suppliciés (les bourgeois font particulièrement bombance) et un jour mourront. Ils ne peuvent donc que considérer avec inquiétude leur avenir : quel sera leur sort après la mort ? Se trouveront-ils en règle avec Dieu (en état de grâce ou, au contraire, en état de péché mortel ?)

Dans la seconde strophe, Villon adopte une « position basse » ; « vous savez » laisse percer une stratégie de persuasion fondée sur la compréhension : «tous les hommes n'ont pas bon sens rassis» ; le manque de maturité ou de bon sens que manifestent certains individus est certes un mauvais argument, mais cela revient à dire «que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre». Cela conduit naturellement Villon à convoquer les référents religieux : notamment «l'infemale foudre » qui nous menace tous et qui constitue le salaire du péché. Cette strophe vise à produire un effet de terreur sacrée ; le spectacle des cadavres a d'abord engendré une forme de curiosité teintée de compassion, Villon en profite pour inspirer à son auditoire la crainte de Dieu.

La tonalité de la troisième strophe peut surprendre. Le comique, le grotesque, effacent brusquement la sensation de malaise que s'est appliqué à mettre en place Villon. Les bourgeois se laissent aller à rire de ces marionnettes ridicules ballottées par le vent : le rire est un moyen d'exorciser la peur.

Mais rire d'une situation macabre, c'est commettre un grave péché :

Ne soyez donc de nostre confrarie

constitue un ordre (impératif) qui ramène à la réalité ces badauds innocents qui sont entrés dans le jeu sans s'en rendre compte. (on notera l'opposition «Frères humains» - «Confrairie» / inclusion – exclusion). Les bourgeois (qui appartiennent à des « confréries de marchands » : maçons, drapiers, bouchers etc.) se sont rapprochés de la confrérie des voleurs en acceptant de rire avec eux ; ils ont partagé avec eux ce rire gras ; de telle sorte que, quelque part, ils sont devenus leurs complices (ils se sont identifiés à eux...)

En agissant ainsi, ils ont perdu de vue l'essentiel : « mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre ».

Aussi, la dernière strophe (celle qui contient l'ENVOI) constitue-t-elle le point culminant du poème (un apogée, un point paroxystique) : Villon recentre la problématique / rappelle l'enjeu essentiel du poème :

Hommes, icy n'a point de mocquerie

C'est un rappel à l'ordre ! Le rire se trouve définitivement prohibé ; le bourgeois qui se sent pris en faute n'a d'autre ressource que de se ranger à la demande des « os ». D'autant que Villon convoque l'autorité suprême, « Prince Jhésus » dont la médiation est essentielle pour éviter «qu'Enfer [...] ait de nous seigneurie».

On peut donc supposer que Villon a emporté l'adhésion de ses destinataires grâce à cette stratégie argumentative soigneusement pesée et ordonnée. On remarquera qu'elle ne

résulte pas de l'effet produit par des connecteurs logiques mais qu'il s'agit plutôt d'une argumentation reposant sur une stratégie de persuasion psychologique.

CONCLUSION :

Cependant, cette stratégie laisse subsister une certaine gêne : en effet, le poète utilise une méthode qui est justement celle des malandrins dont il prend la défense. Inspirer la peur, exercer un subtil chantage, prendre au piège son interlocuteur, voilà une méthode qui est exactement celle des mauvais garçons.

Ce mélange habile entre le macabre, le grotesque, l'ironie grinçante et l'humour reflète d'une certaine façon la mentalité des hommes au moment où s'achève le moyen âge. C'est ce qui fait l'intérêt de ce poème qui, au-delà des siècles, conserve sa fraîcheur.