

Karin Becker

## La liste dans la danse macabre / La danse macabre comme liste

Dans la littérature française du Moyen Âge, les œuvres consacrées au thème de la mort<sup>1</sup> sont caractérisées dès le XIII<sup>e</sup> siècle par une forte présence de nombreuses listes, tendance qui s'accroît avec la crise du Moyen Âge tardif et ses divers fléaux comme la guerre et la peste. Face à une réalité traumatisante, les auteurs, confrontés à une mortalité omniprésente ressentie comme un phénomène inquiétant, inexplicable et indicible, cherchent à en saisir les différents aspects grâce à l'énumération qui leur sert à circonscrire, à comprendre, à exorciser et à accepter la Mort, souvent personnifiée, dans son universalité, sa toute-puissance et son caractère inéluctable. Ainsi, les textes détaillent par exemple les actions variées de la Mort qui peut tuer par accident, par maladie etc., ou bien les situations dans lesquelles elle frappe l'homme, au travail, au lit, au champ de bataille etc. Mais avant tout, les auteurs établissent de longues listes de toutes les personnes auxquelles ce destin mortel est réservé, dans une série *a priori* infinie et ouverte, tendant à une exhaustivité jamais atteinte, car elle vise la totalité de l'humanité. Il peut s'agir d'une part de figures historiques, plus ou moins proches de l'auteur et de son public, et d'autre part de figures abstraites, incarnant un rôle social (comme le roi, l'évêque, le marchand etc.) ou un certain type humain (la veuve, l'amoureux, le fou etc.<sup>2</sup>).

### Introduction : les listes insérées dans la littérature sur la mort

Ces listes de personnes soit déjà mortes soit destinées à mourir, énumérées dans une optique rétrospective ou prospective, se trouvent souvent insérées, en blocs distincts, dans des œuvres narratives ou lyriques d'intention religieuse, didactique et moralisante, largement influencées par la littérature cléricale médiolatine. Regardons, pour cette forme de liste imbriquée, **Les Vers de la mort d'Hélinand de Froimont**, chef de file de cette littérature sur la mort (entre 1194 et 1197<sup>3</sup>). Dans cinquante douzains octosyllabiques, commençant tous par l'apostrophe « Morz », l'auteur dresse la liste de tous ceux que la Mort doit aller visiter (str. VIXX) : ses proches, les habitants des villages situés près de Froimont ; ensuite les cardinaux à Rome, les évêques de Reims, Orléans, Chartres etc. ; et, pour finir, les rois de France et d'Angleterre. En outre, Hélinand énumère les activités de la Mort, qui est tour à tour suzerain féodal, guerrier invincible, chasseur, larron, tricheur et avocat gagnant tous les procès. Protéiforme, elle use de tous les instruments : la faux, l'arc, le couteau, le rasoir, les pièges, les filets, etc. Voici la strophe X, qui insiste sur la violence inexorable de la Mort par un « qui » anaphorique qui donne à la liste un rythme marquant les esprits :

<sup>1</sup> Pour une vue d'ensemble, voir Edelgard Dubruck, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, Londres/ La Hague 1964 ; Jean-François Kosta-Théfaine (dir.), *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Villers-Cotterêts 2013 ; Christine Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris 1978 ; Irmgard Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Cologne 1999 ; Jane H.M. Taylor (dir.), *Dies illa. Death in the Middle Ages*, Liverpool 1984. Voir aussi l'anthologie publiée par Jean-Marcel Paquette (éd.), *Poèmes de la mort de Turol à Villon*, Paris 1979. Les fonctions de la liste dans cette importante littérature sur la mort n'ont pas encore fait l'objet d'une étude particulière.

<sup>2</sup> Pour cette distinction entre les figures de la « société », plus précoces, et celles de l'« humanité », plus tardives, voir André Corvisier, « La représentation de la société dans les danses des morts du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 16, 1969, p. 489-539.

<sup>3</sup> Édition : Hélinand de Froimont, *Les Vers de la Mort, poème du XII<sup>e</sup> siècle*. Traduit par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris 1983. Commentaire : Jenny Lind Porter, « A Commentary on The Fifty Stanzas of Helinand's Verses on Death », dans : *The Verses on Death of Helinand of Froimont. Les Vers de la Mort. Old French Text with Verse Translation and Commentary* by Jenny Lind Porter, Kalamazoo 1999, p. 23-47.

Morz, qui saisis les terres franches,  
 Qui fais ta queuz des gorges blanches  
 A ton raseor afiler,  
 Qui la soi a l'aver estanches,  
 Qui l'arbre plain de fruit esbranches  
 Que li riches n'ait que filer ;  
 Qui te poines de lui guiler, Qui  
 par lonc mal le sés piler, Qui li  
 osten al pont les planches :  
 Di moi a çaus d'Angiviler  
 Que tu fais t'aguille enfilet  
 Dont tu lor veus cosdre lor manches. (Éd. Boyer/ Santucci, *op. cit.*, p. 68<sup>4</sup>)

La strophe XXXI renforce l'omniprésence de la menace par la répétition obsessionnelle de l'apostrophe « Mort » :

Morz est la roiz qui tot atrape,  
 Morz est la mains qui tot agrape ; Tot  
 li remaint quanqu'ele aert.  
 Morz fait a toz d'isembrun chape  
 Et de la pure terre nape,  
 Morz a toz onieusement sert,  
 Morz toz secretez met en apert,  
 Morz fait franc homme de cuivert,  
 Morz acuivertist roi et pape,  
 Morz rent chascun ce qu'il desert,  
 Morz rent al povre ce qu'il pert,  
 Morz tout al riche quanqu'il hape. (Éd. Boyer/ Santucci, *op. cit.*, p. 90<sup>5</sup>)

Considérons un deuxième exemple de cette insertion de listes dans une œuvre plus large : **Le Miroir de mort de George Chastelain** (entre 1436 et 1445)<sup>6</sup>. Il y propose un long catalogue d'hommes et de femmes illustres de l'histoire et de la légende (v. 108-176), présenté selon le modèle biblique de la question *Ubi sunt*, voici un extrait :

Où sont les princeps de la terre ?  
 Où est Alexander d'Aillier,  
 chelly qui tout vullu conquerre ?  
 Où est le bon roy d'Angleterre,  
 Artus et son coraige fier ? Et  
 Lancelot, bon chevalier, qui fut  
 gardé de son honneur ?  
 Ilz sont mors comme .I. laboureur ! (Éd. van Hemelryck, *op. cit.*, v. 113-128)

Ailleurs, Chastelain passe en revue toutes les possessions que le moribond doit abandonner :

<sup>4</sup> Traduction (*ibid.*) : « Mort, toi qui saisis les terres franches, / Qui utilise des gorges blanches comme pierre à aiguiser / Pour y affûter ton rasoir, / Toi qui étanches définitivement la soif de l'avare, / Toi qui ébranches l'arbre plein de fruits / Pour que le riche n'ait de quoi filer, / Toi qui t'évertues à le tromper, / Toi qui sais l'anéantir par une longue maladie, / Toi qui lui ôtes les planches du pont, / Dis de ma part à ceux d'Angivilliers / Que tu fais enfilet ton aiguille, / Car tu veux leur coudre les manches. »

<sup>5</sup> Traduction (*ibid.*) : « Mort est le filet qui tout attrape, / Mort est la main qui tout agrippe ; / Elle garde tout ce qu'elle accroche / Mort taille pour tous un manteau de tissu sombre / Et leur donne la terre nue pour nappe. / Mort sert tous les hommes de la même façon. / Mort dévoile tous les secrets, / Mort donne la liberté au serf, / Mort asservit rois et papes, / Mort rend à chacun ce qu'il mérite, / Mort rend au pauvre ce qu'il perd, / Mort ravit au riche tout ce qu'il hape. »

<sup>6</sup> George Chastelain, *Le Miroir de Mort*. Édition critique par Tania van Hemelryck, Louvain-la-Neuve 1995.

Il te fault lessier tes oyseaux, tes  
chiens, tes bracquiez, tes levriers, la  
pompte de tes beaux cevalx  
qui soubz toy faisoient les saulx, la route de tes escuyers ; les moindrez de tes officiers asquelz tu delesses tes  
biens  
ne te tiennent ja que pour fiens. (Éd. van Hemelryck, *op. cit.*, v. 393-400)

L'œuvre se termine sur dix strophes anaphoriques pressantes, martelant l'âme du lecteur par une tonalité lugubre, comme celle-ci :

Doubte et cremeur tu doibs havoir :  
doubte de Jhesu courouchier, doubte  
de tant de biens voloir, doubte ton  
amme à decepvoir, doubte qu'il te  
fault trespasser, doubte qu'il te fault  
tout lesser, doubte que tu ne sçes  
comment,  
doubte le jour du Jugement. (Éd. van Hemelryck, *op. cit.*, v. 761-768)

Tous ces extraits montrent déjà la richesse et la diversité des listes dans la littérature sur la mort. Un dernier exemple suffira pour clore notre introduction : celui de **La Danse aux aveugles de Pierre Michault**<sup>7</sup> (1464). Dans cette vision allégorique, la Mort (nommé ici Atropos) inventorie en personne ses « mortelz instrumens », et l'auteur consacre une strophe à chacun de ces moyens de tuer : le grand âge, l'accident, la guerre, la famine, la maladie, la justice etc. À l'intérieur de cette énumération, Michault intègre d'autres petites listes ; voici la strophe sur l'accident, dans ses formes diverses, la chute, la noyade, etc. :

Car Accident, qui ne dort ne sommeille,  
ains est toujours en aguet ou embusche,  
pluseurs murtrit, vaint, occit et traveille, et  
par moyens trop divers il les huche :  
l'ung chiet en l'eau, l'autre de hault tresbuche,  
j'ung meurt de chault et l'autre meurt de froit,  
l'autre a le cuer de douleur trop estroit et meurt  
de dueil, l'autre meurt par poison, l'ung meurt  
a tort et l'autre meurt a droit  
par Accident, qui en donne achoison. (Éd. Folkart, *op. cit.*, p. 117)

L'auteur joue donc sur la structure listale, emboîtant, comme des poupées russes, des listes à plusieurs niveaux de son œuvre.

### **Le corpus des listes autonomes : les séries des morts et des moribonds comme genres littéraires**

Ce constat nous amène à aborder le corpus qui sera au centre de cette étude : les listes autonomes. Car les listes insérées, et notamment les listes de personnes, i.e. les séries des morts et des moribonds, se libèrent du cadre textuel pour former elles-mêmes la macrostructure des œuvres, et cette sérialisation se traduit par un nombre croissant de textes où les listes constituent donc des genres littéraires à part entière. Un noyau de liste, réduit au nombre de trois figures, se trouve déjà

---

<sup>7</sup> Pierre Michault, *Œuvres poétiques*. Présentées et éditées par Barbara Folkart, Paris 1980, p. 83-139.

dans les cinq poèmes intitulés **Dit des trois morts et des trois vifs** (fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>), qui placent trois jeunes chevaliers brutalement face à trois squelettes illustrant leur propre destin et leur adressant l'avertissement du *memento mori*. La tendance à la série se poursuit avec **les poèmes latins du Vado mori et leur adaptation française Je vois mourir**<sup>9</sup>, où les hommes de tous les « ordres » sociaux, mais aussi quelques figures dites « humaines », défilent en se lamentant de leur mortalité. Les textes latins, dont le nombre d'*items* varie, sont conservés dans environ cinquante manuscrits et se composent d'une série de distiques, rythmés par la formule qui ouvre et clôt les deux vers comme un glas funèbre, voici des extraits :

Vado mori miles, belli certamine victor,  
Mortem non didici vincere, vado mori. [...]  
Vado mori iudex, quia iam plures reprehendi,  
Iudicium mortis sentio, vado mori. [...]  
Vado mori, ceteros mercator saepe fefelli,  
Sed mortem nequeo fallere, vado mori. [...]  
Vado mori medicus, medicamine non redimendus,  
Quidquid agat medici potio, vado mori. [...]  
Vado mori sapiens, sed quae sapientia novit  
Astutias mortis fallere? Vado mori. (Éd. Dona, *op. cit.*, p. 104-113)

Chaque personnage évoque son activité principale, qui n'est pourtant d'aucune utilité contre la Mort : aucun médicament ne peut sauver le médecin, l'érudition ne saurait protéger le savant, etc. Pire, la Mort retourne ces activités contre sa victime : le soldat est vaincu, le juge est condamné, le marchand est trompé, etc. La version française, anonyme, datant de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> et conservée dans au moins huit manuscrits, comporte quarante-cinq sizains octosyllabiques, forme élargie qui permet de peindre de petits portraits ; l'on notera aussi l'ajout de plusieurs figures féminines. Les monologues expriment le désespoir des personnages face à la fin de leurs ambitions terrestres : le bourgeois doit abandonner ses richesses, le chevalier regrette son orgueil, la femme noble ses robes et bijoux, de sorte que la série des vignettes passe en revue les divers péchés capitaux (*avaritia, vana gloria* etc.) :

[...]  
Je vois mourir : richez bourgeois,  
Riens n'y vallent my grant hernois,  
Mez grans robes, my grant deniers,  
Mez coupes d'argent et d'ormier, Mez  
grans aysez, my grant dormier ; Car je  
congnois : Je vois mourir.

[...]  
Je vois mourir : grans chevaliers,  
Orgueilleux, courageux et fiers,  
Envers mes hommez ay esté, Hays  
lez ay et mal mené ;

<sup>8</sup> Édition : Stefan Glixelli (éd.), *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. Publiés avec introduction, notes et glossaire, Paris 1914. Étude : Willy Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961.

<sup>9</sup> Éditions des textes latins : Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung & Entwicklung & Bedeutung*, 3<sup>e</sup> éd. augm., Cologne 1974, p. 323-326; Carlo Donà (éd.), « Vado mori », dans : id. (éd.), *I versi della morte*, Parma 1988, p. 104-113. Édition du texte français (sous le titre *Le Mireuer du Monde*) dans : Dominique-Martin Méon (éd.), *Vers sur la mort par Thibaud de Marly, publiés d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Roi*. Seconde édition, augmentée du *Dit des trois mors et des trois vifs*, et du *Mireuer du Monde* (éd. Georges-Adrien Crapelet), Paris 1835, p. 73-86.

<sup>10</sup> Selon Jean Batany, « Les danses macabres : une image en négatif du fonctionnalisme social », dans : Taylor (dir.), *Dies illa, op. cit.*, p. 15-27, ici : p. 21-22.

Ains ne finay de leur toliir, Qui  
leur rendra ? Je vois morir.

[...]

Je vois morir, femme gentieux,  
Mez grans cointisez, mez orguieux,  
Et mez grans robes traynans,  
Mez grans atours et mes bonbans,  
M'ont demené à moy repentir,  
C'est à tart, car je vois morir. [...] (Éd. Méon/ Crapelet, *op. cit.*, p. 77, 78 et 81)

La dernière strophe de l'œuvre précise que le texte aurait la fonction d'un « mirouer », invitant chacun à « se « mirer » dans le personnage qui lui correspond<sup>11</sup>.

L'évolution vers la liste indépendante s'exprime aussi dans **les litanies de l'Ubi sunt** et leurs métamorphoses vernaculaires<sup>12</sup>, déjà rencontrées comme insertion chez Chastelain. Ces séries de questions vaines, rhétoriques, posées à propos du destin des célèbres empereurs, rois, princes... disparus (c'est-à-dire défunts) constituent un schéma ancestral, puisé dans la Bible<sup>13</sup> d'abord par Isidore de Séville<sup>14</sup>, puis par les théologiens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles (Bernard de Morlas, Jacopone Da Todi, Saint Bonaventure). Ce *topos* millénaire de la doctrine chrétienne sert la méditation sur la *vanitas terrestris* et sur la nécessité du *contemptus mundi* : la caducité des grands de ce monde doit amener le pécheur à se convertir à la foi, à délaissier les séductions mondaines et à se préparer à la vie éternelle. L'énumération des *reges, principes, imperatores*, d'abord abstraits, intègre de plus en plus des personnalités historiques, y compris des *clarae mulieres*, ainsi que les neuf preux, catalogue plus ou moins canonique<sup>15</sup>.

Regardons à présent ce genre de listes des morts dans la version qu'en donne le poète **Eustache Deschamps** au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Dans plusieurs ballades et chants royaux, Deschamps décline les noms des hommes célèbres, tout en actualisant le message selon le contexte curial de son œuvre. Ainsi, il formule, grâce à ses catalogues des empereurs, des neuf preux et de plusieurs érudits (Socrate, Virgile, Ptolémée, Hippocrate), tout un programme éducatif, censé critiquer les mœurs dépravées de la cour des princes<sup>17</sup>. Voici la pièce 1457 :

<sup>11</sup> Pour le thème du miroir dans la littérature sur la mort voir Bettina Sporerri, « Die Spiegelmetapher und das Spiegelbild in den Totentänzen von 1200 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts », dans : *Du guoter tôt. Sterben im Mittelalter R. Ideal und Realität*, dir. Markus J. Wenninger, Klagenfurt 1998, p. 157-173.

<sup>12</sup> Cf. Mary Ellen Quint, *The Ubi sunt : form, theme and tradition*, Dissertation, Tempe (Arizona), Arizona State University, 1981; University Microfilms International, Ann Arbor (Michigan) 1984.

<sup>13</sup> *Livre d'Isaïe XXXIII*, 18 : « ubi est litteratus ? ubi legis verba ponderans ? ubi doctor parvulorum ? » ; *Baruch III*, 1619 : « Disce ubi sit prudentia, ubi sit virtus, ubi sit intellectus, ut scias simul ubi sit longiturnitas vitae et victus, ubi sit lumen oculorum, et pax. [...] Ubi sunt principes gentium [...] Exterminati sunt [...] » ; *I Cor.* I, 20 : « ubi sapiens ?

ubi scriba ? ubi conquisitor hujus saeculi ? ».

<sup>14</sup> Isidore de Séville, *Synonymes II*, 91 : « Dic ubi sunt reges ? ubi principes ? ubi imperatores ? ubi locupletes rerum ? ubi potentes saeculi ? ubi divites mundi ? quasi umbra transierunt, velut somnium evanuerunt. »

<sup>15</sup> Les neuf preux : trois héros païens (Hector, Alexandre, César), trois héros juifs (Josué, David, Judas Macchabée) et trois héros chrétiens (Arthur, Charlemagne, Godefroi de Bouillon).

<sup>16</sup> Édition : Auguste Henri Édouard Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud (éd.), *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, 11 vol., Paris 1878-1903, réimpr. New York 1966. Études : Martineau-Génieys, *Le thème de la mort*, *op. cit.*, p. 125-144 ; Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah, « 'Que chascun muert et ne puet sçavoir quant'. Quelques réflexions sur la relation entre la mort et la vanité dans l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps », dans : Kosta-Théfaïne (dir.), *La mort*, *op. cit.*, p. 234-252 ; Jane Gilbert, *Living Death in Medieval French and English Literature*, Cambridge 2011, p. 106-116. Pour l'œuvre du poète, voir aussi notre ouvrage *Le lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris 2012.

<sup>17</sup> Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Genève 2006, p. 405 compare cette vision amère des défauts de la société avec *La Bible* de Guiot de Provins (éd. J. Orr, Manchester-Paris 1914, v. 313-479) qui contient un inventaire de 140 noms servant la critique virulente du clergé de l'époque.

Ou est Nembroth le grant jayant,  
 Qui premiers obtint seigneurie Sur  
 Babiloine ? Ou est Priant, Hector  
 et toute sa lignie ?  
 Achillès et sa compaignie,  
 Troye, Carthaige et Romulus,  
 Athene, Alixandre, Remus, Jullius  
 Cesar et li sien ?  
 Ilz sont tous cendre devenus :  
 Soufflez, nostre vie n'est rien.

Ou est David le combatant,  
 Judas Machabée et Urie ? Ou  
 est Charlemaine et Rolant,  
 Godefroy qui fut en Surie,  
 Baudouin, leur chevalerie,  
 Josué, Daires et Artus Et ceuls qui  
 conquirent le plus Sarrazin, Juif et  
 Crestien ? Ilz sont mis en pouldre  
 et corruys, Soufflez, nostre vie  
 n'est rien.

Ou est Atille le tyran,  
 Caton plain de phillosophie,  
 Herculès, Jason conquerant,  
 Socratès et son estude,  
 Augustin en theologie,  
 Le pouete Vergilius,  
 Es estoilles Tholomeus, Ypocras  
 le phisicien ?  
 De mort n'est d'eulx eschapez nulz :  
 Soufflez, nostre vie n'est rien.

(Éd. Queux de Saint-Hilaire/ Raynaud, *op. cit.*, t. 8, p. 149-150)

Dans une *amplificatio* du schéma, Deschamps propose un vaste panthéon de figures-modèles, pourtant tous voués à la mort, comme le résume le refrain. La pièce 368 (*éd. cit.*, t. 3, p. 113-115) ajoute encore d'autres savants (Aristote, Platon), un bon nombre de femmes (c'est-à-dire les « neuf preuses ») et les protagonistes du roman courtois tel que Lancelot et Guenièvre ou Tristan et Iseult<sup>18</sup>.

Finalement, cette littérature listale atteint son apogée au XV<sup>e</sup> siècle, d'abord avec une œuvre anonyme intitulée **Le Mors de la pomme** (i.e. « la morsure », première moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>), un texte centré sur la chute et la Rédemption. Dans une cinquantaine de vers en quatrains d'octosyllabes, se terminant tous sur un verset latin tiré des Psaumes, l'auteur oppose la Mort à une suite de couples de personnes, chacun composé d'une victime et d'un témoin (la princesse et le maître d'hôtel, le changeur et le bourgeois etc.). L'ordre de ces scènes tripartites varie dans les deux manuscrits que nous connaissons, mais ils mélangent tous les deux hommes et femmes, figures sociales et humaines, et intègrent des personnages bibliques tels que Caïn et Abel, Adam et Noé, voire Jésus et Lucifer. Voici deux extraits : d'abord l'exemple du « docteur », dont la grande science est inopérante contre la Mort, comme le lui rappelle le « fol » ; ensuite le cas de la « demoyselle », qui craint la perte de sa beauté en se regardant dans un miroir, dont la « chamberiere » vante promptement le profit moral :

<sup>18</sup> Voir aussi les pièces n° 399 (t. 2, p. 182-183) ; n° 1269 (t. 7, p. 8-9) ; n° 1141 (t. 6, p. 68-69) ; n° 223 (t. 2, p. 49) ; n° 79 (t. 1, p. 181) pour le motif de l'*Ubi sunt* chez Deschamps.

<sup>19</sup> Jean Miélot, *Mors de la pomme*. Edizione critica a cura di Pasquale Morabito, Messina 1967 ; Maria Colombo Timelli, « Une nouvelle édition du *Mors de la pomme* », dans : *Romania* 130, 2012, p. 40-73.

[...]

**XVI**

LE MORT

Maistre, ky tant aves de livres  
 De vo scienche ne tieng compte ;  
 Se de pechiet n'estes delivres  
 Quant devant Dieu renderes compte.  
*Os iusti meditabitur sapientiam.*

LE DOCTEUR

Bien scay qu'il n'est plus grant scienche  
 Ke d'aprender et estudier Ou  
 livre de sa conscience Pour  
 le scavoir bien nectier.  
*Novit Dominus dies immaculatorum*

LE FOL

Ou le sens pert, eschiet folie ;  
 Qui bien scet morir, il est sage ; Nulz  
 ne crient Dieu, ne s'humilie Tant  
 voye de morir l'usage.  
*Corrupti sunt et abominabiles facti sunt*

(Éd. Morabito, *op. cit.*, p. 334-335)

[...]

**XXIII**

LE MORT

Mirés vous bien et vous verrés  
 Quelle sera vo belle faïche :  
 Telle ke je suy deverrés,  
 Car ainsi convient qu'il se faïche.  
*Homo vanitati similis factus est*

LE DEMOISELLE

Je suy dolente et esperdue  
 Quant, en moy mirant, je regarde  
 Ma biauté ky sera perdue.  
 Las aymi ! trop peu y preng garde.  
*Domine in voluntate tua praestitisti*

LE CHAMBRIERE

Che meroir chi est exemplaire  
 A tout home ky est mortel, Bien  
 peut pourfiter et sans plaïre A  
 ch'il ky pense estre mort tel.  
*Et defecerunt in vanitate dies eorum.*

(Éd. Morabito, *op. cit.*, p. 348-349)

[...]

Les détails réalistes dramatisent la Mort en pleine action, rapprochant la leçon religieuse de la vie de tous les jours et facilitant l'identification du public. La Mort frappe l'empereur au milieu de sa cour et le guerrier en pleine bataille, et elle arrache l'enfant à sa mère et la bien-aimée à son amoureux : le danger de la mort ubiquitaire se trouve ainsi intensifié.

Cette mise en scène vivante est encore plus manifeste dans la fameuse **Danse macabre**, ce poème anonyme accompagnant dès 1425 la peinture monumentale qui décore le mur du charnier des Saints-Innocents à Paris<sup>20</sup>. Les *items* de la *Danse* sont des paires de huitains octosyllabiques, chacune consacrée à une personne différente, qui organisent les représentants des « estats du monde » dans l'ordre descendant, allant du pape au paysan<sup>21</sup>. Ce faisant, le texte fractionne chaque figure en couple de « danseurs », chaque personnage étant associé à un mort, qui est son propre double décédé : c'est le mort qui prononce la première strophe, c'est-à-dire l'invitation à la danse, la seconde strophe étant la réponse désespérée ou résignée du vivant forcé à suivre. En outre, l'œuvre fait alterner des figures cléricales et laïques, en regroupant le pape et l'empereur, le cardinal et le roi, etc., principe d'ailleurs difficile à maintenir à cause des problèmes d'équivalence. Un extrait :

[...]

*Le mort*

Tantost n'aurez vaillant ce pic  
Des biens du monde et de nature, Evesque,  
de vous il est pic  
Non obstant vostre prelatüre.  
Vostre fait git en adventure.  
De vos subjets fault rendre compte A  
chascun Dieu fera droiture  
N'est pas aseur qui trop hault monte.

*L'evesque*

Le cueur ne me peult resjoïr Des  
nouvelles que mort m'apporte.  
Dieu vaudra de tout compte oïr,  
C'est ce qui plus me desconforte.  
Le monde ausi peu me conforte  
Qui tous a la fin desherite.  
Il retient tout, nul riens n'emporte :  
Tout se passe fors le merite.

*Le mort*

Avancés vous, gent escuier  
Qui savez de dancier les tours.  
Lance portiez, et escu hier, Et  
huy vous finerés vos jours :  
Il n'est rien qui ne prengne cours.  
Dancez et pensez de suyr. Vous  
ne pouez avoir secours ; Il n'est  
qui puisse mort fuir.

<sup>20</sup> la *Danse* est donc un phénomène « bi-médial » (expression empruntée à Erwin Koller, *Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung*, Innsbruck 1980, p. 2), dont nous n'étudions ici que le versant écrit, négligeant l'iconographie.

L'attribution du texte de la *Danse* à Gerson est contestable ; cf. D. Calvot/ G. Ouy, *L'œuvre de Gerson à Saint-Victor de Paris*, Paris 1990, p. 90 : « Il est peu probable que Gerson soit l'auteur de la *Danse macabre des ss. Innocents*. [...] Gerson n'était pas à Paris en 1424 lors de l'érection du monument mais à Lyon ». Éditions : Pierre Champion (éd.), *La danse macabre*, dans : id., *Histoire poétique du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1923, t. 1, p. 199-212 (éd. reprise dans Paquette (éd.), *Poèmes de la mort*, *op. cit.*, p. 192-224) ; Pierre Champion (éd.), *La danse macabre. Reproduction en fac-similé de l'édition de Guy Marchant, Paris 1486*, Paris 1925, réimpr. Villers-Cotterêts 2013. Pour d'autres éditions, voir [http://www.arlima.net/ad/danse\\_macabre.html](http://www.arlima.net/ad/danse_macabre.html)

<sup>21</sup> Parmi les nombreuses études (à part les ouvrages déjà cités de Rosenfeld et de Koller) : André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris 1998 ; Joël Saugnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon 1972 ; et, plus récemment, Caroline Gabion Denhez, « La danse macabre des Saints Innocents », dans : Kosta-Théfaïne (dir.), *op. cit.*, p. 473-500.

*L'escnier*

Puisque mort me tient en ses lacs, Au  
 moins que je puisse un mot dire.  
 Adieu devis, adieu soulas, Adieu  
 dames : plus ne puis rire.  
 Pensez de l'ame qui desire  
 Repos ; ne vous chaille plus tant  
 Du corps qui tous les jours empire.  
 Tous fault mourir, on ne scet quant.

[...]

(Éd. Paquette, *op. cit.*, p. 198-199)

La *Danse* jouit d'une grande célébrité et suscite des imitations en France et ailleurs ; sa reproduction dans l'incunable illustré publié par Guyot Marchant dès 1485 sera suivie de plusieurs rééditions. Le nombre et la disposition des figures varient selon les versions successives du texte, qui tend vers le prolongement : on ajoute notamment des personnages en bas de l'échelle sociale, selon la diversification des métiers dans le milieu urbain.

La *Danse macabre*, qui est, elle aussi, un « miroir salutaire », constitue l'aboutissement des œuvres listales antérieures, dont elle corrobore la leçon : celle de l'universalité de la mort qui frappe tout un chacun, sans respect pour le cas individuel. Ceci fait de la mort une grande égalisatrice, voire une force « démocratique », que la *Danse macabre* met au service d'une satire sociale agressive. Car le nivellement des destins paraît comme une revanche des inégalités de la vie, et les danseurs « morts », qui singent les attitudes des « vivants », vouent à la raillerie le pouvoir des grands et des riches, vain et ridicule face à la mort. Cependant, ils s'attaquent surtout aux abus et aux privilèges, de sorte que les fondements de la société restent intacts. À part les signes de la condition sociale, les « morts » fustigent les péchés des « vivants », qui incarnent tour à tour l'avarice, la luxure etc.<sup>22</sup> L'image de la danse elle-même soutient cette idée des plaisirs futiles et mondains blâmés par l'Église : la farandole constitue donc un dernier sursaut de la rage de vivre. Mieux qu'un défilé, la ronde symbolise l'expérience commune et la loi naturelle qui réunit l'humanité entière.

La *Danse macabre* est une œuvre collective, expression d'angoisses partagées. Le texte se compose de *topoi* bien anciens, dans un conglomérat « textématique<sup>23</sup> », au style monotone et archaïque. Cette forme de litanie correspond à sa réception orale par un public illettré, où comptent l'effet mnémotechnique, le rythme et les répétitions. Cependant, au cours du XV<sup>e</sup> siècle, ce sermon rituel, devenu classique, sinon sclérosé, connaîtra une esthétisation décisive, qui va de pair avec une sécularisation et une individualisation du discours et, par conséquent, l'abandon de l'anonymat. Ainsi, **Martial d'Auvergne** compose une **Danse des femmes**<sup>24</sup> (entre 1466 et 1482), qui évoque les diverses facettes de la mort féminine. Le poète y conçoit une galerie de portraits charmants, avec une grande finesse psychologique, et imagine des scènes quotidiennes saisissantes<sup>25</sup>, qui confèrent un impact particulier à la hantise de la mort et qui insufflent une nouvelle vie au genre de la *Danse*

<sup>22</sup> Ce discours moralisateur est influencé par les *Artes moriendi*, qui enseignent la manière de « bien mourir », de mépriser les tentations d'ici-bas, pour se consacrer au salut de l'âme. Pour les *Artes moriendi* voir Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter*, *op. cit.*, p. 150-193.

<sup>23</sup> Expression développée par Koller, *Totentanz*, *op. cit.*, p. 459.

<sup>24</sup> Éditions : Luise Götz (éd.), « Martial d'Auvergne : *La Danse des Femmes* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 58, 1934 ; AnnTukey Harrison (éd.), *The Danse Macabre of Women. English & Old French. Ms. fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, Kent Ohio 1994. Études : Karin Becker, « La danse macabre au féminin : la *Danse des femmes* de Martial d'Auvergne », dans : Kosta-Théfaine (dir.), *La mort*, *op. cit.*, p. 282-302 ; AnnTukey Harrison, « La Grant Danse Macabre des Femmes », dans : *Fifteenth-Century Studies*, 3, 1980, p. 81-91 ; Stefania Spada, « La *Danse des femmes* di Martial d'Auvergne », dans : *Studi mediolatini e volgari*, 28, 1981, p. 67-94 ; Suzanne F. Wemple / Denise A. Kaiser, « Death's dance of women », dans : *Journal of Medieval History*, 12, 1986, p. 333-343.

<sup>25</sup> Ces deux aspects caractérisent également *Les Arrestz d'Amours*, œuvre attribuée à Martial d'Auvergne ; cf. notre ouvrage *Amors Urteilsprüche. Recht und Liebe in der französischen Literatur des Spätmittelalters*, Bonn 1991.

*macabre*<sup>26</sup>. Surtout, Martial ajoute à la liste l'autre moitié de l'humanité, dont l'absence limitait trop le message de la *Danse* conventionnelle, rebaptisée maintenant *Danse des hommes* par Marchant dans l'édition conjointe dès 1486.

L'intention de Martial ne réside plus dans la satire sociale, mais dans une considération « anthropologique » des problèmes spécifiques que l'ultime passage pose pour le « deuxième sexe ». Ainsi, l'un des premiers manuscrits (BnF f.fr. 25434, éd. Götz) ne montre pas les femmes dansant avec leur double trépassé, mais avec la figure abstraite de « La Mort », qui leur parle avec discrétion et respect. Créatures sensibles, décrites avec sympathie et compassion, les femmes n'incarnent plus quelque rôle social voué à la dérision. Martial ordonne son catalogue selon des principes multiples, combinant la hiérarchie traditionnelle (« la royne », « la bourgoise », « la marchande », « la nourrisse », « la bergiere » etc.) avec l'âge de la vie (« la fillette », « la pucelle » « la vielle » etc.) et d'autres facteurs encore (« la nouvelle mariee », « la femme grosse » etc.). Il tient aussi compte de critères « moraux », de certains traits de caractère pourtant éloignés des péchés capitaux : il s'agit de faiblesses pardonnables, comme le penchant à l'amusement ou au bavardage. En outre, Martial cherche à disculper les femmes comme étant victimes des circonstances, par exemple la « femme commune » (la prostituée) et la « sorciere ». La facture subtile et poétique de l'œuvre surmonte le rire grinçant et brutal de la *Danse des hommes*, tout en conférant une nouvelle intensité à l'angoisse de la mort. Ne citons que l'exemple de « femme mignote », qui aimait tellement dormir « iusques au disner » et se faisait chauffer sa chemise, ainsi que le cas très touchant de la « fillette » qui regrette sa « poupee », ses « cinq pierres » et sa « belle cocte ».

[...]

*La mort*

Femme nourrie en mignotise  
 Qui dormes iusques au disner  
 Len vous chauffe vostre chemise  
 Il est temps de vous desiuner  
 Vous ne deussies iamais jeusner  
 Car vous estes trop mesgre et vuyde  
 A demain vous viens adiourner  
 Len meurt plus tost que on ne cuyde

*La femme mignote*

Pour dieu quon me voise querir  
 Medecin et apothicaire  
 Et commant me fault il mourir  
 Qui ay mary de si bon affaire  
 Aneaulx rubis neuf ou dix paire  
 Ce morceau cy mest bien aigret Et  
 se passe tout vaine gloire  
 Femme en ces faulx meurt a regret

[...]

*La mort*

Venez pres petite garsette  
 Bailles moy vostre bras menu

---

<sup>26</sup> Renvoyons aussi au *Mirouer des dames* composé par Jean Castel, petit-fils de Christine de Pizan, dans lequel le « sexe féminin » se lamente de la mortalité et énumère tout ce qu'il doit laisser, liste d'objets annoncée dès le sous-titre : « beaulté, richesse, puissance, renom, honneur, noblesse, possession ». Édition : Giuseppe A. Brunelli, « Jean Castel et le *Mirouer des dames* », dans : *Le Moyen Age* 62, 1956, p. 93-117. L'intérêt croissant pour la mort féminine (« le thème le plus poétique du monde » selon E.A. Poe) serait aussi à situer dans le contexte de la « Querelle des femmes » qui agite les « intellectuels » de l'époque (cf. Becker, « La danse macabre », *op. cit.*).

Il fault que sur vous la main mette  
 Vostre dernier iour est venu  
 Je nespargne gros ne menu  
 Grant ou petit ce mest tout vng  
 Et prens tant paye tant tenu  
 La mort est commune a chascun

*La fillette*

La ma mere ie suys happee  
 Veez oy la mort qui me transporte  
 Pour dieu quon garde ma poupee Mes  
 cinq pierres ma belle cocte  
 Ou elle vient trestout emporte  
 Par le pouoir que dieu luy donne  
 Vieulz et ieunes de toultes sortes  
 Toulz vient de dieu toulz y retourne

[...] (Éd. Götz, *op. cit.*, p. 323-324 et p. 331-332)

La large diffusion de la *Danse des femmes* prouve à quel point cette adaptation du message répondait aux intérêts du public féminin de l'époque.

Le renouvellement du genre par une poétisation prononcée se poursuit avec le **Testament de François Villon** (vers 1461). Pour thématiser la mort, le poète retravaille d'une façon très originale la composition accumulative et le matériel hérité des listes diverses. Nous pouvons donc interpréter son long poème comme une danse macabre révisée, actualisée, réinventée par des moyens esthétiques<sup>27</sup>. Toutes les personnes listées dans le *Testament* sont soit morts soit destinés à mourir, ce que le poète ne cesse de répéter, se situant lui-même au beau milieu de cette procession. L'énumération commence par l'évêque d'Orléans et le roi de France ; elle continue avec les amis de jeunesse et la famille de Villon ; puis il constate, dans le huitain XXXIX, que « Mort saisit sans excepçion », mêlant figures sociales et humaines dans une « danse en miniature » :

**XXXIX**

Je congnois que pouvres et riches,  
 Sages et folz, prestres et laiz,  
 Nobles, villains, larges et chiches,  
 Petiz et grans, et beaulx et laitz,  
 Dames a rebrassés colletz,  
 De quelconque condicion,  
 Portans atours et bourreletz,  
 Mort saisit sans excepçion.

(Éd. Rychner/ Henry, *op. cit.*, v. 305-312)

Suivent les trois ballades dites « du temps jadis », qui prolongent la revue des états en énumérant d'abord les nobles dames, ensuite les seigneurs de l'histoire occidentale, dans une réécriture parodique des litanies de l'*Ubi sunt* : Villon s'y moque d'un maniement stéréotypé du catalogue de personnes et soumet le schéma à un remodelage subversif. Les trois ballades minent le modèle par l'ironie, en jouant sur l'impossibilité d'une réponse et la futilité de la question et en détruisant toute possibilité d'identifier les personnages. Mieux, la troisième ballade, écrite en « vieil langage françois » transpose sur le plan linguistique cette critique d'un discours vétuste. Or, la reprise caricaturale des lieux communs contribue justement à renforcer l'idée de l'universalité de la

<sup>27</sup> Édition : *Le Testament Villon*. Édité par Jean Rychner et Albert Henry, Genève 1974. Études : Karin Becker, « Villon et la danse macabre », dans : Nelly Labère (dir.), *Texte et Contre-texte. XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*. Actes du congrès de

mort par un langage suggestif, des vocables sonores, la magie des rimes, des métaphores naturelles (« les neiges d'antan ») qui fascinent encore le lecteur d'aujourd'hui.

La longue partie centrale du *Testament* énumère les « héritiers », des personnages de l'époque auxquels Villon lègue sa fortune bien ambivalente, dans une satire souvent violente. Il continue ainsi la « revue des états » de la danse macabre, car tous les destinataires sont considérés comme des moribonds (« Une foys viendra que mourrez », v. 1728). Cette liste est surtout consacrée aux couches moyennes et inférieures, dans l'ordre descendant : on voit défiler des marchands, sergents, avocats et usuriers, puis des valets, chambrières, prostituées, barbiers, enfants trouvés et aveugles. Les legs satiriques, qui ont tous un rapport avec le métier des personnages, se moquent des riches, qui ne savent pas s'arracher à leur argent : la mort niveleuse défend donc la cause du « povre Villon » qui se voit vengé de l'injustice du monde. Le cortège se termine au cimetière des Saints-Innocents où l'ordre social est voué à la disparition dans un « tas » d'ossements confus (CLXII-CLXIV). L'image suggestive des squelettes entassés pêle-mêle dans le charnier démontre l'inutilité de la saisie méthodique des états, étant donné que ses représentants retournent tous à leur origine : la matière chaotique.

### Les fonctions de la liste de personnes dans la littérature sur la mort

Dans toute cette littérature sur la mort, d'Hélinand à Villon, les listes de personnes ont des fonctions multiples et ambivalentes, voire contradictoires. Nous parlerons ici de « listes macabres », au sens large du terme<sup>28</sup>, qui désigne une représentation naturaliste de la mort et

l'Association pour l'étude du moyen français, Bordeaux 2013, p. 169-185 ; Jane H.M. Taylor, « Villon et la danse Macabre : défamiliarisation d'un mythe », dans : *Pour une mythologie du Moyen Âge*, dir. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris 1988, p. 179-196 ; Kenneth Varty, « Villon's *Three Ballades du Temps Jadis* and the Danse macabre », dans : *Littera et Sensus. Essays on Form and Meaning in Medieval French Literature presented to John Fox*, dir. David A. Trotter, Exeter 1989, p. 73-93.

<sup>28</sup> Le terme pourrait être dérivé de l'arabe « maqbara » (« maqâbir » au pluriel) qui signifie « cimetière ». Il apparaît pour la première fois en 1376, dans le *Répit de la mort* de Jean Le Fèvre. Il subit ensuite une confusion avec le nom de Judas Maccabée, qui passe pour avoir institué le culte des morts (voir le *Livre des Maccabées* de la Bible). Ainsi, la notament son incarnation dans le corps de l'homme. Car toutes les personnes énumérées dans les textes étudiés sont des personnifications ou plutôt des incorporations de LA mort, notion abstraite qui avait dominé dans les textes jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Mais avec la crise du Moyen Âge tardif et sa série continue de catastrophes, l'image de la mort change et génère de nouvelles formes d'expression. La précarité de l'existence provoque un choc : la mort est désormais « interprétée par une sensibilité différente. L'affirmation de la mortalité perd l'aspect abstrait et symbolique<sup>29</sup> ». Les auteurs ne théorisent plus LA mort en général, mais insistent sur le « drame personnel<sup>30</sup> », soutenant une « individualisation du fait de mourir<sup>31</sup> ». LA mort est désormais représentée par LE mort bien concret, figure qui permet d'en extérioriser l'angoisse, de la fixer en image, de la matérialiser et de la dramatiser, pour mieux l'affronter et pour surmonter l'horreur. En outre, les textes dits « symétriques » procèdent à un dédoublement du personnage, confrontant le vivant à son pendant mort dans ce qu'on appelle le « macabre en miroir<sup>32</sup> » : le diptyque exprime une crise existentielle censée provoquer une prise de conscience chez les vivants, conviés à se reconnaître dans cette glace déformante.

La multiplication des figures, arrangées dans une liste, sert à exemplifier la loi universelle de la mortalité, en créant un effet de masse qui permet en même temps d'insister sur le cas particulier. Grâce à une structure identique – les formules *Vado mori* et *Ubi sunt*, les couples de danseurs etc. – les *items* des textes répètent toujours le même message, procédant cas par cas, afin d'illustrer la vigueur de la doctrine. Il s'agit d'inculquer une vérité générale, que le lecteur doit comprendre, pour vaincre sa peur : la liste macabre a donc, dans un premier temps, la fonction d'un moyen de

connaissance. Cette valeur gnoséologique repose sur une organisation conventionnelle des entrées, relevant de la réalité vécue et de la tradition topique, schémas familiers qui facilitent l'approche d'un phénomène insaisissable. La mise en ordre des figures selon des critères sociaux ou humains suggère une maîtrise du problème de la mort, la possibilité d'en recenser, nommer, fixer, définir et classer les différents aspects. Les auteurs ont l'intention d'évoquer la totalité de l'humanité grâce à la saisie apparemment exhaustive de ses composantes, qui ne sont en vérité que des échantillons exemplaires. Le listage transforme le théorème « Tous les hommes sont mortels » en une classification rigide, par une opération intellectuelle qui vise le contrôle rationnel d'une expérience traumatisante. Cette procédure systématique semble garantir une compréhension raisonnée d'une nature confuse et toute-puissante qui est *a priori* appréhendée par des sensations physiologiques<sup>33</sup>.

La leçon morale à tirer de la pluralité des exemples ne provient d'aucun locuteur individuel : le discours est sentencieux, autoritaire, caractérisé par sa neutralité, conférant une valeur incontestable au message. L'anonymat de l'énumération sert à minorer l'auctorialité, le style a-personnel élimine toute vision subjective. Or, l'individu sensible avec ses angoisses resurgit bien dans les textes, ce que nous allons voir plus loin ; concentrons-nous pour l'instant sur l'effort visible des auteurs pour domestiquer, grâce à la liste, les inquiétudes, sinon la panique suscitées par la mort. Leur ambition consiste à conjurer, à bannir, à extirper ces craintes primordiales par la description exacte des nombreuses manifestations de la mort (car la liste est la forme-mère de la description<sup>34</sup>). Tout d'abord, les *items* de la liste – mots, phrases, vers, distiques, strophes – visualisent par l'écriture même les personnes énumérées. Ils ont une fonction

« danse macabre » est souvent appelée « danse macabré » dans les textes du XV<sup>e</sup> siècle (« chorea Maccabaeorum » dans les textes latins). Voir Saugnieux, *Les Danses macabres*, *op.cit.*, p. 14-17.

<sup>29</sup> Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1952, p. 29.

<sup>30</sup> Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort*, *op. cit.*, p. 89. <sup>31</sup> Corvisier, *Les danses macabres*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>32</sup> Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>33</sup> La recherche récente sur la liste comme mode d'appréhension du réel doit son essor au livre fondateur de Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris 1979 (angl. *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge/ London 1977). Parmi les publications actuelles, ne nommons que celles de Robert E. Belknap, *The List : The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven 2004, de Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris 2009, et de Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris 2010.

<sup>34</sup> Voir les travaux de Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris 1993, et id., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981, p. 12 sqq.

iconique, au service de la *Veranschaulichung* : la série des entrées réalise graphiquement le cortège des morts et des moribonds. Passer en revue des personnes veut dire imaginer un défilé (respectivement une danse), dans une mise en scène réaliste faisant agir les figures et favorisant l'identification. La forme figurative du cortège, qui en détaille successivement les participants, correspond au « mouvement même de l'acte de lecture-écriture du texte<sup>28</sup> ». La notation séquentielle situe les personnes l'une à côté de l'autre dans l'espace du texte et l'une après l'autre dans le temps de l'écriture. Comme le Temps est le principal agent de toute énumération, le véritable sujet de la liste est la procession des mots<sup>29</sup>. Par conséquent, leur parade dans le texte reproduit le temps qui passe : la liste macabre devient le symbole même de la fuite du temps, sinon de la vanité terrestre.

En outre, la facture paratactique de la liste, qui nivelle toutes les personnes au même niveau, imite parfaitement l'égalité de tous les hommes devant la mort. Ainsi, les tentatives de mise en ordre des figures dans un quelconque schéma typologique sont finalement vouées à l'échec : ni la classification des rôles sociaux dans la « revue des estats », ni l'alignement des différents types dits « humains », par exemple selon l'âge de la vie, ne sauraient résister à la force destructrice de la «

<sup>28</sup> Philippe Hamon, « Note sur une forme-liste : le défilé », in : *Poétique* 2014/2 (n° 176), p. 163-178, ici : p. 167.

<sup>29</sup> Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/ New York 2003, p. 245.

<sup>37</sup> Koller, *Totentanz*, *op. cit.*, p. 252.

grande égalisatrice ». Toutes les distinctions finement introduites par les auteurs s'avèrent en fin de compte inefficaces : prenons à titre d'exemple la danse macabre classique, avec son ordre hiérarchique descendant et son alternance des figures cléricales et laïques. Elle constitue en vérité une remise en question de son propre principe organisateur, car les figures sont tout à fait échangeables dans une sélection toujours arbitraire<sup>37</sup> qui ne vise que l'identité complète des destins individuels, dans un geste totalisant qui prime sur la volonté de différenciation. La macrostructure listale met en relief le caractère collectif de cette marche funèbre, dans une mise au pas impérative, comme dans une procession rituelle. Celle-ci est présentée sous forme d'une litanie grave et solennelle, d'une incantation chorale, dont la cadence monotone doit exorciser la hantise de la mort dont souffre l'individu, lequel disparaît dans la foule homogène et incommensurable.

Cependant, au lieu de calmer les esprits par le constat du grand NOUS censé faire accepter la mortalité, le très grand nombre des victimes peut produire l'effet contraire : il suscite l'affolement face à une quantité indomptable par la cognition rationnelle. Comme la liste macabre tend vers l'infini, par son allongement successif et son inachèvement constitutif, la pratique du dénombrement devient « inarrêtable<sup>30</sup> » : elle échappe au contrôle par son dynamisme, détruisant tout effort de maîtrise par l'intellect. Par conséquent, l'énumération interminable des morts et des moribonds traduit bel et bien l'épouvante et réintroduit donc la subjectivité, le ressenti corporel et mental. Cette restitution du vécu immédiat de l'individu concerne, selon le cas, soit les figures listées, criant leur désespoir (« Je vois mourir »), soit le public que les textes cherchent à affecter (« Mirez vous »), soit le moi lyrique ou l'auteur (« le povre Villon »). La liste macabre figure ainsi comme l'expression authentique du pathologique<sup>31</sup>, témoignant de l'état ébranlé de l'homme (et de la femme) qui est subjugué par une expérience inouïe autrement indicible, dans ce qu'on a appelé une « rhétorique de la *Überwältigung*<sup>40</sup> ». Par conséquent, les auteurs sont tiraillés entre deux intentions opposées, mais coexistantes : la liste macabre occupe une position paradoxale entre un didactisme rassurant et un terrorisme psychologique, et cette ambiguïté du discours se manifeste dans le corpus entier, à la fois dans les œuvres proprement religieuses<sup>32</sup> et dans les versions sécularisées.

L'évocation de l'horreur passe par l'emploi artistique de certains moyen rhétoriques particulièrement suggestifs. La liste macabre s'avère ainsi une forme esthétique à part entière<sup>42</sup>, surtout dans ses variantes plus tardives<sup>43</sup>. Comme l'ont montré les extraits de texte présentés plus haut, les auteurs jouent notamment sur les virtualités phoniques des vers, bien au-delà des effets de mètre et de rime : ils miment l'effroi semé par la mort par des onomatopées, des allitérations et des assonances, par des voyelles sonores, des consonnes explosives et des syntagmes disharmoniques. L'omniprésence de la menace et le caractère inexorable de la mort sont exprimés par un rythme saccadé, en staccato, parfois en accélération, qui contribue à une gradation et une dramatisation. Car à l'intérieur des strophes, *items* de la macro-liste des personnes, les poètes intègrent d'autres listes – la série des souffrances de l'agonisant, celle des possessions à abandonner etc. – dont l'accumulation pressante confère une grande intensité au drame vécu par chaque moribond. Ainsi, la procession-cadre, lente et majestueuse, se transforme en défilé « paroxystique, halluciné, exacerbé<sup>44</sup> », qui traduit l'obsession de la mort, dans une vision fantasmagorique qui confine au délire. L'évolution chronologique de la liste macabre trahit une ambition manifeste des auteurs de surpasser leurs prédécesseurs par de véritables morceaux de bravoure. Et cette « dimension agonistique »<sup>45</sup> intrinsèque de la littérature sur la mort, par laquelle s'affiche le *poeta doctus*<sup>46</sup> avec ton

<sup>30</sup> Georges Molinié, « Vers une sémiotique de la liste », dans : Sophie Milcent-Lawson et al. (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris 2013, p. 565-570, ici : p. 568.

<sup>31</sup> Voir Mainberger, *op. cit.*, p. 62-64 et p. 321-322.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>32</sup> Au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle, le climat de terreur avait fait renaître d'anciennes superstitions populaires, par exemple l'idée des morts qui danseraient, la nuit, sur les cimetières ou celle des revenants qui s'empareraient des vivants. La réaction des clercs à ce phénomène inquiétant consiste à « théologiser » ces craintes archaïques. Les prédicateurs,

talent et son inventivité, comporte bien des fois une critique du caractère sclérosé de la tradition discursive.

Retenons, en guise de conclusion, que la liste macabre constitue, par son écriture même, un moyen puissant et solide pour vaincre la mort : le texte immortalise, par son inscription matérielle, les personnes disparues, il en conserve la trace pour la postérité. Cet aspect commémoratif concerne tout particulièrement les morts désignés par leur nom, comme c'est le cas dans les catalogues de l'*Ubi sunt*, qui rendent hommage aux trépassés, glorifiant les héros du passé dans une épitaphe littéraire. Mais en fin de compte, toutes les listes du corpus étudié cherchent à redonner la parole aux morts et à restituer ainsi leur valeur spécifique, face à l'oubli et au néant : le cadre formel du genre littéraire, avec sa volonté de totalisation, contient en vérité une multitude de destins particuliers, évoqués avec force détails, sur lesquels porte le véritable intérêt des auteurs et de leur public. Ainsi, la liste macabre, qui se présente au premier abord comme statique et monotone, bref « morte » elle-même, semble s'animer, devenir « vivante », grâce à l'insistance sur chacun des cas, à contempler isolément par le lecteur qui ne pratique pas nécessairement une lecture continue. Par conséquent, le schéma additif qui décline, d'une façon mécanique, la mort des humains comme un événement invariable, se charge d'un pouvoir émotif basé sur la singularisation des sorts. C'est en ré-individualisant la liste, en favorisant la différentiation à l'abstraction, que les auteurs garantissent la fascination que ces textes exercent non seulement sur le public médiéval, mais aussi sur les lecteurs modernes<sup>47</sup>.

notamment ceux des ordres mendiants, choisissent de récupérer ces angoisses primitives, voire de les renforcer dans un premier temps, pour mieux les calmer ensuite par les arguments de la doctrine chrétienne.

<sup>42</sup> Nous pouvons donc parler ici d'un véritable « art de l'énumération », dans la filiation de Georges Perec et de Jacques Roubaud ; cf. Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris 1985, p. 22 : « l'art d'énumérer » ; Jacques Roubaud, *L'art de la liste. Die Kunst der Liste*, Paris/ Tübingen 1998 (titre).

<sup>43</sup> Pour les dimensions poétiques de la liste médiévale, voir Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Genève 2006, et Adrien Paschoud et Jean-Claude Mühlethaler (dir.), « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », *Versants* n° 56/1, 2009.

<sup>44</sup> Hamon, « Note sur une forme-liste : le défilé », *art. cit.*, p. 175.

<sup>45</sup> Jeay, *Le commerce*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p., 14, p. 38, p. 41.

<sup>47</sup> Pour les survivances de la littérature macabre voir notre étude « Résurgences médiévales : la mort et la vanité dans la poésie religieuse baroque », dans : Olivier Leplatre (dir.), *L'esprit des lettres. Mélanges offerts à Jean-Pierre Landry*, Genève 2010, p. 81-125, ainsi que Caroline Gabion Denhez, *Les danses macabres et leurs métamorphoses (1830-1930)*, thèse Université Lumière, Lyon, 2000.