

**UNIVERSITÉ PALACKÝ À OLOMOUC**

**Faculté des lettres**

**Département des études romanes**

***Le motif de La Danse Macabre dans la poésie  
française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle***

***The motive of Dance of Death in the French poetry of  
the second half of the 19th century***

(Mémoire de licence)

Autrice : Anna Škrabánková

Directrice de recherche : Mgr. Jiřina Matoušková, Ph.D.

Olomouc, 2021

## **Déclaration**

Je, soussignée, Anna Škrabánková, atteste avoir réalisé ce mémoire moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans le présent travail.

Le 3 mai 2021 à Olomouc

## **Remerciements**

Je voudrais remercier ma directrice de recherche pour sa patience et son aide sans lesquelles ce travail n'aurait pu se former.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	6
I Les origines des Danses macabres et ses représentations dans les arts .....	8
I.1 La réception de la mort .....	8
I.1.1 Les évocations de la mort dans la littérature au Moyen Âge .....	9
I.1.2 La vision de la mort dans le contexte de l'épidémie de la peste .....	10
I.1.3 La mort comme le symbole.....	12
I.2 Les origines de la danse macabre.....	13
I.2.1 Danses macabres – caractéristique, étymologie, iconographie.....	14
I.3 Les représentations dans les arts .....	15
I.3.1 La danse macabre dans la peinture et les arts visuels .....	16
I.3.2 Les méditations dans la littérature .....	16
I.3.3 Future direction des danses .....	17
II <i>La Ballade des pendus</i> de François Villon – l'inspiration pour la poésie moderne? . .....	18
II.1 « Légende » de François Villon .....	19
II.2 Les motifs macabres dans l'œuvre de Villon.....	19
II.3 <i>La Ballade des pendus</i> .....	20
II.3.1 Les champs lexicaux.....	20
II.3.2 Analyse du texte .....	21
II.3.3 La modernité du texte .....	22
III Le climat et les mouvements poétiques français de la deuxième moitié du XIX <sup>e</sup> siècle .....	23
III.1 Le XIX <sup>e</sup> siècle et la vision romantique de la mort.....	24
III.1.1 Le romantisme et la vision du macabre.....	25
III.2 Les courants poétiques de la deuxième moitié du XIX <sup>e</sup> siècle.....	26

III.2.1	Théophile Gautier et l'art pour l'art .....	28
III.2.2	Les « poètes maudits » – Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud.....	28
IV	Le motif de la danse macabre chez Gautier, Baudelaire et Rimbaud .....	30
IV.1	<i>Bûchers et Tombeaux (Émaux et Camées)</i> .....	30
IV.2	<i>Danse Macabre (Les Fleurs du mal)</i> .....	33
IV.3	<i>Bal des pendus (Recueil Demeny)</i> .....	37
	CONCLUSION .....	40
	RESUMÉ .....	42
	BIBLIOGRAPHIE .....	43
	ANNOTATION .....	45
	ABSTRACT .....	46

## INTRODUCTION

Les représentations diverses de la danse macabre peuvent être trouvées dans les nombreuses églises à travers l'Europe entière. Elles occupent également une place importante dans la littérature française même que européenne. Dès Moyen Âge, les danses macabres ont envahi l'espace de l'Europe et elles ont réussi à provoquer une telle fascination chez les artistes même les siècles après leur première apparition.

Dans ce mémoire de licence, nous nous concentrerons sur le motif de la danse macabre dans la littérature et son incorporation dans les diverses poétiques chez les auteurs modernes du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la première partie, nous allons passer par les origines des danses, qui datent d'époque médiévale, en concernant le contexte historique et les événements socio-économiques qui se sont déroulés pendant la période du Moyen Âge. Nous nous focaliserons sur l'évolution du motif et ses variations au cours du temps en s'appuyant toujours sur l'histoire des mentalités et sur l'œuvre majeur de l'historien Philippe Ariès – *L'homme devant la mort*.

Dans la deuxième partie, nous allons poser la question si le motif pouvait appartenir au contexte plus vaste du discours de la littérature « maudite » en illustrant la poétique d'un des premiers représentants de ce groupe-là, qui est aussi témoin de la genèse et la gloire des danses macabres – François Villon. Dans sa *Ballade des pendus*, Villon nous propose une scène macabre frappant par son réalisme, qui pourrait servir comme inspiration pour les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans la partie suivante, nous traiterons également comment la vision du macabre s'est changée avec l'avènement du romantisme et successivement s'est transformée en traversant les autres tendances poétiques modernes. Nous devrions mentionner le phénomène des « poètes maudits » et ses implications. Ultérieurement, nous nous offrirons le panorama des mouvements poétiques, modernes et leur parcours. À la fin, nous proposerons une brève récapitulation de la vie et des œuvres des auteurs sélectionnés afin que nous puissions nous appuyer sur les textes choisis de Gautier, Baudelaire et Rimbaud en analysant le motif et son emploi.

La dernière partie sera consacrée à l'analyse des textes choisis. Nous commencerons par Théophile Gautier qui a repris le motif de la danse macabre dans son poème *Bûchers et Tombeaux* situé dans son recueil *Émaux et Camées*. Il suivra Charles Baudelaire qui a intitulé un de ses poèmes de son recueil *Les Fleurs du mal* explicitement *Danse macabre* et celui-ci sera également notre texte d'analyse. Et finalement, nous terminerons par Arthur

Rimbaud qui a illustré une scène de la danse macabre dans son poème *Bal des pendus* tiré de son *Recueil Demeny* qui sera aussi notre objet d'analyse.

Pourquoi le motif a tellement fasciné les poètes modernes même cinq siècles après sa naissance ? Notre objectif sera d'essayer de trouver les liens communs entre des différentes utilisations du motif au cours de temps.

# I Les origines des Danses macabres et ses représentations dans les arts

Rien dans nos vies n'est plus sûr que le fait que nous mourrons tous. Toutes les représentations de danse macabre en Europe – *Dance of Death* en Grande Bretagne, *Totentanz* en Allemagne, *Dansa de la morte* en Italie ou *Danza generale de la muerte* en Espagne ont déjà dans son titre le même dénominateur commun : la mort. L'incertitude de l'heure de notre départ de ce monde était depuis toujours le moteur qui poussait l'humanité vers des activités créatives. Toutes les mythologies et religions se sont posées les questions : « Qu'est-ce qui se passe après la mort ? » ou « Quel est le but de nos vies ? » et ont projeté ses explications souvent à travers des expressions artistiques.

## I.1 La réception de la mort

La vision de la mort au fil des siècles était exposée aux métamorphoses permanentes. Elle a évolué à travers différentes mentalités selon les cultures. Les religions orientales, notamment le bouddhisme et l'hindouisme, présupposent la continuité de l'existence après la mort qui a toujours indiqué une nouvelle étape dans le cercle perpétuel de la réincarnation. Au contraire, la civilisation occidentale a donné à la mort de nouveaux contours avec l'avènement de christianisme. Nous pouvons se référer à la Bible au vers du premier livre Genesis dans lequel Dieu s'exclame lorsqu'il épargne Adam au jardin d'Éden : « *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* » (Gn 3,19). (« *Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu redeviendras poussière* »).

La mort était vue comme « *le salaire du péché* »<sup>1</sup> en raison du premier péché d'Eve qui nous a condamné au travail dans le monde profane et qui a nié la vraie vie spirituelle au-delà. Tout de l'expérience humaine dans ce monde n'a pas été favorable à cet égard et la mort était généralement vue comme la délivrance. Dans cette perspective, l'histoire de l'humanité se déroule linéairement vers sa fin, dirigée par le Dieu qui envisage son but.

Il est transparent que la mort a occupé une place principale dans la vie quotidienne de nos ancêtres contrairement à notre époque où la mort devient plus en plus tabouisée. Pour commencer avec l'aperçu des danses macabres il nous faut donc bien spécifier la place de la mort dans la vie quotidienne des contemporaines du haut Moyen Âge jusqu'à sa fin.

---

<sup>1</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. Paris: Presse universitaire de France, 1998., p. 6.



Le système eschatologique du christianisme s'est tourné autour de la notion du jugement dernier et « *l'heure de la mort devient un moment capitale de l'existence* ». <sup>2</sup> La césure entre la mort et ce jugement final est, dans l'eschatologie chrétienne, rempli par le temps passé au purgatoire, qui est proportionnel au nombre de péchés exercés pendant la vie. Les artistes inspirés par la vanité de la vie terrestre ont pas à pas formulé la nouvelle tendance artistique des *Artes moriendi*<sup>3</sup> – en quelques sortes des manuels expliquent comment se préparer à bien mourir. La plus ancienne édition illustrée vient des Pays-Bas aux alentours de 1430/1440 et « *il s'agit du récit pictural de la lutte de l'enfer avec le ciel pour l'âme des mourants et leur mort paisible* ». <sup>4</sup>

### I.1.1 Les évocations de la mort dans la littérature au Moyen Âge

La littérature des *Artes moriendi* était très rependue dans la période du haut Moyen Âge. Les représentations similaires de la fatalité de la mort peuvent premièrement être trouvées chez Thibaut de Marly (1135-1190) dans *Les vers de la mort*, puis dans un autre texte plus connu *Vers de la mort* (écrit entre 1194 et 1197) par Hélinant de Froidmont ou chez le futur pape Innocent III dans *De contemplum mundi*<sup>5</sup> et beaucoup d'autres. Dans ces textes, les auteurs soulignent la vanité du monde terrestre et instruisent ses récipients à la nécessité pour la vie morale.

L'accent est aussi mis sur le caractère misérable de la mort et sur cette répugnance du corps qui se décompose. Déjà chez Hélinant, la mort elle-même n'était pas vue comme une telle menace en comparaison avec le jugement dernier et cela fournira le message principal des futures danses macabres.<sup>6</sup>

L'autre source d'inspiration pour les danses macabres est le dialogue entre les morts et les vivants qu'on trouve dans les *Dits des trois morts et trois vifs*. Là, les morts proclament : « *Ce que vous êtes, nous l'avons été ; ce que nous sommes, vous le serez.* »<sup>7</sup> Le cercle se ferme.

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 17.

<sup>3</sup> Ibid., p. 6.

<sup>4</sup> BECKER, Udo, *Slovník symbolů*. Praha: Portál s. r. o., 2002., p. 18. (traduction)

<sup>5</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. op. cit., p. 7.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p. 8.

Le drame a gagné en popularité grâce à son innovation : le passage de la mort de l'allégorie jusqu'à sa personnification – les mort amène le dialogue avec des vivants. Ce texte est également devenu la source d'inspiration aussi pour les représentations picturales des danses macabres que nous pouvons trouver dans des nombreux églises.<sup>8</sup>

L'autre œuvre évoquant la mort est *Vado mori*, un poème élégiaque en latin qui contient 33 distiques chacun commençant et terminant par la phrase – *vado mori* (je vais mourir).<sup>9</sup> Ce genre littéraire de poèmes démontre l'inévitabilité de la mort qui attend tout le monde peu importe leur statut social.

Cependant, l'éclat de l'épidémie de la peste noir en 1348 était déterminant pour l'évolution suivante des danses macabres. Mais nous avons beaucoup des preuves que la littérature de *vado mori* était bien connue depuis le XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>10</sup> Nous pouvons remarquer que le sentiment macabre dans l'iconographie de cette époque était ainsi présent avant cette terrifiante épidémie.

Néanmoins, il est frappant comment les danses macabres dépeignent ce nouveau sentiment provoqué par la peste. En conséquent, elles nous servent de témoignage que cette époque de notre histoire était très bouleversée en proposant les thèmes originaux qui ont détourné l'interprétation traditionnelle de la mort.<sup>11</sup>

### **I.1.2 La vision de la mort dans le contexte de l'épidémie de la peste**

La peste qui a saisi l'Europe dans la seconde moitié du Moyen Âge a incarné une catastrophe inouïe qui a paralysé la société continentale. La première « mort noire » en Europe a duré entre 1348 et 1351, puis nous a frappé à chaque fois avec un rythme de plus ou moins dix ans. Selon Froissart à cette époque, « *un tiers de la population mondiale* »<sup>12</sup> est décédée. La peste a atteint la France par le port de Marseille, par Montpellier et par Avignon elle s'est propagée vers le Nord le long du Rhône et puis jusqu'à Paris.<sup>13</sup> La maladie a commencé à se répandre très vite avec une véhémence étonnante.

Au cours des trois premiers jours, 1800 personnes sont mortes.<sup>14</sup> Ensuite, il y avait tellement de cadavres chaque jour qu'il n'y avait nulle part où les enterrer. Le choc provoqué

---

<sup>8</sup> Ibid., pp. 8-12.

<sup>9</sup> Ibid., p. 12.

<sup>10</sup> BERGDOLT, Klaus. *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. p. 178. (traduction)

<sup>11</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. pp. 112-113.

<sup>12</sup> DELUMEAU, Jean. *Strach na západě I*. Praha: Argo, 1997. p. 122.

<sup>13</sup> BERGDOLT, Klaus. *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*. op. cit., pp. 53-54. (traduction)

<sup>14</sup> Ibid., p. 53. (traduction)

par la rencontre directe avec la brutalité de la mort a énormément dû frapper le psychisme des contemporains. La mort était omniprésente. Nous pouvons trouver les réactions immédiates chez les plus grands auteurs de la Renaissance. Par exemple dans le *Decameron* de Boccaccio ou chez Petrarca dans *Les sonets à Laure* ou dans *Les Triomphes* (poème *Le Triomphe de la mort*). Les historiens sont plus ou moins d'accord avec le fait que la grande mortalité durant cette période a contribué à l'hystérie globale de la population, laquelle a amené à la hausse de l'esthétique de ce genre macabre.

L'historien Claus Bergdolt note qu'il serait étrange si la crise de la mentalité de la seconde moitié du Moyen Âge ne s'imprimait pas dans les arts. Cela pourrait être justifié, d'un côté, par l'enthousiasme pour construction des cathédrales et par l'augmentation de l'intérêt pour la vie spirituelle de l'autre côté par l'hédonisme des contemporains et des masses en très mauvaise condition.<sup>15</sup>

La mort prend tout sans merci. Elle ne fait pas de différence. Elle invite à danser le nouveau-née, l'homme, la femme, le riche ou le pauvre, le pape ou le moine ordinaire. Les hommes ne sont pas égaux dans la vie, mais tout le monde est égal devant la mort. Ce fait a contribué à la naissance de l'aspect de la satire sociale des danses macabres<sup>16</sup>, comme nous allons voir par exemple chez François Villon.

Les poèmes des danses des morts font premièrement partie des sermons qui commencent par le propos d'un prédicateur. Dans la version française du texte latin de Heidelberg, il dit : « *Ô créature raisonnable / Qui désire vie éternelle / Tu as cy doctrine notable pour bien finer vie mortelle / La danse macabre s'appelle / ... / A homme et femme est naturelle / Mort n'épargne petit ne grand.* »<sup>17</sup>

Selon Ariès, l'esprit macabre serait présent dans la vision du monde sans l'intervention de la peste. Nous concluons donc que l'épidémie de la peste a juste accéléré le développement des danses de la mort. Les images macabres de la mort (celles comme la décomposition du corps, les grimaces de l'agonie des vivants, etc.) sont partiellement utilisées pour faire peur, mais de l'autre côté, selon Ariès, elles expriment l'amour passionné pour la vie. L'homme de la fin du Moyen Âge aimait la vie et ses biens comme nul autre et en contraste avec « *le chevalier du haut Moyen Âge qui mourait naïvement comme Lazare, l'homme du second Moyen Âge et du début des temps modernes était tenté de mourir comme le mauvais riche.* »<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 172. (traduction)

<sup>16</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres.*, op. cit., pp. 26-29.

<sup>17</sup> Ibid., p. 24.

<sup>18</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants.* op. cit., pp. 132-133.

### I.1.3 La mort comme le symbole

La notion de la mort se transforme dans beaucoup d'allégories. Déjà en antiquité, les artistes ont été fascinés par la mort. La fragilité de la vie avec la menace constante de la mort trouvait son expression chez les romains sous la formule *carpe diem*. Le squelette, en tant que personification de cet aphorisme, était posé sur les mosaïques des maisons ou sur les articles d'usage quotidien.<sup>19</sup> En tant que symbole, la mort se révèle comme la « flèche de la peste »<sup>20</sup> qui est déjà connue de l'antiquité.

Le symbolisme chrétien de la mort ne s'est développé qu'au haut Moyen Âge. Avant, la mort était surtout représentée dans les associations avec la résurrection du Christ. La mort comme la personnification ou comme le symbole est souvent apparu comme l'explication de la relation dichotomique *vie x mort*.<sup>21</sup>

Le *Lexikon des symboles* d'Udo Becker caractérise le symbole de la mort comme suit : « *Ce n'est qu'au Moyen Âge que les symboles de la mort qui nous sont communs, comme le squelette, souvent avec un sablier ou une faux, sont apparus en plus grand nombre. Ils sont encore plus urgemment représentés par les cycles de la danse de la mort, des œuvres d'art créées sous l'impression d'épidémies de peste qui ont tué les pauvres et les riches, les vieux et les jeunes, les hommes et les femmes.* »<sup>22</sup>

Après cette personnification effrayante de la mort qui prend la forme d'un squelette vivant avec une faux et un sablier, elle acquit encore des attributs plus macabres.

Dans la seconde partie du Moyen Âge le symbole de la mort figure souvent sur les épitaphes – là, il est accompagné par les grenouilles et les serpents qui pénètrent le squelette. Parfois, la mort est représentée par le chasseur avec l'arc et des flèches dans sa main (référence à la peste) assis sur un cheval maigre.<sup>23</sup>

Plus tard, la mort a obtenu un caractère plus pathétique. Elle est désignée par une impératrice avec ses emblèmes (la faux et le sablier) qui conduit un char énorme, tiré par des bœufs.<sup>24</sup> Les représentations de la mort sont très variées chez les différentes cultures.

---

<sup>19</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. p. 113.

<sup>20</sup> BERGDOLT, Klaus. *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*. op. cit., p. 174. (traduction)

<sup>21</sup> BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál s. r. o., 2002. p. 273. (traduction)

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2007. p. 265. (traduction)

<sup>24</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants*. op. cit., p. 120.

Le symbole de la mort au Moyen Âge en Europe est lié à l'endroit de cimetière plein des pierres tombales et les cadavres alentours, ce qui contribue à l'ambiance entièrement funèbre.

## I.2 Les origines de la danse macabre

Nous avons déjà indiqué que la littérature des *Artes moriendi* était très répandue au cours de l'époque médiévale. Le phénomène d'iconographie macabre, et notamment celui des danses macabres, premièrement apparu en France dans la littérature, simultanément avec le commencement de l'épidémie de la peste noire vers 1348. Nous pouvons dire que la peste a eu une influence directe sur l'évolution de ce nouveau genre des *Artes moriendi*.

Cependant, une des premières réactions sur la catastrophe est la fresque *Triomphe de la mort* dans le cimetière de Campo Santu à Pise de l'année 1350. Sur ce relief, la mort est représentée par la joyeuse compagnie de chasse, venant aux tombes ouvertes avec des cadavres en décomposition dedans. L'autre « triomphe » intéressant peut être trouvé sur le tableau de P. Breughel où les squelettes tuent les gens dans les diverses situations.<sup>25</sup>

Ce thème des triomphes de la mort est contemporain à celui de la danse macabre, mais traite la problématique différemment. « *Ce n'est plus un affrontement personnel de l'homme et de la mort mais l'illustration de la puissance collective de la mort.* »<sup>26</sup>

L'idée de la danse macabre est déjà présente chez Jean le Fèvre (1322 à 1387) dans son poème *Respit de la mort*. Là-dedans, il fait une des premières références à la danse macabre dans son vers « *Je fistz de macabre la danse* ». <sup>27</sup> Corvisier se pose la question, si ce thème était déjà courant dans la culture folklore, dramatisé par les moralisateurs pendant leurs sermons.<sup>28</sup> Est-ce que les danses macabres étaient performées longtemps avant leur popularisation ?

Il est clair que la danse elle-même était profondément enracinée dans la culture occidentale et pour sa nature souvent ostracisée par les élites de l'Église. Ce qui est nouveau, est le macabre sûrement provoqué par le choc de l'épidémie. Néanmoins les évocations macabres ont toujours été présentes à cause de l'urgence humaine de se rapporter à la mort qui est franchement inévitable.

---

<sup>25</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2007. pp. 265-266. (traduction)

<sup>26</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort 1. Le temps des gisants*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. p. 120.

<sup>27</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. Paris: Presse universitaire de France, 1998. p. 20.

<sup>28</sup> Ibid.

Et finalement, pourquoi une telle emphase sur le morbide ? Comment on peut savoir la réalité quotidienne des gens pendant l'épidémie ? Philippe Ariès suppose que l'évolution de ces thèmes n'était pas tant causée par la réalité funèbre que par l'imagination frénétique par rapport à la mort partagé en masse.<sup>29</sup>

### I.2.1 Danses macabres – caractéristique, étymologie, iconographie

L'expression *danse macabre* est souvent traduite dans les autres langues comme *danse des morts* ou *danse de la mort* (comp. tchèque – Tanec smrti, anglaise – Dance of Death). Pourquoi ce double marquage ? Qui danse avec qui ? Est-ce que c'est la mort qui danse avec des vivants ou ce sont les morts eux-mêmes ? Selon la différenciation de Cosachi « *Dans le premier cas la mort personnifiée conduit le bal. Dans le second, l'accent est mis sur le dialogue du vivant avec le mort qui l'invite, en quelque sorte son partenaire, ambassadeur de la mort.* »<sup>30</sup> Cette distinction est probablement causée par l'hétérogénéité des sources d'inspiration et par diverses réalités culturelles.

Par la suite, nous pouvons commencer avec l'explication du « macabre ». Dans l'époque médiévale le macabre a rapporté des représentations réalistes de corps qui sont en train de se décomposer.<sup>31</sup> Dans le champ lexical proche de l'adjectif macabre se trouve l'adjectif funèbre qui est moins fort et renvoie directement aux pratiques funéraires. Il nous évoque le cadavre qui est enterré dans la tombe. Le thème des danses macabres était étroitement relié à la corporéité humaine. La vie des gens était fortement attachée au moment présent. La danse semble comme la réaction naturelle par rapport à la terreur omniprésente et propose une sorte de consolation avec cette contidion sombre.

Qu'est-ce que signifie la notion de « danse » ? La danse est une forme d'expression humaine qui incarne le mouvement structuré, habituellement relié avec des émotions exaltantes. Il ne s'agit pas seulement du domaine des arts, mais de la façon à parvenir à l'état de transcendance (surtout pour but de communiquer avec l'au-delà).

Dans le dictionnaire des symboles d'Udo Becker la définition de danse macabre est la suivante : « *images médiévales de personnes de tous âges et de tout statut social dansant en un tour avec les morts, ... Les peintures sont souvent complétées par des inscriptions en vers. Dans les représentations ultérieures, la danse originale en rond s'est transformée en paires, dans lesquelles la mort sous la forme d'un squelette se tient face aux vivants. Le motif*

---

<sup>29</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants*. op. cit., p. 129.

<sup>30</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. op. cit., p. 22.

<sup>31</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants*. op. cit., p. 112.

*provient probablement de légendes médiévales et d'images folkloriques de morts, dansant à minuit dans le cimetière. »*<sup>32</sup>

L'autre définition est proposée par Philippe Ariès : « *La danse macabre est une ronde sans fin, où alternent un mort et un vivant. Les morts mènent le jeu et sont les seuls à danser. Chaque couple est formé d'une momie nue, pourrie, asexuée et très animée, et d'un homme ou d'une femme, vêtu selon sa condition, et stupéfait. ... Le but moral est de rappeler à la fois l'incertitude de l'heure de la mort et l'égalité des hommes devant elle.* »<sup>33</sup>

La conception de la danse macabre est probablement venue de la superstition folklorique que la mort avec les morts dansent à minuit dans le cimetière. En générale pour les contemporains, il était possible que les décédées pourraient revenir du purgatoire à la terre et communiquer avec des vivants.

L'époque médiévale nous paraît possédée par la danse. Les danses réalisées par les masses en frénésie collective dans de cimetières ressemblant aux fêtes des Bacchantes de l'antiquité ont présentées pour l'Église une difficulté et une attaque aux bonnes mœurs. Le concile de Rouen était obligé d'interdire, sous peine d'aliénation, de danser dans les cimetières dès 1231.<sup>34</sup> Des interdictions similaires ont même été déclarées plusieurs fois après.

### **I.3 Les représentations dans les arts**

Il faut prendre en compte la dominance de la culture orale à l'époque médiévale. Les rapports étaient communiqués à travers des sermons même par les moralisateurs de bouche à oreille. Nous avons dit que les thèmes de danse macabre ont pour la première fois trouvé leur expression dans la littérature. Mais pourquoi on a tellement des représentations picturales de la danse macabre si le thème était déjà incrémenté dans la société ? Selon Corvisier : « *Sur la plupart des fidèles, l'écrit n'avait d'action qu'indirecte, comme source d'inspiration des prédicateurs. La passage à l'image est alors pour les danses macabres comme pour tout autre thème de méditation un moment capital. L'image est « le livre du pauvre »* ». <sup>35</sup> Malgré cela, les deux domaines restaient étroitement reliés. Les danses conservées sur les gravures de bois étaient accompagnées par des vers poétiques. Dans les représentations les plus anciennes des danses, nous voyons le pape et le roi se tenir la main par la mort – une gravure

---

<sup>32</sup> BECKER, Udo, *Slovník symbolů*. op. cit., pp. 295-296. (traduction)

<sup>33</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort I. Le temps des gisants*. op. cit., p. 118.

<sup>34</sup> BERGDOLT, Klaus, *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*. op. cit., p. 176. (traduction)

<sup>35</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. op. cit., p. 31.

sur bois de *La Danse macabre* d'avant 1460.<sup>36</sup> Ces reproductions en peinture sont connues depuis le XV<sup>e</sup> siècle où elles commencent à se repeindre à toute vitesse.

### **I.3.1 La danse macabre dans la peinture et les arts visuels**

Les images de danses macabres ont figuré notamment dans les livres *Bilgerbogen* – où l'image était accompagné par le texte.<sup>37</sup> Mais nous avons indiqué que c'était la fresque qui a contribué à la popularisation des thèmes. Pour ce cas, le cimetière le plus important était celui des Saint-Innocents au centre de Paris. Cet endroit fonctionnait comme le centre d'événements quotidiens (les sermons, les marchés, les cérémonies funéraires,...). La danse macabre sur la fresque décorant le mur de chanier de Saints-Innocence était peint aux alentours de 1424.<sup>38</sup>

Les contemporains étaient donc constamment exposés à la mort. Cela a provoqué des mécontentements et de nombreuses destructions des peintures.

De vastes cycles muraux de la danse des morts apparaissent sur les murs des vestibules des temples, dans les chapelles ou dans les bâtiments des cimetières. Le plus ancien cycle de la danse de la mort en France orne les murs du temple de La Chaise-Dieu (vers 1460) et en Allemagne dans le temple de Würzburg (vers 1350).<sup>39</sup>

Les danses macabres sont principalement conservées sur des gravures, qui remontent sur la France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La première édition est conservée dans le Codex Palaticum germanicum 438 de Heidelberg. La peinture sur toile et la sculpture ont aussi bien contribué à la hausse de la perception des thèmes. Des artistes, nous pouvons citer Marienkirche de Lübeck ou célèbre miniaturiste Simon Marmion.<sup>40</sup>

Les thèmes ont envahi presque toute l'Europe. Ils ont gagné en popularité aussi dans les pays germaniques et même en France, Italie, Espagne, etc. En Tchéquie nous en trouvons un dans le complexe thermal de Kuks, fondé entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle par le comte František Antonín Špork, mecène des arts baroques.

### **I.3.2 Les méditations dans la littérature**

Nous avons déjà indiqué que les thèmes macabres étaient présents dans la littérature des *Artes moriendi* – *Dits des trois morts et des trois vifs*, *Triomphe de la mort*, *Testaments* etc. Une des méditations originales sur la mort vient du poète Johanes von Tepl *Le laboureur*

---

<sup>36</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblicé ikonografie*. op. cit., p. 266. (traduction)

<sup>37</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. op. cit., pp. 30-31.

<sup>38</sup> Ibid., pp. 37-38.

<sup>39</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblicé ikonografie*. op. cit., p. 266. (traduction)

<sup>40</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*., op. cit., pp. 39-40.



*de Bohême*<sup>41</sup> (en tchèque Jan ze Žatce – *Oráč z Čech*, 1404). Il s'agit d'un dialogue entre la mort et le poète qui l'accuse de la mort de sa jeune femme. Le vainqueur de la dispute est la mort, garantissant ainsi l'inviolabilité du cycle de la vie sur terre et l'inutilité de se rebeller contre elle.

Nous pouvons citer d'autres œuvres de cette sorte méditative : *Le mors de la pomme* de Jean Meliot, *Le pas de la mort* d'Amé de Monjesoye, *La danse aux aveugles* de Pierre Michault ou *Les loups ravissants* par un prêtre Robert Gobin. Les thèmes de danse macabre étaient incorporés dans des œuvres des poètes réputés du XV<sup>e</sup> siècle comme Jean de Caster et notamment le poète François Villon dans son *Ballade des pendus*<sup>42</sup> que nous analyserons dans quelques instants.

### I.3.3 Future direction des danses

Les danses macabres sont également apparues pendant le XVI<sup>e</sup> siècle. La mort occupe toujours la place importante dans la vie, mais le point de vue sur elle se modifie. L'accent n'est pas tant mis sur la mort elle-même mais sur la futilité de la vie humaine.

À cet égard un très grand succès enregistré est l'œuvre *Les Simulacres de la mort* de l'artiste allemande Hans Holbeine. Dans cette œuvre nous trouverons les 34 scènes de la danse des morts. À cause de cette redondance de thème chez Holbeine : « *Les historiens de l'art ont souvent négligé l'étude des danses macabres des Temps modernes, parce que après Holbein, elles tombent plus ou moins dans la banalité.* »<sup>43</sup> Les artistes ont cherché de nouveaux chemins pour dépeindre les sentiments modernes envers le motif de la mort.

Avec l'époque baroque, de nouvelles approches et variations des thèmes arrivent. Philippe Ariès remarque que : « *Si les danses macabres des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles étaient chastes, celles qui ont été créées au XVI<sup>e</sup> siècle sont à la fois violentes et érotiques. ... Du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, on observe une remontée du sadisme, inconscient aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, avoué et délibéré aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.* »<sup>44</sup> Le sexe et la mort se rapprochent à l'époque moderne contrairement au Moyen Âge.

Un changement des mentalités est incontestable avec la montée de la révolution industrielle et le capitalisme au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour les artistes notamment romantiques ça signifiera un revirement vers l'histoire et suscitera une telle vague de fascination pour les motifs macabres.

---

<sup>41</sup> Ibid., pp. 48-49.

<sup>42</sup> Ibid., p. 50.

<sup>43</sup> Ibid., pp. 65-66.

<sup>44</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort 2. La mort ensauvagée.* op. cit., p. 79.

## II *La Ballade des pendus* de François Villon – l’inspiration pour la poésie moderne?

*La Ballade des pendus* est probablement le poème le plus célèbre de François Villon, et peut-être celui de la littérature de la fin du Moyen Âge entier. Le fait qu’il l’a écrit à la prison en pleine conscience de sa propre mort approchant (condamné à la pendaison avec ses deux complices) souligne son authenticité et contribue également à sa popularité. On peut voir que trois siècles après, les thèmes de la scène de ballade sont repris et actualisés par Arthur Rimbaud dans son poème *Le Bal des pendus*.

Il est selon Corvisier impossible d’examiner les danses macabres sans aborder leur environnement et le contexte historique de l’époque<sup>45</sup>, nous devrions procéder de même pour le « phénomène » de François Villon.

Il a écrit sa poésie dans des temps très bouleversés. La France au XV<sup>e</sup> siècle a dû régler son compte avec les guerres (La guerre de Cent Ans), les famines, les épidémies de la peste, la crise des pensées à cause de la corruption grossissant de l’Église ainsi qu’avec de Grand Schisme d’Occident etc. La Renaissance ouvrait les portes à l’humanisme individualiste qui désintègre l’universalisme médiéval, donc l’Âge moderne peut effectivement s’installer à sa place.

La poésie courtoise caractérise la tradition de Moyen Âge entier. Cependant au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle, « marqués par de très graves difficultés politiques et économique, l’attention semble se resserrer autour des techniques d’expression, et le Moyen Âge s’achève sur les jeux formels des « Grandes Rhétoriciens »<sup>46</sup>. Ces grands poètes ont exercé les rhétoriciens aux cours royales et sont considérés comme « les premiers poètes de l’âge moderne, les premiers à avoir considéré la poésie comme un art imposant ses règles rigoureuses mais fécondes. »<sup>47</sup>

Cependant, François Villon semble comme une exception. Il est considéré tel que son prédécesseur Rutebeuf comme un des premiers « poètes maudits ». Jiří Šrámek à propos de Villon dit : « Il s’est honnêtement inspiré par sa propre vie et sa poésie explicite des perceptions sensorielles n’a guère en commun avec la poésie courtoise raffinée et grâce à sa spontanéité, impulsivité et son caractère non-conventionnel s’arrache des normes et tendances maîtresses. »<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> CORVISIER, André. *Les danses macabres*. op. cit., p. 112.

<sup>46</sup> VAILLANT, Alain. *La poésie. Initiation aux méthodes d’analyse des textes poétiques*. Paris: Éditions Nathan, 1992. p. 36.

<sup>47</sup> Ibid., p. 36.

<sup>48</sup> ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. p 33. (traduction)

## II.1 « Légende » de François Villon

Beaucoup des historiens ont essayé de reconstruire la vie de François Villon. Une des tentatives le plus célèbres est l'œuvre de Jean Favier *François Villon*, à ce que nous nous appuyerons.

Il est né vers 1431 vraisemblablement à Paris comme il indique dans son quatrain célèbre : « *Je suis François, cela me pèse/ Né de Paris, près de Pontoise...* ». <sup>49</sup> De son propre nom François de Montcorbier (ou des Loges) il a approprié le nom Villon de son oncle « tuteur », chanoine Guillaume de Villon. En 1443 il commence ses études et les finit comme maître de la faculté des arts en 1452. Dès 1453, suite à des émeutes d'étudiants et à l'affaire de vol au collège de Navarre, il a mené une vie perturbée en alternant entre le sommet de la société et son fond, étant emprisonné plusieurs fois.

Après l'incident avec le prêtre Philippe Sermoise (tué par Villon en légitime défense), Villon, amnistié par le roi en 1456, commence à écrire *Le Lais*. <sup>50</sup>

Il a fait partie d'une société subversive des dits *Coquillards* et successivement pour des raisons inconnues, il est emprisonné en 1460 à Orléans. En 1461, il est de nouveau en prison, cette fois à Meung-sur-Loire à cause de conflits avec l'évêque Thibaut d'Aussigny. Par coïncidence, il est gracié en raison de couronnement de roi Louis XI et probablement à ce moment, il commence à écrire le *Testament* qui s'ouvre avec la condamnation de son oppresseur : « ... *En l'âge de mes trente ans/ Toute honte bue/ Ni tout à fait fou ni tout à fait sage/ Malgré bien des peines subies/ De la main de Thibaud d'Aussigny...* » <sup>51</sup>

Il se trouve en prison pour la dernière fois en 1463 condamné à la mort à Châtelet où il écrit la fameuse *Ballade des pendus*. Il fait l'appel au Parlement et après la revue de son cas, effectivement, obtient l'amnistie. Dès 1463, il est exilé de Paris pour dix ans, puis nous perdons la trace des chemins de sa vie.

## II.2 Les motifs macabres dans l'œuvre de Villon

La danse était un rite profondément gravé dans la réalité quotidienne de la France au XV<sup>e</sup> siècle. Les danses macabres pouvaient être performées sur les carrefours les jours fériés et de même « *les strophes de Villon s'inscrivent dans la lignée de la Danse*

---

<sup>49</sup> VILLON. *Œuvres complètes. Édition et traduction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet*. Paris. Éditions Gallimard, 2014. p. 284.

<sup>50</sup> VILLON, François a Aleš PODHORSKÝ. *Šibeničník: souborné zprac. básnického díla F. Villona*. Praha. Československý spisovatel, 1987. p. 259. (traduction)

<sup>51</sup> VILLON. *Œuvres complètes*. op. cit., p. 86.

macabre,... »<sup>52</sup> La vie spirituelle a pris lieu dans les cimetières et les poètes, y compris Villon, y ont médités sur les vanités humaines. Selon Favier « *Villon a bien vu la Danse macabre peinte au charnier des Innocents,...* »<sup>53</sup> en ajoutant encore à cela que « *la Danse macabre de Villon, c'est le Testament tout entier. Les personnages y sont ceux du monde de Villon, amis et ennemis confondus sous le voile de l'ironie.* »<sup>54</sup>

Ce *memento mori* est bien empreint dans la mentalité des hommes de l'époque avec la notion de testament. Selon Ariès, 'auteur du Moyen Âge a utilisé la forme de testament comme genre littéraire en respectant le style des notaires. Il a resté toujours personnel pour qu'il puisse faire savoir « *l'image de sa vie troublante, faite de désirs et de nostalgies, d'émotions anciennes, de regrets et d'espoirs.* »<sup>55</sup>

### II.3 La Ballade des pendus

Cette ballade se tient en dehors du *Testament*, mais a beaucoup en commun avec lui, si nous allons comparer son titre original *L'Épitaphe de Villon*. En ce qui concerne la forme, il s'agit d'une ballade : poème composé de trois strophes suivies d'un couplet final.<sup>56</sup> La ballade contient trois dizains de décasyllabes avec un envoi de cinq vers à la fin. La rime est ababbccddc et l'envoi final reprend le schéma de la deuxième partie de la strophe précédent, c'est-à-dire : ccddc. Le poème a un caractère chantant alors il pourrait être destinée à danser.

#### II.3.1 Les champs lexicaux

L'incipit avec l'apostrophe « Frères humains » renvoie à la convivialité et solidarité de l'humanité avec les pendus. L'accent est mis sur l'engagement collectif à la communauté médiévale, sur l'aspect sociale de la pauvreté (« nous pauvres »), et sur le partage de la même condition humaine, créent la déchirante satire sociale. « Dieu » va rétribuer ceux qui ont été fidèles et humbles.

« *La chair que nous avons trop nourrie* »<sup>57</sup> renvoie aux vanités humaines ou aux délices de la vie profane. Suite l'autre vers, la chair est « pourrie » depuis longtemps, c'est-à-dire déjà avant la mort. Villon y fait pénitence de ses péchés, son âme est pétrifiée en parallèle avec son corps déjà mort. Ce dualisme scolastique du corps et de l'âme se manifeste à travers l'œuvre de Villon (voir *Débat de Villon et de son cœur*). Ces attributs

---

<sup>52</sup> FAVIER, Jean: *François Villon*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1982. p. 409.

<sup>53</sup> Ibid., p. 413.

<sup>54</sup> Ibid., p. 411.

<sup>55</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort 1. Le temps des gisants*. op. cit., p. 197.

<sup>56</sup> www.lettres.org., page consultée le 24 février 2021.

<sup>57</sup> VILLON. *Œuvres complètes*. op. cit., p. 272.

« dévorée » et « pourrie » appartiennent au registre de macabre référant à l'aspect répugnant du corps en décomposition. Le vers huit « *Et nous, les os, devenons cendre et poussière.* »<sup>58</sup> évoque le *memento mori* – une image pour faire peur de la mort.

Dans la deuxième strophe, Villon devient plus précis et accuse le coupable. C'était la « justice » qui a exécuté le jugement et qui représente l'ordre social peut-être la société entière, d'après lui non autorisée à décider sur la vie humaine, parce que c'est le Dieu, qui est le seul juge. Villon pointe sur hypocrisie de ceux qui « *n'ont pas l'esprit bien ferme.* »<sup>59</sup>, c'est-à-dire la justice et ses protégés. Il invoque donc des lieux plus élevés pour lui pardonner – le fils de Vierge Marie.

La troisième strophe ressemble à la véritable danse macabre, la corporeité humaine est très exagérée : Villon n'y oublie pas l'antiphrase en mettant le contraste ironique entre les corps « lavés », « lassivés » et « desséchés », « noircis »... Les oiseaux charognards se rassemblent auprès des pendus, les « pies » et « corbeaux » ont « creusé », « arraché » leur corps... Ces mots appartiennent au registre macabre et funèbre. La voix du poète est très explicite avec un teinte de naturalisme. Ces corps au gibet abandonnés subissent le coup du vent et servent comme un avertissement pour les péchés sur terre.

L'envoi dans les ballades est en principe destiné à quelqu'un. Cette fois-ci à « Prince Jésus » dans un prier pour être miséricordieux envers les hommes (nous sommes donc dans un vocabulaire religieux, typique pour le Moyen Âge). Villon annonce la fin de la plaisanterie qui est caractéristique pour son œuvre entière. Il appelle tout le monde à faire le même, s'agenouiller et prier Dieu.

### II.3.2 Analyse du texte

*La Ballade des pendus* connue aussi sur le nom *L'Épitaphe Villon* vient des conditions spécifiques. Villon fait référence à lui-même et à ses compagnons de prison en attendant la mort. À la place du « je » lyrique, le pluriel du pronom déictique « nous » est utilisé. Ce sont donc les morts (les pendus) qui parlent, et qui s'adressent aux « frères humains » – les survivants. Villon invoque toute humanité pour avoir la solidarité avec le destin pitoyable des condamnés. En ce qui concerne les quatre premiers vers, l'aspect collectif de la danse macabre, c'est-à-dire, l'égalité de tous devant la mort, rappelle la puissance des prières à Dieu, qui est le seul à juger. La société du Moyen Âge était habituée aux exécutions publiques. La foule, en criant, a souvent demandé la mort des condamnés. Néanmoins, Villon compte sur leur grâce avec son malheur et leur demande de ne pas s'en

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., p. 272.

moquer. Dans les versets cinq à huit il se plaint des vanités charnelles, de la futilité de la vie et ses délices. Rien de ça n'a aucune valeur devant la mort, seule la vie spirituelle. Il connecte ses croyances profondes et les emballe dans la voix réaliste inquiétante. Villon s'est trouvé déjà comme l'étudiant à la limite entre la carrière ecclésiastique et une vie hors de la loi. Ses deux visages se battent tout au long de la ballade, comme dans son œuvre entier. Même s'il se cache sous une vague appellation « nous », il s'agit d'une confession sincère d'un homme ordinaire, mais de l'expression d'un grand poète.

### II.3.3 La modernité du texte

Villon a parcouru l'histoire de la littérature entière et son profil était proportionnellement adapté au discours d'une telle époque. Favier mentionne une remarque d'Italo Siciliano venant de sa biographie sur Villon : « *On trouvera nécessairement des traces du « pauvre Villon » dans le « bon follâtre » comme plus tard on pourra se trouver en présence des retours de celui-ci. Dans les époques différentes l'un a pu, a dû, avoir le dessus sur l'autre. Pendant un certain temps, l'un a pu vivre à côté de l'autre.* »<sup>60</sup> Toutefois, c'est toujours d'actualité.

Le modernisme de la ballade repose sur le réalisme de la scène. Les enjeux forment un spectacle presque naturaliste – le champ lexical du macabre, l'humour noir du gibet, l'écriture antiphrastique relevant le dualisme médiéval (l'âme x le corps), l'ambiance macabre fondée par les doléances contre les vanités humaines et l'écœurance de la chair humaine en décomposition. L'aspect de l'auto-ironie sur sa propre condition et la condition humaine globale cesse de dessiner l'intemporalité de son œuvre qui reste critique à n'importe quelle époque. Le mélange de poète génie avec son mauvais *curriculum vitae* créent un modèle de poète non conforme et révoltant, approprié par les artistes modernes au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>60</sup> FAVIER, Jean: *François Villon*. op. cit., p. 18.

### III Le climat et les mouvements poétiques français de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Le XIX<sup>e</sup> siècle, souvent appelé le long XIX<sup>e</sup> siècle, était une période des innovations et transformations dans presque tous les domaines de l'activité humaine – la science, les arts, le commerce, la politique. La France devait équilibrer les changements provoqués par la Révolution française de 1789 – la fin de féodalisme et la naissance de l'esprit démocratique, malgré la montée du capitalisme et l'épanouissement de la bourgeoisie.

Un nouvel ordre social est créé, la société est divisée entre ceux qui travaillent et ceux qui possèdent un capital, ce qui va aboutir à la genèse des idéologies – le socialisme (le communisme), le nationalisme et autres. La réalité du XIX<sup>e</sup> siècle est dirigée par une évolution perturbante de la politique (il y avait 6 régimes différents qui s'alternent).

Les tendances pour imposer la conscience nationale sont présentes en France ainsi que dans l'Europe entière. Toutes les nations essayent de justifier leur place dans cet espace hétérogène de l'Europe. Elles s'engagent à la recherche de leur propre histoire, essayent de prouver l'originalité de leur langage et le caractère sublime de leur culture. De ces aspirations viennent les tentations pour imposer la littérature la plus archaïque parfois par les fabrications des manuscrits falsifiés. Cela a abouti d'un côté à la glorification de l'histoire nationale et en même temps a initié le développement de l'historiographie de l'autre.<sup>61</sup>

Le progrès technologique, qui a conduit à la popularisation de la littérature (l'accessibilité des journaux, les théâtres et plus tard le cinéma, la multiplication des éditeurs etc.) a fondamentalement changé le rôle de l'écrivain lui-même. Dans ce contexte de l'évolution historique : « *Ce sont eux, poètes, romanciers, dramaturges, essayistes, qui sont les vrais dépositaires du pouvoir spirituel, les prêtres d'une société en voie de laïcisation. Leur public leur donne l'indépendance, donc la liberté de parole et de critique. Ils sont les interprètes des aspirations les plus profondes de la société. Mais d'une société dont ils demeurent l'envers, et qui, dans son embourgeoisement profond, récuse toutes les valeurs de l'art et de création. Il a fallu le XIX<sup>e</sup> siècle pour faire naître la bohème artiste et pour inventer l'art maudit.* »<sup>62</sup>

Les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont donc l'influence majeure à la formation des pensées du peuple (les funérailles de Victor Hugo qui sont devenues un événement national). Le

---

<sup>61</sup> Les informations sont tirées de cours magistrales à L'Université de Palacký à Olomouc „Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle“ en 2019.

<sup>62</sup> RINCÉ, Dominique et Bernard LECHERBONNIER. *Littérature: textes et documents. XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Nathan, Collection Henri Mitterand, 1986. p. 6.

premier mouvement capital du nouveau siècle – le romantisme, a répondu au décalage de la vision du monde (et de l'art) propre au siècle des Lumières et incarne une nouvelle sensibilité idéaliste.

### III.1 Le XIX<sup>e</sup> siècle et la vision romantique de la mort

Mme de Staël a indiqué les principaux postulâtes esthétiques de romantisme dans son essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* publié en 1800. Elle met les émotions sur un pied d'égalité avec la raison et leur attribue un rôle primordial dans la prise de décisions de l'individu humain. Elle a essayé de définir le rapport du progrès historique avec l'art : d'après elle la littérature doit servir à « *cultiver la race humaine* ». <sup>63</sup> De la même façon elle critique l'égoïsme apporté par la révolution et désigne la naissance de « l'homme privé » cherchant le refuge dans la littérature qui devrait répondre de ses ruptures. « *L'homme privé semble être une mesure du progrès historique, et la tâche de l'art est de vraiment capturer ses sentiments, son désir de bonheur, mais aussi sa désillusion.* » <sup>64</sup>

Et comment ce revirement vers l'individu est-il relié avec la vision de la mort et le macabre ? Le romantisme fut annoncé par la période de préromantisme déjà ancrée en Allemagne ou en Angleterre où il garde une tradition importante. Prenons les œuvres de J. W. Goethe (*Les Souffrances du jeune Werther*) ou plus tard d'Emily Brontë (*Les Hauts de Hurlevent*), qui ont souligné l'ambiguïté des sentiments profonds, des fois effrayants et macabres mais exaltants et beaux en même temps. Ils ont posés l'amour passionnel en opposition avec l'amour conventionnel représenté par le mariage accordé, ce que dévie la conception traditionnelle des relations interhumaines et leurs attachements. <sup>65</sup>

Mais d'où vient cet air de fatalité romanesque ? Les deux êtres humains, qui sont destinés l'un pour l'autre à fournir leur quête, à se coupler dans une unité inséparable – une idée venant déjà de Platon et du mythe de l'Androgyne, une entité hybride incarnant les deux principes, le masculin et le féminin. Cet individu était découpé en quarts par les Dieux, condamné à se chercher pour se réunir dans un seul être absolu. Ce principe en réalité justifie l'existence de l'homosexualité et met en question les tabous instaurés par la société. La

---

<sup>63</sup> FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. I, 1789-1870*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1966. p. 89. (traduction).

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Les informations données s'appuient sur les cours magistrales „Naissances du roman, naissance de l'amour“ à L'Université de Lorraine durant 2019-2020.



vision du « coup de foudre » au premier regard était appropriée non seulement aux romanciers, mais apparamment à la société entière.<sup>66</sup>

Phillipe Ariès appelle ce phénomène contemporain « *la révolution du sentiment* »<sup>67</sup> et il conclut que : « *L'affectivité, jadis diffuse, s'est désormais concentrer sur quelques êtres rares dont la séparation n'est plus supportée et déclenche une crise dramatique : la mort de toi.* »<sup>68</sup>

La douleur sincère de Lamartine, exprimée dans son poème *Le Lac* dans le recueil phénoménal *Méditations poétiques* (1820), sur la perte d'une âme aimée peut témoigner de ce nouveau sentiment. Nous pouvons dire que la mort au XIX<sup>e</sup> siècle est considérée comme un événement de rédemption espérée et la façon de comment se réunir avec les êtres aimés déjà perdus. Selon Ariès, la mort a cessé d'être triste et représente soudainement un moment désirable : « *Elle est la beauté. ... Elle est devenue pathétique et belle, belle comme la nature, comme l'immensité de la nature, la mer ou la lande.* »<sup>69</sup> Le Mal est donc remplacé par Le Beau.

### III.1.1 Le romantisme et la vision du macabre

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les cimetières du centre de Paris ont commencé à se déplacer à la périphérie de la ville, surtout pour des raisons sanitaires. Le fameux cimetière des Saint-Innocents était définitivement fermé en 1780<sup>70</sup>, mais son « *genius loci* » reste dans la mémoire des habitants même longtemps après.

Il se propose que les résidus des temps anciens dans la ville ont éveillé l'intérêt chez certains écrivains romantiques pour le topos de Paris au Moyen Âge, par exemple Victor Hugo l'a utilisé dans son roman majeur *Notre-Dame de Paris* de 1831. Dans ce roman l'auteur souligne la pureté de christianisme et l'esprit pieux des contemporains, le caractère sublime de l'art gothique, l'iconographie et le symbolisme médiévale, etc. Un des autres écrivains qui a fait renaître le thème de la danse macabre était Paul LaCroix. Il a situé son roman intitulé *La Danse macabre* dans l'espace-temps de Saint-Innocents en 1438 où il traite une histoire d'amour au milieu de la période perturbante du déclin du Moyen Âge en illustrant l'ambiance de la danse des morts.

Le chercheur Stéphan Fossard dit dans son article sur la vision romantique des danses : « *Lacroix accorde une attention particulière à la mise en scène de la danse macabre et*

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort 2. La mort ensauvagée.* op. cit., p. 181.

<sup>68</sup> Ibid., p. 320.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid., p. 205.

*place son lecteur au milieu d'un spectacle médiéval déroutant, véritable « allégorie grave et terrible du néant de l'homme et d'égalité devant la mort ». Cette reconstitution contribue au succès de ce roman historique qui bouscule les règles du genre en l'associant aux codes du récit fantastique et en s'appuyant sur l'esthétique frénétique mise en avant par les petits romantiques à cette époque. »<sup>71</sup>*

Il paraît que cette couleur locale de Paris en plein Moyen Âge sert pour les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle d'un miroir pour l'époque moderne. Cette perspective macabre de la modernité sera présente aussi chez Baudelaire dans son recueil *Les Fleurs du mal* dans la section *Tableaux parisiens*, ainsi que le motif de la mort (éventuellement de la danse macabre) sera un des sujets préférés pour les poètes décadents.

### **III.2 Les courants poétiques de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle**

Le romantisme et le caractère de la littérature tout à fait engagé n'étaient pas soutenus par les contemporains et l'intérêt des poètes s'est installé sur « la beauté » en autre terme sur « la forme », vue comme une seule institution qui puisse gouverner la poésie et le poète lui-même. Alain Vaillant nous dit à propos cette époque-là que : « *L'histoire poétique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est si mouvementée et si complexe qu'il faut privilégier ici les auteurs qui paraissent avoir pesé le plus sur les évolutions futures du genre.* »<sup>72</sup> Pour cette raison, nous mettrons l'accent seulement sur ces individus, qui dominaient le monde poétique.

La vague du romantisme s'est apaisée (même si les textes de Victor Hugo sont toujours populaires) et a été lentement remplacée par de nouvelles tendances, redressant certains de ses principes. Avant l'instauration définitive du symbolisme il y avait tant de personnages individualistes qui se sont assemblés sous la revue *Parnasse contemporain* publiée pour la première fois en 1866. Cette revue a regroupé les auteurs déjà bien établis comme Leconte de Lisle, Banville, Heredia ou Gautier, mais aussi de nouveaux visages comme Prudhomme, Verlaine, Baudelaire ou Mallarmé.<sup>73</sup>

Mais que signifie « le Parnasse » ? Il s'agit d'une référence à la mythologie grecque : tous les douze patrons des arts, « les muses », ont résidé sur la montagne qui porte le nom Parnasse, au sens figuré, les poètes s'inscrivent ainsi au sommet de la poésie

---

<sup>71</sup> FOSSARD, Stéphane. *Vision romantique de la danse macabre* [online]. Saint-Denise: Université de La Réunion, 2020, La revue TrOPICS, n. 9, pp. 121-122. [cit. 2021-03-25]. Disponible sur <https://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-9/stephane-fossard-vision-romantique-de-la-danse-macabre>.

<sup>72</sup> VAILLANT, Alain. *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. op. cit., p. 42.

<sup>73</sup> RINCÉ, Dominique et Bernard LECHERBONNIER. *Littérature: textes et documents. XIX<sup>e</sup> siècle*. op. cit., p. 363.

contemporaine.<sup>74</sup> Nous pourrions formuler quatre principes essentiels de la poésie parnassienne.

Elle demande le recours à l'impersonnalité (contre le « Moi » romantique), elle propage une mystique de la beauté (contre la contingence et l'artificiel), elle prêche le culte du travail (contre la facilité et les licences) et enfin elle exige la distance ou « la hauteur » des poètes (contre l'engagement direct).<sup>75</sup>

Au contraire, le Symbolisme quitte le critère de la forme stricte et s'efforce de la mélodie et l'harmonie du vers. Paul Verlaine déjà révélé cette tendance déjà dans ses recueils *Poèmes saturniens* de 1866 ou *Romances sans paroles* de 1874 mais le symbolisme en tant que le mouvement poétique obtient ses contours durant les années 1880.<sup>76</sup> À l'expansion de cette sensibilité poétique pouvaient également contribuer les connaissances nouvellement acquises sur l'inconscient et des sciences du « psyché » (par exemple l'essai *Les Paradices artificiels* sur l'utilisation des drogues pendant l'activité créatrice et leurs influences sur l'inconscient).

Selon les symbolistes : « *Notre monde n'est pas réductible à la matière. Il est d'abord fait des représentations que nous en avons, des signes dont nous le jalonnons. A la limite il n'est qu'apparences vaines.* »<sup>77</sup> Les poètes essaient de lire et capturer les symboles occurants dans ce monde énigmatique. Ils les préfèrent aux dépens de la réalité. Pour cela ils utilisent la « transposition symbolique »<sup>78</sup> c'est-à-dire le mécanisme d'illumination d'un signe qui est relevé à travers l'association entre deux réalités diverses (par exemple *L'Albatros* – le poète moderne).

Dans ce contexte nous remarquerons quelques figures qui ont surpassé la tradition parnassienne. C'est d'abord Charles Baudelaire, qui a même contribué dans la revue de *Parnasse contemporain*, mais son modernité était malheureusement mal compris pendant sa vie – il était jugé pour la violation des bonnes mœurs. Un autre poète « génie » est Arthur Rimbaud qui incarne une figure remarquable et inouïe de la poésie française. Plus tard les deux poètes recevaient l'étiquette des célèbres « poètes maudits » (appellation d'après un essai de Paul Verlaine de 1884), représentant la voie de la poésie symboliste et décadente.

---

<sup>74</sup> Les informations sont tirées de cours magistrales à L'Université de Palacký à Olomouc „Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle“ en 2019.

<sup>75</sup> RINCÉ, Dominique et Bernard LECHERBONNIER. *Littérature: textes et documents. XIX<sup>e</sup> siècle.* op. cit., p. 363.

<sup>76</sup> Ibid., p. 519

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid. 363

### III.2.1 Théophile Gautier et l'art pour l'art

Théophile Gautier a commencé avec la création littéraire dès ses vingt ans et comme beaucoup des jeunes auteurs de cette époque, il était admirateur des exigences romantiques de Victor Hugo contre le théâtre classique dans les années trente. Il a parcouru l'époque du romantisme et enfin il réussit à le dépasser et devenir en conséquent la voix critique la plus célèbre de romantisme. Ces critiques littéraires (et même ses œuvres) ont apporté une doctrine propre au parnassisme qui incarne une idée de « l'art pour l'art ». <sup>79</sup>

C'était déjà l'année 1835, lorsqu'il propose sa préface au roman *Mademoiselle de Maupin* où il introduit ainsi l'émergence d'une nouvelle prémisse de l'art pour l'art. « *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.* » <sup>80</sup> Pour qu'une pièce littéraire soit belle, il fallait qu'il se débarrasse de l'exigence de utilité de n'importe quelle présence (politique, didactique, etc.)

Cette idée est en outre plus élaborée dans le recueil poétique *Émaux et Camés* de 1852. Focalisons-nous sur le poème emblématique *l'Art*. Elle s'ouvre par les vers : « *Oui, l'œuvre sort plus belle/ D'une forme au travail/ Rebelle/ Vers, marbre, onyx, émail./* » et s'achève : « *Sculpte, lime, cisèle ;/ Que ton rêve flottant/ Se scelle/ Dans le bloc résistant !* » <sup>81</sup> La création poétique est mise en analogie avec des arts plastiques – les poèmes sont « ciselés » comme une statue de marbre. Leur existence n'est conditionnée par rien d'autre qu'eux-mêmes. Le poème *Bûchers et tombeaux*, que nous analyserons, est forgé du même principe.

Ses observations et ses contributions à la littérature française étaient admirées par les contemporains (par exemple Baudelaire lui a dédié son recueil *Les Fleurs du mal*) et son impact à l'évolution de la littérature est incontestable.

### III.2.2 Les « poètes maudits » – Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud

L'expression « poètes maudits » est instaurée comme un « lieu commun », malgré que cela n'était originalement dédié qu'aux quelques figures exquises (Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de

<sup>79</sup> LAGARDE, André et Laurent Michard. *Francoúzká literatura 19. stol.* Praha: Garamond, 2008. pp. 263-264. (traduction)

<sup>80</sup> GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin* [ebook]. Bibliothèque électronique du Québec. Édition de référence: Paris: Charpentier et Cie, 1876. Nouvelle édition, p. 49. [cit. 2021-03-20]. Disponible sur <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Gautier-Maupin.pdf>.

<sup>81</sup> GAUTIER, Théophile. *Émaux et Camées*. Éditions Gallimard, Imprimé en Espagne, 1981. pp. 148-149.

l'Isle-Adam et Pauvre Lelian). Désormais, elle sert à désigner les poètes solitaires, en règle générale, incompris par la société, enfermés sur eux-mêmes, s'entourant de l'art et de la beauté, car elle seule pourrait les protéger du monde hypocrite et brut.

Ce profil convient à la poétique de Charles Baudelaire, qui a mené une vie bohémienne dans les cercles artistiques à Paris et a subsisté comme un critique d'art. « *Baudelaire a résumé lui-même son esthétique en deux mots : le surnaturalisme et l'ironie, ... avant Rimbaud, Baudelaire est un voyant.* »<sup>82</sup> Son monde imaginaire est délibéré des tabous, il cherche la beauté dans le macabre, prenons par exemple le poème *Une charogne*, construit autour du thème de l'exposition d'un corps féminin en décomposition. L'aspect de l'auto-ironie s'étend tout au long des *Fleurs*, l'ambiance macabre pleine des symboles morbides n'est pas une consciente violation des bonnes mœurs, mais la recherche des valeurs sublimes à travers l'acceptation du Mal et son examen d'un point de vue élevé comme *Un Albatros* – un martyr d'un monde indifférent.

Arthur Rimbaud a imposé dans sa poétique des efforts subversifs similaires. « *Pour Rimbaud, le poète est, par le langage, à la fois expérimentateur et sujet d'expérience.* »<sup>83</sup> Il s'est affranchi des règles normatives de l'époque. Sa première œuvre publiée est un poème en prose intitulé *Une Saison en Enfer* traitant de la relation perturbante avec Paul Verlaine. Dans cette période, Rimbaud se lance dans une quête transcendante pour trouver la vraie valeur de la beauté et de la poésie elle-même : « *Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.* »<sup>84</sup>

Paul Verlaine a écrit sur lui : « *À l'époque relativement lointaine de notre intimité, Arthur Rimbaud était un enfant de seize à dix-sept ans, déjà nanti de tout le bagage poétique qu'il faudrait que le vrai public connût,...* »<sup>85</sup> Ce lourd bagage d'un poète « voyant » est déjà thématiquement dans le poème *Ma bohème* et plus explicitement dans un long poème déchirant, signalant la fin de l'enfance illusoire qui a été volé par la société hypocrite – *Le Bateau ivre*. Néanmoins, son exigence expérimentale gravée dans ses poèmes, posent un caractère énigmatique difficile à déchiffrer, plein de motifs prodigieux et rares, comme celui de la danse macabre dans son poème *Bal des pendus*.

---

<sup>82</sup> VAILLANT, Alain. *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. op. cit. p. 44.

<sup>83</sup> Ibid., p 45.

<sup>84</sup> [https://fr.wikisource.org/wiki/Une\\_saison\\_en\\_enfer/%C2%AB\\_Jadis,\\_si\\_je\\_me\\_souviens\\_bien%E2%80%A6%C2%BB](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_saison_en_enfer/%C2%AB_Jadis,_si_je_me_souviens_bien%E2%80%A6%C2%BB) page consultée le 25 mars 2021.

<sup>85</sup> [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Po%C3%A8tes\\_maudits/Arthur\\_Rimbaud](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Po%C3%A8tes_maudits/Arthur_Rimbaud) page consulté le 25 mars 2021.

## IV Le motif de la danse macabre chez Gautier, Baudelaire et Rimbaud

Chez tous les auteurs que nous allons examiner, l'idée de base des danses macabres est maintenue, malgré un décalage notable dans le temps. Cependant, le thème a subi une mise à jour considérable. Chaque auteur a contribué à l'expansion du champ sémantique autour de ce thème par sa propre réflexion poétique et les exigences artistiques personnelles. Mais la devise principale des danses macabres résonne à n'importe quelle époque : Nous mourons tous sans que nous sachions, quand l'heure de notre départ viendra.

### IV.1 *Bûchers et Tombeaux (Émaux et Camées)*

Nous avons déjà indiqué que le recueil *Émaux et Camées* fonction comme un manifeste de la poétique parnassienne. Il faudra toujours prendre conscience de la forme, non seulement celle à l'extérieur (la solidité du vers et resserrement du contenu), mais aussi celle à l'arrière-plan du texte.

Le poème *Bûchers et Tombeaux* est composé de 27 quatrains en octosyllabe de rime alternée du schéma régulier abab. Il a un rythme captivant qui nous fera traverser l'histoire de l'humanité de l'Antiquité jusqu'au moment présent de Gautier. Nous pouvons proposer deux axes de réflexion sur le plan thématique : premièrement c'est le niveau explicite, caractérisé par des symboles « macabres » qui sont indiqués par le motif omniprésent de la mort avec l'épouvantement de la scène de danse macabre incorporé dans le texte et deuxièmement c'est le niveau implicite, en autres termes « idéologique », qui est caché en arrière-plan du texte où Gautier se lance à la recherche de la forme perdue. Il demande la résurrection de l'art antique qui est le plus sublime et la fin de l'art dit « gothique » valorisé par les romantiques.

Nous pourrions découper le poème en deux parties – chacune désignant une ère différente. L'accent est mis sur la comparaison des deux époques, le contraste de l'Antiquité et du christianisme, aperçu en tant que deux principes idéologiques. Le moyen utilisé pour démontrer cet antagonisme est la transposition de la scène de danse macabre, vue comme le point de décalage de la vision harmonieuse de la mort et de l'art en temps ancien.

En ce qui concerne l'explication du titre, « le bûcher » sert comme représentation de l'art antique, libre et beau, imposant un ordre harmonieux qui est mis en parallèle avec « le tombeau » désignant une autre allégorie de l'art, celle qui était imposée par le christianisme et son caractère appellatif et du point de vue de Gautier, despotique. La collision s'instaure quand cette tendance macabre se croise avec l'époque moderne qui masque le désordre sous

le voile du progrès et renonce aux valeurs traditionnelles. Ce qui contribue au dernier aspect fortement présent dans l'ensemble du texte, c'est la satire provoquée par la désillusion de l'artiste contemporaine, qui est attrapé dans le faux monde et de l'art pastiche.

Dès le premier vers nous sommes plongés dans une ambiance harmonieuse et rassurante où la relation entre l'homme et la mort était équilibrée. « *Le squelette était invisible/ Au temps heureux de l'Art païen* »<sup>86</sup> La mort n'était pas vue comme une grande menace car sa vision n'était pas encore tordue par le caractère appellatif du christianisme. L'Art païen nous indique le temps de l'antiquité, avec la teinte presque mythique. Cette idylle est soutenue par le vocabulaire euphémique comme « sensible », « beau », « heureux », « papillon de l'âme », « être cher ». Celle-ci est posée en face des images macabres comme « cadavre », « spectre hideux », « épouvantements », « armature d'ossements », introduisant la scène épouvantable semblable au cauchemar où un personnage de squelette figure : « *Comme d'un vêtement qui tombe/ Se déshabillant de sa chair* »<sup>87</sup>

Mais le feu du « bûcher ravie », le symbole du rituel funéraire antique de l'incinération, va suspendre cette séance terrifiante et le rite peut se finir en paix : « *Ce que le papillon de l'âme/ Laisse de poussière après lui* ». <sup>88</sup> Cette idylle hellénique est encore supportée par les symboles des « fleurs » et des « acanthes », les créatures mythiques « ægipans » avec des « bacchantes » (symbole de la frénésie féminine), qui dansaient ensemble pendant ces rites barbares. Gautier défend ce paganisme qui poussait la relation franche des humains envers la mort et la pose en relation dichotomique avec le symbole du « Tombeau » : « *Et l'art versait son harmonie/ Sur la tristesse du tombeau.* »<sup>89</sup> La mort a été vue plutôt comme une célébration de la vie, libérée du voile de tristesse : « *Les tombes étaient attrayantes/... D'images douces et riantes/ La vie enveloppait la mort ;* »<sup>90</sup>

Le point de changement se produit lorsque Gautier commence à comparer les images de cette scène aux symboles religieux du christianisme et les met dans une relation entièrement antagoniste : « *Des dieux que l'art toujours révère/ Trônaient au ciel marmoréen/ Mais l'Olympe cède au Calvaire/ Jupier au Nazaréen.* »<sup>91</sup> Avec le quatorzième quatrain la désillusion de Gautier lentement s'intensifie quand le christianisme a

---

<sup>86</sup> GAUTIER, Théophile. *Bûchers et Tombeaux*. Éditions Gallimard. Paris. 1981. p. 92.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid., p. 93.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid.

définitivement envahi la tradition antique où « *Sur la tristesse immense et sombre/ Le blanc squelette se fait voir.* »<sup>92</sup>

Avec ce squelette blanc il se révèle métaphoriquement le christianisme avec sa nouvelle symbolique et sa nouvelle forme d'iconographie. Il suit la scène de la danse macabre désignée comme une sombre éclipse de l'art. L'ambiance tout à fait harmonieuse se transforme en un cauchemar, alors nous voyons le champ lexical : « funèbres », « vertèbres », « charniers », « cercueils », « os pointus » etc. À partir de ce moment nous sommes au milieu de la sombre époque du Moyen Âge où la scène de danse macabre est en train de se dérouler. Du seizième quatrain jusqu'au vingt-et-unième nous assistons au spectacle de la danse macabre inspiré par les fameuses gravures de Holbein, dont la référence que nous voyons citée explicitement dans le texte : « *Holbein esquisse d'un trait sec* ». <sup>93</sup> Il s'agit probablement du renvoi à la série des gravures *Les Simulacres de la mort* déjà mentionnée dans le premier chapitre.

Tous les enjeux des danses macabres traditionnelles sont présents dans l'ensemble du poème. La mort personnifiée par le squelette « *pousse à la danse macabre* ». <sup>94</sup> Il construit le défilé des différents personnages commençant par « l'empereur » suivi par « le pape », « le roi », « le preux », « la courtisane », « le laboureur ». La mort les prend tous, peu importe leur statut social, au milieu de ses vanités humaines et les invite à ce vacarme morbide : « *A chaque pas grossit la bande/ Le jeune au vieux donne la main/ irrésistible sarabande/ Met en branle le genre humain.* » <sup>95</sup> Voici le rapport à l'esprit collectif humain, qui est toujours présent dans les danses (nous mourons tous), mais en comparaison avec Villon, le sens réévalué est plutôt péjoratif. Dans la conception de Gautier, la foule aveuglée était dirigée par le spectre en tête de la procession et elle a jamais cessée de se tourner en ce cercle macabre.

L'idée de la scène est encore actualisée et appropriée aux conditions modernes. Nous sommes transporté dans le temps contemporain et le ton du poème devient ironique ce qui est suggéré par le champ lexical : « mode », « tonnelet », « ballet », « marquises », « chapelles Pompadour ». Avec le vers « *Quand le siècle devient frivole* » <sup>96</sup> cette décadence de l'époque moderne avec le renvoi à l'esthétique « Pompadour » signale la somptuosité et l'ornement exagérés de l'art et le mode de vie des bourgeois, qui tombent dans le maniérisme en rapprochant l'art au simple kitch.

---

<sup>92</sup> Ibid., p. 94.

<sup>93</sup> Ibid., p. 95.

<sup>94</sup> Ibid., p. 94.

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

<sup>96</sup> Ibid.



Gautier révèle la nature de l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui semble être la farce, l'idée incarnée dans la figure du « Comédien » – le faux prophète, le faux artiste, le menteur auquel Gautier transmet : « *Depuis assez longtemps tu joues/ Le mélodrame de la Mort* ». <sup>97</sup> Gautier invite au revirement vers les valeurs classiques : « *Reviens, reviens, bel art antique/... Couvrir ce squelette gothique/ Dévore-le, bûcher brûlant !* » <sup>98</sup> Chez Gautier c'est toujours l'exigence de la forme qui conduit l'ensemble du texte. « *Si nous sommes une statue/ Sculptée à l'image de Dieu/ Quand cette image est abattue/ Jetons-en les débris au feu.* » <sup>99</sup> Pour Gautier il n'y existe pas de compromis. Nous devons soit accepter l'ordre et les règles rigoureuses de la forme ou abandonner complètement l'art, ne jamais se vendre au service de la médiocrité.

Le motif de la danse macabre dans ce poème sert un moyen de critique de la société moderne. La signification de la danse est actualisée et aperçue comme un « mélodrame », le spectacle des élites pour camoufler l'inévitable : que nous mourons tous et en plus, que nous sommes tous égaux à cet égard. Cet aspect de la critique sociale est toujours présenté comme le rapport de l'égalité qui résonne dans le texte. Au niveau de l'arrière-plan du poème, Gautier amène une disputation philosophique sur la forme de l'art moderne tombé dans le maniérisme. Le motif de la danse macabre sert d'un symbole représentant la période de décadence des valeurs, la sombre imitation des anciens rites. L'image de l'art s'est métamorphosée avec l'avènement du christianisme et paradoxalement produit un effet de distorsion : selon Gautier l'art a perdu sa pureté, son caractère joyeux, son harmonie, et essentiellement sa forme sublime.

#### ***IV.2 Danse Macabre (Les Fleurs du mal)***

Le recueil *Les Fleurs du Mal*, dès sa première publication en 1857 (deuxième édition étendue en 1861) a suscité une controverse considérable. Il est composé de six sections : *Spleen et Idéal*, *Tableaux parisiens*, *Le Vin*, *Fleurs du Mal*, *Révolte* et *La Mort* – cette notion de la mort crée un leitmotiv particulier de l'ensemble de la collection ainsi que la recherche du sens de l'existence humaine.

Jugé comme « immoral » par la critique, débordé par les motifs modernes, le recueil incarne une polémique non seulement en dehors des textes mais aussi une contemplation sur les valeurs de l'art là-dedans. Nous notons un caractère antithétique du titre introduisant le motif des « fleurs » et du « mal » dans un rapport équivalent. Cette confrontation des deux

---

<sup>97</sup> Ibid., p. 95.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

réalités inversées : la beauté et son caractère vain, la mort qui est sublime et la vie plutôt abominable, le dégoût même que le plaisir ressenti envers les femmes, est caractéristique pour ce recueil sans exception pour le poème *Danse macabre*.

Ce poème contient quinze quatrains en alexandrin, c'est-à-dire sous une forme de vers traditionnelle de douze syllabes, et des rimes alternées en schéma abab. Le poème est donc assez long et complexe en comparaison avec des autres de la section. En comparaison avec Gautier, Baudelaire y tient une stratégie un peu différente. En ce qui concerne le mécanisme poétique, qui axe l'ensemble du poème, il a choisi le déploiement de l'ironie, qui souligne le pathétisme de la vie et de notre vision de la mort tordue, métaphoriquement exprimée à travers le fameux *memento mori* – *Danse macabre*.

Le concept de la danse est perceptible dans la deuxième strophe avec la notion du « bal ». Dans cet espace-temps du bal, Baudelaire construit une scène de la danse macabre autour d'une nouvelle symbolique de la mort. Il n'est pas étonnant, que dans le cas de Baudelaire, l'allégorie de la mort, soit une femme (souvent thématifiée à travers son œuvre). La mort personnifiée en une femme, soit belle soit laide, se transforme selon la perspective de l'auteur. Si nous comparons l'iconographie traditionnelle de la mort et celle de Baudelaire, nous remarquerons un décalage sémantique. Le champ lexical des deux premiers quatrains nous propose les attributs de la mort comme : « Fièrè », « noble », avec « nonchalance » et « désinvolture », visage comme une « coquette », des airs « extravagants » avec une « robe exagérée » de « taille plus mince ».<sup>100</sup>

Elle obtient les caractéristiques charmantes, possiblement érotiques, mais sous la façade attirante elle se couvre « *Les funèbres appas qu'elle tient à cacher* ». <sup>101</sup> Cette obsession de Baudelaire par la mort est encore exprimée dans le quatrain suivant dans l'hyperbole : « *Ô charme d'un néant follement attifé !* ». <sup>102</sup> Pas à pas la mort nous est représentée telle que nous la connaissons sous la forme d'un squelette qui se rapproche et effectivement remplace une aimable femme. Mais cette fois, il n'apparaît pas comme un *memento mori* terrifiant, mais plutôt avec des traits favorables qui impressionnent l'auteur : « *L'élégance sans nom de l'humaine armature./ Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !* » <sup>103</sup> La mort dans ce verset est considérée comme belle et charmante.

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 138.

<sup>101</sup> Ibid., p. 139.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid.

Le motif principal « des fleurs » qui accompagne celui de la mort est ainsi présent dans le texte par exemple en vers : « *Un soulier pomponé, joli comme une fleur* »<sup>104</sup> ou « *Et son crâne, de fleurs artistement coiffé* ». <sup>105</sup> D'autre part, Baudelaire fait les diverses allusions à ses propres textes, ce qui contribue à l'image intratextuelle du recueil. Prenons nous par exemple le poème *Squelette laboureur* de la même partie du recueil, qui portait de nouveau le symbole du squelette.

Ce symbole de la mort emblématique, qui personnifie le squelette, est caché à priori en nous-mêmes (les humains) comme une empreinte. La mort est déjà imprimée en nous (dans le sens figuré), elle réside sous une forme du squelette en nous. Ce qui nous fait nous détourner de l'acceptation de son existence, c'est notre malédiction de la chair – la vanité de la vie charnelle qui est éphémère. Dès le vers six, nous voyons la représentation de ses vanités autour du champ lexical : « La fête de la Vie », « vieux désir » ou « sabat de Plaisir » (allusion à l'iconographie de l'ère des chasses aux sorcières ainsi répendues dans les arts comme des danses). L'intention de l'auteur réside dans la question rhétorique de savoir, si nous sommes conscients de notre mortalité et de notre naïveté, qui nous fait tenir à la vie. En fait, Baudelaire ne fait que souligner l'aspect ridicule de nos actions : « *Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur/ Et viens tu demander au torrent des orgies/ De rafraîchir l'enfer allumé dans ton cœur ?* »<sup>106</sup>

Dans la strophe suivante, l'auteur utilise le « Je » romanesque, mais il ne le fait que pour faire appel. Il donne un air d'exclusivité à celui, qui n'a pas peur de l'horreur de la mort, à quelqu'un qui la comprend, qui l'accueille volontairement. « *Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie/ Ne trouve pas un prix digne de ses efforts ;/ Qui, de ces cœurs mortels, entend la raillerie ?/ Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts !* »<sup>107</sup> Par « les forts » on peut comprendre les poètes voyants qui seuls apprécient les vraies valeurs de l'art, quel que soit son visage.

À partir de dixième quatrain nous sommes les témoins d'une initiation à la danse macabre dirigée par la mort. « *Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées/ Exhale le vertige, et les danseurs prudents...* »<sup>108</sup> Cette image nous indique le caractère stupéfait des « danseurs » qui ont été invités à la danse macabre aux côtés des squelettes, dépeint dans les représentations originales. Le drame de la scène se déroule toujours dans des pensées frénétiques d'individus qui sont entraînés dans le tourbillon de la danse de la mort et qui ne

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 138.

<sup>105</sup> Ibid., p. 139.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ibid.

sont pas bien réconciliés avec elle : « *Ne contempleront pas sans d'amères nausées/ Le sourire éternel de tes trente-deux dents.* »<sup>109</sup> La notion de « nausée » donne à ce verset un ton existentialiste, là-dedans nous voyons le caractère pathétique et sottise de la vie mortelle. L'idée de la mort est désignée comme un événement pénible, mais en réalité, nous mourons tous avec un sourire de notre crâne des « trente deux dents »<sup>110</sup>. Un individu humain est dans sa propre nature, rien d'autre que ridicule.

En plus, Baudelaire y critique l'hypocrisie de la société moderne (au sens de « bourgeoise » – il s'adresse à ceux qui fréquentent des bals où ils se font exposer à l'admiration publique). Nous mourons tous, c'est le message principal de toutes les danses macabres : « *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.* »<sup>111</sup> De nouveau, Baudelaire y souligne l'aspect collectif de la danse macabre, qui concerne tout le monde sans faire de différence (le statut, le sexe, l'âge,...).

Dans le verset suivant, l'auteur donne parole à la mort elle-même et les paroles du sujet lyrique sont converties en paroles directes de la mort qui s'adresse à « L'Humanité » entière. La mort est personnifiée en « Bayadère sans nez ». La bayadère était un personnage mythique, qui a incarné la danseuse hindoue sacrée.<sup>112</sup> Elle dirige la danse en agitant : « *Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge/ Vous sentez tous la mort ! Ô squelettes musqués,...* ».<sup>113</sup> Elle nomme tous les menteurs et les faux, qui ont formé la société bourgeoise de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et elle les ridiculise : les « Antinoüs flétris », « dandys à face glabre », « cadavres vernissés » et « lovelaces chenus » ... « *Le branle universel de la danse macabre/ Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus !* »<sup>114</sup>

De même, Baudelaire ne se limite qu'aux motifs entièrement antiques et tend plus vers le cosmopolitisme et l'exotisme. Il utilise autant de motifs établis de l'antiquité que Gautier, mais surtout il se tourne vers l'Extrême-Orient et l'Inde : « *Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange* ». <sup>115</sup> Cette focalisation sur les images venant des pays exotiques est propre aux poètes parnassiens (par exemple dans *Les Poèmes barbares* de Leconte de Lisle).

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 140.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bayad%C3%A8re/8475> page consultée le 14 avril 2021.

<sup>113</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. op. cit., p. 140.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid.

En somme, c'est toujours une exigence à l'ironie qui se découvre en arrière-plan du texte : « *En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire/ En tes contorsions, risible Humanité/ Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe/ Méle son ironie à ton insanité !* ». <sup>116</sup> La mort est aussi imprévisible que la vie humaine et Baudelaire, d'un manier semblable que Gautier, espère en illumination, qui va libérer l'humanité de la peur de mort et qui va instaurer une société plus véridique et égalitaire.

La symbolique de la danse macabre dans ce cas-là soulève une nouvelle sensibilité – la beauté de la mort n'est pas conservée dans l'Antiquité comme elle est chez Gautier, mais garde toujours ses qualités sublimes et dans le monde moderne sert comme moyen de critique de la société hypocrite qui se cache derrière la fatalité de la mort par le fast mode de vie bourgeois. Dans ce contexte, pour Baudelaire, l'humanité entière n'est qu'une figurine ridicule de la mort ce qui nous dominera toujours.

### ***IV.3 Bal des pendus (Recueil Demeny)***

Cette supériorité de la mort, dont nous avons observé dans le cas de Baudelaire, est ainsi exprimée dans le poème *Bal des pendus*. Ce poème de Rimbaud (et même son œuvre entière) est caractéristique par son élan anticonformiste, exubérant par le sarcasme piquant et par le style délimitant. Rimbaud nous propose une allégorie de la mort similaire à celle de ses prédécesseurs, pourtant original et souveraine. Il ne suit aucun but moral de l'art mais simplement expérimente avec des symboles divers et nous entraîne dans son monde imaginaire espiègle. *Bal des pendus* est composé de onze quatrains, dont la majorité est en alexandrin de schéma de la rime alternée abab, tandis que le premier et le dernier sont en octosyllabe fonctionnant comme le refrain qui se répète : « *Au gibet noir, manchot aimable/ Dansent, dansent les paladins/ Les maigres paladins du diable/ Les squelettes de Saladins.* » <sup>117</sup> Ce prologue des quatre vers en octosyllabe donne à ce poème un rythme rapide et chantant (la redondance « dansent, dansent ») qui va introduire le spectacle captivant.

Ce poème suit une trajectoire similaire du motif de la mort comme la ballade de François Villon *Ballade de pendus* mentionné précédemment. Elle partage un caractère maudit semblable. La scène se déroule dans le même champ sémantique que chez Villon – au « gibet noir » à l'occasion d'exécution publique, une exposition déjà ainsi macabre. La

---

<sup>116</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. op. cit., p. 140.

<sup>117</sup> RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes. 1870-1872*. Librairie Générale Française, Paris, 1998. p. 108.

notion de « Bal » dans le titre du poème suggère une scène de danse macabre. Ce que problématise la délimitation spatio-temporelle correcte est le mélange des motifs parcourant toutes les différentes époques et même les divers continents. Nous voyons posé à côté le lexique : « paladins », « diable », « Saladins ». Rimbaud mêle ensemble le symbole propre à l'antiquité, le symbolisme chrétien et même celle du Moyen-Orient (Rimbaud était en général attiré par l'Orient, après ses tentatives poétiques il se lance dans la carrière du commerçant.

« Le paladin » est une autre appellation pour le chevalier le plus proche du roi, venant de la période d'Empire romain représentant « celui qui est prêt à défendre les justes, à se poser en redresseur de torts. »<sup>118</sup> De plus, Saladin était le sultan et l'empereur de Syrie au XII<sup>e</sup> siècle. Et le diable est un symbole bien connu de l'iconographie chrétienne symbolisant le mal. L'autre terme innovant vient avec une appellation « Messir Belzébuth » dans le vers suivant (« messir » comme « monsieur » : le titre désignant une très haute noblesse). Ce Belzébuth incarne « le Prince des démons »<sup>119</sup> et dans ce texte représente le « juge faux », ce qui fait le point d'intersection avec Villon, qui a condamné la justice comme le coupable, responsable du mal. « *Messire Belzébuth tire par la cravate/ Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel,/ ... Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël !* »<sup>120</sup> Le dernier vers renvoie peut-être à l'idée que la danse macabre était performée souvent à l'occasion des célébrations féériques. Cela crée un contrepoint au fait qu'il s'agit d'une pendaison.

L'humour de gibet est bien caractéristique pour ce poème : « la cravate » est une expression venant de l'argot désignant « la corde » et les « pantins » représentent les condamnés qui sont décrits comme des marionnettes, gouvernées par la justice, qui semble remplacer la mort. La justice tire les ficelles et contrôle le cours du monde et fait danser les condamnés dans le spasme mortel.

La notion de la musique qui résonne en arrière-plan du texte est aussi un composant principal du poème. Le Belzébuth conduit ce bal macabre en l'accompagnant d'un violon (typique pour la danse macabre quand la mort dirige la danse en produisant la musique). L'aspect synesthésique s'appuie sur le lexique : « violons », « orques », « chant des ossements » ce qui crée une cacophonie pénétrante et rugissante. Cette synesthésie est encore appuyée sur l'utilisation des couleurs dans les associations spécifiques : « le noir – gibet », « le blanc – neige », « la rouge – ciel/enfer », « le violet – les forêts » : « *Hurrah ! La bise*

---

<sup>118</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paladin/57307#difficulte> page consulté le 14 avril 2021.

<sup>119</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/belz%C3%A9buth> page consultée le 14 avril 2021.

<sup>120</sup> RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes. 1870-1872*. op. cit., p. 108.

*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... »<sup>121</sup>*

Le champ lexical, construit autour du thème de danse macabre, est fondé sur le lexique typique comme : « squelette », « grimaçant », « hideux », « crâne », « sombre », « funèbres », « vertèbres », « macabre », « ossments ». Néanmoins le symbole du squelette ne représente pas la mort personnifiée, mais le cadavre lui-même, c'est-à-dire les condamnés : « *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,... »*<sup>122</sup> En comparaison avec la poétique de Baudelaire, dans ce cas le Rimbaud, la mort ne gagne pas les attributs charmants et admirables, mais se relève dans sa forme la plus sauvage et morbide, qui frise l'obscénité. Nous remarquerons ainsi l'intertextualité de ce poème et le renvoi à Gautier dans les vers : « *Presque tous ont quitté la chemise de peau »*<sup>123</sup> (comp. « *Comme le vêtement qui tombe/ Se déshabillant de sa chair »*<sup>124</sup>).

Le persifflage est également le principe conducteur de la poésie de Rimbaud. L'ironie et le caractère dérisoire du poème produisent un effet gênant et contribuent à l'ambiance maudite de ce texte. Rimbaud n'épargne pas les expressions et les désignations péjoratives « capitans funèbres », « petit pantins noirs », « *Des preux, raides, heurtant armures de carton. »* ou « *Ce n'est pas un moustier ici, les trépassés ! »*<sup>125</sup> Il souligne l'apparence grotesque d'un cadavre en décomposition dégoûtant et déplorable, mais en même temps comique dans ses tentatives d'empêcher la mort sur une corde. De nouveau, la même formule est exprimée – l'impossibilité de fuir le destin et la vanité de l'effort humain. « *Hop ! qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse ! »*<sup>126</sup>

Dans l'avant-dernier quatrain, le personnage de paladin (la noblesse) est dégradé au baladin (le comédien ambulante) méprisé. La foule qui crie fait ainsi la partie composante de la danse frénétique qui englobe le monde. Ils sont coupables de la même manière que les pendus et participent à cette condition humaine pénible. « *Crispe ses petits doigts sur son fémure 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. »*<sup>127</sup> Le spectacle se termine avec la répétition du refrain et intrigue le cycle perpétuel de danse macabre humaine.

---

<sup>121</sup> Ibid., p. 109.

<sup>122</sup> Ibid., p. 110.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> GAUTIER, Théophile. *Bûchers et Tombeaux*. op. cit., p. 92.

<sup>125</sup> Ibid., p. 109

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Ibid., p. 110.

## CONCLUSION

En somme, le motif de la danse macabre sert à désigner la condition humaine peu importe à quelle époque. Il s'agit d'une idée profondément gravée dans les pensées de la civilisation européenne, reliée à la vision du monde à travers le prisme du christianisme et son classement des valeurs. La danse macabre est basée sur la tradition folklorique et le comportement humain archétypal.

Nous mourons tous. Une maxime qui sonne tout au long de l'histoire de l'humanité – la seule certitude du destin contingente de la vie. C'est aussi le message principal des danses macabres en période du Moyen Âge envahi par la peste. Le rythme de la danse macabre était gravé dans la poésie – nous pouvons imaginer que les textes de François Villon étaient chantés et performés dans les rues de Paris en XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècle.

L'essence du motif de la danse macabre ne change pas, mais le contexte de l'époque si. L'aspect de la danse qui vise à signaler l'égalité de tous devant la mort soutient l'esprit collectif de la société, mais de même relève la vanité de la vie dans le système hiérarchique, nécessairement inégal. Le progrès technologique a produit le fait que la société se consomme dans l'abondance et s'écarte du souci de la mort et de ce qui va se passer après elle. C'est la période de romantisme étendu en XIX<sup>e</sup> siècle qui éloigne la conception eschatologique fondée par l'esprit profondément religieux.

Par la suite des événements bouleversants du Moyen Âge et la période baroque suivant, l'esthétique de la danse macabre gagne de l'attraction avec la mise en place de romantisme (comme courant littéraire) et sa vision du monde romantique tendant à l'historicisme. Dans la lutte pour le vrai visage de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, le motif s'adapte aux exigences poétiques diverses.

Théophile Gautier, en tant que le représentant de voie de parnassisme, utilise le motif de la danse macabre pour démontrer le décalage des valeurs artistiques après la chute de l'Antiquité et l'instauration du christianisme. Dans sa conception, la danse macabre est le sombre reflet de la réalité contemporaine qui s'éloigne l'homme d'humilité vis-à-vis de la mort. Le mode de vie des bourgeoises est conduit par des imitations artistiques banales qui sert à camoufler l'inévitable. Ce critique social et l'exigence à l'acceptation de l'égalité des hommes créent un point mutuel de Gautier et Baudelaire.

La conception romantique de la mort qui convertit son caractère maudit en beauté désirable est bien présente chez Charles Baudelaire. Néanmoins, pour dépeindre la mort, il utilise toujours le symbolisme original : la mort est personnifiée par le squelette, elle conduit



le spectacle macabre, les gens sont entraînés dans un cercle qui se tourne, etc. Son concept de la danse macabre est symbolisé par le bal auquel participe l'humanité entière. Baudelaire se méprise sur l'ignorance aveugle des hommes en face du fait que nous mourons tous. La même notion du bal et le même procédé d'ironie a été repris aussi par Rimbaud.

Arthur Rimbaud avec son esprit d'un expérimentateur propose une vision de la danse macabre assez sauvage. Le choix des thèmes lui rapproche à la poésie de François Villon, marqué aussi par l'emploi d'ironie très piquant et d'humour du gibet, qui dans le cas de Rimbaud, sert à mépriser tous sans différence. La danse macabre en sa conception est représentée par les pratiques judiciaires monstrueuses et la faim des gens pour le spectacle de la mort. Rimbaud a accordé à la danse macabre un caractère maudit qui donne l'impression de damnation totale d'humanité.

Le motif de la danse macabre est profondément empreint dans la culture européenne et les représentations picturales des danses peuvent être trouvées dans nombreuses églises à travers le continent. Les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle ont été fascinés non seulement par le caractère carrément morbide, mais aussi par le message collectif des danses qui peut s'adopter à la condition humaine à n'importe quel moment de l'histoire. Malgré qu'il paraît, que les danses appartiennent dans une époque déjà éloignée de la nôtre, le message principal reste en vif. Le motif servait même au XIX<sup>e</sup> siècle comme moyen de critique de la société et ne cesse jamais d'étonner avec la franchise de son expression et incarne une esthétique remarquable.

## RESUMÉ

V této bakalářské práci se zaměříme na motiv tance smrti v literatuře a jeho užití v různých poetikách moderních autorů druhé poloviny 19. století. V první části práce se budeme soustředit na počátky tanců smrti a jejich literární a obrazové reprezentace v období středověku. Ve druhé části práce prozkoumáme báseň Françoise Villona *Ballade des pendus* (*Balada o oběšencích*), která obsahuje scénu tance smrti a která mohla sloužit jako zdroj inspirace pro básníky 19. století. Ve třetí části se také budeme zabývat tím, jak se pohled na tance smrti změnil s příchodem romantismu a jak se nadále jeho použití transformovalo jinými moderními poetickými trendy. V poslední části práce se budeme opírat o vybrané texty Gautiera, Baudelaira a Rimbauda a podáme analýzu motivu a jeho použití. Zkoumanými básněmi budou: *Bûchers et Tombeaux* (vlastní překlad : *Hranice a hrobky*) Théophile Gautiera, *Danse macabre* (*Tanec kostlivců*) Charlese Baudelaira a *Bal des pendus* (*Ples oběšenců*) Arthura Rimbauda.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primaire:

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Éditions Gallimard, 2004. ISBN 978-2-07-030766-1.

GAUTIER, Théophile. *Émaux et Camées*. Paris: Éditions Gallimard, 1981. ISBN 978-2-07-032209-1.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes. 1870-1872*. Paris: Librairie Générale Française, 1998. ISBN 978-2-253-09635-1.

VILLON. *Œuvres complètes. Édition et traduction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. ISBN 978-2-07-289960-7.

### Secondaire:

ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort 1. Le temps des gisants*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. ISBN 978-2-02-008944-9.

ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort 2. La mort ensauvagée*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. ISBN 978-2-02-008945-6.

BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál s. r. o., 2002. ISBN 978-80-7367-284-3.

BERGDOLT, Klaus. *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 978-80-7021-541-0.

CORVISIER, André. *Les danses macabres*. Paris: Presse universitaire de France, 1998. ISBN 978-2-13-049495-1.

DELUMEAU, Jean. *Strach na západě I*. Praha: Argo, 1997. ISBN 978-80-7203-156-2.

FAVIER, Jean. *François Villon*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1982. ISBN 978-2-213-01194-3.

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 1, 1789-1870*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1966. ISBN 12/14-8153-21-133-66.

LAGARDE, André et Laurent MICHARD. *Francouzská literatura 19. stol*. Praha: Garamond, 2008. ISBN 978-80-7407-026-6.

RINCÉ, Dominique a Bernard LECHERBONNIER. *Littérature: textes et documents. XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Nathan, Collection Henri Mitterand. 1986. ISBN 2-09-178861-9.

ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-0963-8.

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-240-7.

VAILLANT, Alain. *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Paris: Éditions Nathan, 1992. ISBN 978-209-190-563-1.

VILLON, François a Aleš PODHORSKÝ. *Šibeničnik: souborné zprac. básnického díla F. Villona*. Praha: Československý spisovatel, 1987. ISBN 22-063-87.

### **Sitographie :**

FOSSARD, Stéphan. *Vision romantique de la danse macabre* [online]. Saint-Denise: Université de La Réunion, La revue TrOPICS, 2020, n. 9, pp. 121-122. Disponible sur <https://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-9/stephane-fossard-vision-romantique-de-la-danse-macabre>. ISSN: 2271-3131.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin* [ebook]. Bibliothèque électronique du Québec. Édition de référence: Paris: Charpentier et Cie, 1876. Nouvelle édition, p. 49. Disponible sur <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Gautier-Maupin.pdf>.

[https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Po%C3%A8tes\\_maudits/Arthur\\_Rimbaud](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Po%C3%A8tes_maudits/Arthur_Rimbaud)

[https://fr.wikisource.org/wiki/Une\\_saison\\_en\\_enfer/%C2%AB\\_Jadis,\\_si\\_je\\_me\\_souviens\\_bien%E2%80%A6\\_%C2%BB](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_saison_en_enfer/%C2%AB_Jadis,_si_je_me_souviens_bien%E2%80%A6_%C2%BB)

<https://www.cnrtl.fr/definition/belz%C3%A9buth>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bayad%C3%A8re/8475>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paladin/57307#difficulte>

[www.lettres.org](http://www.lettres.org)

## ANNOTATION

Nome de l'auteur : Anna Škrabánková

Département et faculté : Département des études romanes, Faculté des Lettres

Titre de la thèse : Le motif de La Danse Macabre dans la poésie française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Directrice : Mgr. Jiřina Matouřková, Ph.D.

Nombre de signe : 90 041

Nombre des appendices : 0

Nombre des sources littéraires : 22

Mots clés : danse macabre, Moyen Âge, mort, motif, symbole, poésie, XIX<sup>e</sup> siècle

Caractéristique : L'objectif de ce mémoire de licence est de donner l'analyse du motif de la danse macabre dans les œuvres choisies de poètes modernes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La danse macabre est un motif de symbolisme et d'iconographie chrétienne de genre d'artes moriendi venant de base du Moyen Âge et traitant la relation des individus humains avec la mort. Le présent travail proposera le panorama d'évolution du motif et sa transformation selon son emploi dans des différentes poétiques littéraires. Le développement du symbolisme macabre était accéléré par l'épidémie de la peste en 1348. Le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle faisait renaître le thème et les poètes modernes s'en sont inspirés en proposant ses nouvelles implications. La vision de la mort s'est métamorphosée ainsi que les danses macabres au cours de temps, mais le message principal reste le même. Les danses macabres ont toujours donné le critique social même cinq siècles après leur première apparition. Cela sera justifié par analyse des poèmes de Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud.

## **ABSTRACT**

Author's name: Anna Škrabánková

Department and faculty: Departement of Roman Studies, Faculty of Arts

Title of thesis: The motive of Dance of Death in the French poetry of the second half of the 19th century

Supervisor: Mgr. Jiřina Matoušková, Ph.D.

Nombre of Characters: 90 041

Nombre of Appendices: 0

Nombre of Literary sources: 22

Key Words: dance of death, Middle Ages, death, motive, symbole, poetry, 19th century

Abstract: The objective of this bachelor's thesis is to provide an analysis of the motive of the Dance of Death in the selected works of modern poets of the second half of the 19th century. The Dance of Death is a motive of Christian genre of artes moriendi symbolism and iconography rooted in the Middle Ages, treating the relationship between human individuals and death. This work will offer a panorama of the evolution of the motive and its transformation according to its use in different literary poetics. The development of macabre symbolism was accelerated by the plague epidemic in 1348. Nineteenth-century romanticism revived the theme and modern poets took inspiration from it and proposed its new implications. The vision of death has metamorphosed as well as the Dance of Death over time, but the main message remains the same. The Dance of Death has always given the social critique even five centuries after their first appearance. This will be justified by an analysis of the poems of Théophile Gautier, Charles Baudelaire, and Arthur Rimbaud.