ETUDE AHISTORIQUE D'UN TEXTE: BALLADE DES DAMES DU TEMPS JADIS[1]

Par LEO SPITZER

L'interprétation de la littérature médiévale me semble souffrir, dans tous les pays, d'une grande tare: de la carence du sens esthétique. Alors que l'appréciation esthétique, la question de l'art de l'écrivain est partie intégrante de l'histoire littéraire en tant que s'occupant d'œuvres modernes, on approche les textes littéraires du moyen âge avec un parti-pris presque exclusivement érudit et historique, on ne les considère pas avant tout comme œuvres d'art, mais comme documents ou témoignages servant à des buts étrangers à la poésie. On discutera plus volontiers la genèse et l'évolution de ces œuvres, leurs sources et leur influence, leurs rapports avec d'autres œuvres, l'histoire des mœurs ou de la littérature—on décrira moins volontiers leur être, leur entité, on réfléchira moins sur la qualité indestructible de cet art, sur les raisons pourquoi, non seulement les contemporains pouvaient, mais nous autres modernes pouvons encore les considérer comme des incarnations éternelles de la beauté.[2] Et pourtant je crois que, après la première période de notre médiévalisme, où on exhumait tant de trésors littéraires inconnus et traçait l'évolution des genres, le moment est venu de nous arrêter devant certaines œuvres maîtresses comme nous nous arrêtons devant Racine et Victor Hugo — et d'expliquer ces chefs-d'œuvre pour ainsi dire par eux-mêmes, de faire voir leur organisme intérieur, non pas ce qui les rattache à d'autres œuvres, mais ce qui fait leur singularité, leur caractère de joyaux uniques.

---

[1] Texte légèrment retouché d'une conférence faite à Bryn Mawr College en 1938.

[2] Il est très curieux de voir que la beauté artistique d'un des chefs-d'œuvre du moyen âge, de la *Chanson de Roland,* a été découverte par hasard, pour ainsi dire en passant, par Joseph Bédier, quand, poussé par la nécessité de prouver sa théorie sur la genèse des chansons de geste, il a dû prouver que la *Chanson de Roland* est un organisme artistique qui trahit la volonté d'un seul grand poète: l'analyse esthétique de l'œuvre déterminée était ici une sorte de "by-product," de résultat accessoire ou d'épiphénomène de l'explication historique du genre. D'ailleurs cette théorie sur les chansons de geste est discutable, alors que la démonstration de l'unité de la *Chanson de Roland* aura une valeur éternelle. Et. M. Pauphilet, dans ses magistrales études sur *Isembard* et la *Chanson de Roland* a dépassé son maître en considérant ces œuvres comme des organismes artistiques et autarchiques et en éliminant cette érudition histrico-biologiste qui rattache encore l'œuvre de Bédier à celle de son maître G. Paris. Mais, par exemple, pour Chrétien de Troyes, à force de chercher l'origine de son ou de ses inspirations, on n'est pas encore arrivé à une compréhension nette de l'essence de son art subtil, chatoyant et ambigu. Ce ne sont peut-être que les seuls Dante et Chaucer qui, par une philologie itallienne et anglaise éternellement inspirées par le souci de la beauté, soient compris comme artistes.

Tout le monde convient—et les anthologies en font foi—que la *Ballade des dames du temps jadis* de Villon est une des gloires de la poésie française—mais vous chercherez en vain dans vos manuels ou dans les éditions scientifiques une analyse des raisons qu'ont les Français d'aujourd'hui de préférer cette poésie à d'autres également renommées du moyen âge.[3, 4]

Dans trois strophes un cortège de nombreuses belles femmes défile devant nos yeux pour disparaître dans le néant, comme dans la tombe d'une princesse autrichienne à l'église des Augustins de Vienne, érigée par Canova, plusieurs statues de marbre s'acheminent vers un trou noir pratiqué dans le marbre, symbole de la mort. Le poème, qui s'étend dans la durée du temps, évoque le passage d'un

---

[3] J'imprime en note tout le passage du Grant Testament qui forme le cadre de la ballade:

XXXVIII

Si ne suis, bien le considere,
Filz d'ange, portant dyademe
D'estoille ne d'autre sidere.
Mon pere est mort, Dieu en ait l'aime;
Quant est du corps, il gist soubz lame . . .
I'entens que ma mere mourra,
—Et le scet bien, la poure femme—
Et le filz pas ne demourra.

XXXIX

Ie congnois que poures & riches,
Sages & folz, prestres & laiz,
Nobles & villains, larges & chiches,
Petiz & grans, & beaulx & laiz,
Dames à rebrassez collez,
De quelconque condicion,
Portans atours à bourrelez,
Mort saisit sans exception.

XL

Et meure Paris & Helaine,
Quiconques meurt, meurt à douleur
Telle qu'il pert vent & alaine;
Son fiel se creue sur son cuer,
Puis sue, Dieu scet quelle sueur!
Et n'est qui de ses maulx l' alege:
Car enfant n'a, frere ne seur,
Qui lors voulsist estre son plege.

XLI

La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Ioinctes & nerfs croistre & estendre.
Corps femenin, qui tant es tendre,
Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il ces maulx attendre?
Oy, ou tout vif aller es cieulx.

BALLADE

Des Dames Dv Temps Iadis

Dictes moy ou, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Rommaine;
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus riuiere ou sus estan,
Qui beaulté ot trop plus qu'humaine?
Mais où sont les neiges d'antan!

Où est la tres sage Helloïs,
Pour qui fut chastré & puis moyne
Pierre Esbaillart à Saint-Denis?
Pour son amour ot cest essoyne.
Semblablement, où est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust gecté en vng sac en Saine?
Mais où sont les neiges d'antan!

La royne Blanche comme lis,
Qui chantoit à voix de seraine;
Berte au grant pié, Bietris, Allis;
Haremburgis qui tint le Maine,
Et Iehanne, la bonne Lorraine,
Qu'Englois brulerent à Rouan;
Où sont elles, Vierge souueraine? . . .
Mais où sont les neiges d'antan!

ENVOI

Prince, n'enquerez de sepmaine
Où elles sont, ne de cest an,
Que ce reffrain ne vous remaine:
Mais où sont les neiges d'antan!

groupe dans l'espace, qui naturellement dure aussi un certain temps. La marche de ces êtres a un sens et un but: ils viennent de l'oubli du passé et se dirigent vers le gouffre noir. La question du début *Dites-moi où, n'en quel pays,* question à deux membres, domine la poésie, et sa fin, l'envoi adressé au prince du Puy, *n'enquerez de semaine où elles sont, ne de cest an* répond, avec la même symétrie bipartite, à cette question. G. Paris[5] trouvait naguère à redire à la construction pléonastique, *de semaine ne de cest an,* sans remarquer la correspondance du début et de la fin du poème. C'est que la ballade, qui évoque sous forme visuelle le passage de ces femmes sur terre, traduit aussi une perplexité toute humaine au sujet de la destinée de l'homme (et, en l'espèce, de la femme représentant l'humanité) en un système de questions et de réponses se renouvelant avec chaque belle tête de femme émergeant de l'oubli et y replongeant: le début et la fin du cortège, de ce *trionfo,* pour employer l'expression de Pétrarque, doivent être bien marqués, puisque le choix des membres et la longueur du défilé sont subordonnés à la question qui pèse sur nous: que devient l'homme, ou la femme, après sa mort? La question angoissante ne reçoit pas de réponse ou plutôt le poète nous défend de poser la question: ne demandez jamais . . .— la poésie s'annule elle-même, le refrain doit 'rester,'[6] le cortège doit disparaître sans laisser d'autre trace, le refrain seul est voué à l'immortalité d'après la volonté expresse du poète, volonté que l'humanité a respectée, mais c'est un refrain que le poète lui-même nous présente comme douloureux et effrayant: on aimerait traduire le *que* . . . *ne* par 'de peur que . . . ne.' On ne peut pas signaler beau-

BALLADE

Des Seignevrs Dv Temps Iadis
Suyuant le propos precedent.

Qui plus? Où est le tiers Calixte,
Dernier decedé de ce nom,
Qui quatre ans tint le papaliste?
Alphonce, le roy d'Arragon,
Le gracieux duc de Bourbon,
Et Artus, le duc de Bretaigne,
Et Charles septiesme, le Bon? . . .
Mais où est le preux Charlemaigne!

Semblablement, le roy Scotiste,
Qui demy face ot, ce dit on,
Vermeille comme vne amatiste
Depuis le front iusqu'au menton?
Le roy de Chippre, de renon;
Helas! & le bon roy d'Espaigne,
Duquel ie ne sçay pas le nom? . . .
Mais où est le preux Charlemaigne!

D'en plus parler ie me desiste;
Ce monde n'est qu'abusion.
Il n'est qui contre mort resiste,
Ne qu'y treuue prouision.
Encor fais vne question:
Lancelot, le roy de Behaigne,
Où est il? Où est son tayon? . . .
Mais où est le preux Charlemaigne!

ENVOI

Où est Claquin, le bon Breton?
Où le conte Daulphin d'Auuergne
Et le bon feu duc d'Aleçon?
Mais où est le preux Charlemaigne!

[4] Quelques remarques fines dans Paulhan, *La double fonction du langage,* p. 45.

[5] *François Villon,* p. 108.

[6] Je fais miennes en les modifiant un peu les fines remarques de M. Irmen, *Ztschr. f. frz. Spr.,* LXII, p. 316.

coup d'exemples d'œuvres d'art qui se détruisent ainsi elles-mêmes devant leur public. Je ne me rappelle que la pièce de musique de Hadyn où les différents instruments se taisent l'un après l'autre, où les exécutants éteignent l'un après l'autre leur lampe et quittent discrètement leur place—mais c'est une imagination plutôt plaisante et enjouée du musicien de la discrétion que ce retour graduel au silence—on n'y trouve pas le symbolisme de Villon qui, en défendant de jamais poser la question *où sont-elles,* annule pour ainsi dire le temps, dans lequel se passe notre vie humaine: rien ne doit rester du glorieux cortège qu'un refrain poétique aérien et ailé. Aucune révolte dans cette chute tranquille, au contraire acceptation calmement intrépide de l'inévitable. Le manque de réponse, qui pourtant est une réponse significative, est un procédé extrêmement délicat, très classique en somme, si classique est, selon la définition d'André Gide, toute expression restant *en deça* du contenu affectif exprimé.

Avons-nous été préparés par les strophes précédentes à cet anéantissement placide des belles dames? C'est le refrain qui a assumé cette fonction préparatoire. Il calme notre angoisse par le fait même de répéter les mêmes sons: une répétition peut être stimulante et émoustillante comme dans le refrain d'une autre ballade villonnienne à énumération de femmes, dont le son crépitant imite le bagout de toutes ces "langagières": *Il n'est bon bec que de Paris.*—Ici la répétition nous calme comme la tranquillité assurée, insistante et toujours égale à elle-même, d'un parent plus âgé et plus sage que nous. *Mais où sont les neiges d'antan* contient en effet une réprimande, très douce, paternelle, il est vrai, mais enfin une réprimande: 'pourquoi posez-vous cette question inutile?' Si nous développons la pensée—car il y en a une, et très précise, derrière cette question—nous arrivons à quelque chose comme: il est aussi utile de poser la question "où sont ces belles?" que de poser la question "où est l'année passée?" ' ou, si nous formulons en termes un peu plus abstraits: 'il est aussi inutile de vouloir se révolter contre le fait de la mort humaine que contre le cours des saisons de l'année,' ou, en formulant encore plus abstraitement et en ôtant le ton de réprimande: 'La vie humaine est sujette aux mêmes éclipses que la nature, il y a parallélisme entre l'homme et la nature.' Je pousse exprès le prosaïsme aussi loin que possible pour montrer combien ce qui est dans notre poésie, d'après la terminologie de Valéry, "discours," a été traduit en "chant," combien le contenu idéel a été sublimisé en matière poétique. Toute vraie poésie n'expose pas en premier lieu des idées sujettes à la raison discursive, mais les chante, les transpose en musique d'idées. Par quels moyens cette musicalisation de l'idéel a-t-elle été effectuée? Par la question restant neutre et impassible *où sont?* et par le *mais*: on dit en général que les conjonctions ne

sont pas de mise en poésie parce qu'elles déclenchent le mécanisme intellectuel de notre cerveau et, par conséquent, interrompent le courant poétique: mais notre *mais* n'évoque pas de contraste d'idées, c'est un *mais* émotif, traduisant un mouvement de l'âme de ce sage parent qui ne pose plus de questions parce qu'il *sait* et qui morigène l'enfant—le lecteur étant imperceptiblement devenu un enfant écoutant plus sage que lui.

Mais la répétition du même vers à quatre reprises ne lasserait-elle pas à la fin le lecteur quelque enfant qu'il soit devenu? Remarquez que le vers impassible *Mais où sont?* exerce trois fois sa vertu calmante au moment où la strophe semble s'élever en protestation ou même en révolte contre le fait de la mort. Strophe I doit subir le refrain au moment où la nymphe Echo nous apparaît après trois autres belles mortelles dans son éclat de beauté *trop plus qu'humaine,*—ce qui est surhumain devrait pourtant échapper à la mort, la protestation de l'homme contre son sort n'est pas exprimée par des mots, mais elle est dans la pensée et elle pénètre le ton de la question, qui devient un peu excitée: l'excitation reçoit alors la réponse calme que nous connaissons.

Dans la seconde strophe la révolte est plus âpre: il ne s'agit pas seulement de belles femmes comme dans strophe I où la beauté était la note de *basso ostinato (la belle Romaine—la beauté trop plus qu'humaine):* dans strophe II il s'agit de deux exemples de femmes impliquées dans des histoires d'amour passionné: une note ironique perce dans le passage relatif à Abélard et Héloïse: *pour son amour ot cest essoyne.* G. Paris n'aimait pas ce vers, probablement parce que l'ironie lui semblait sortir du cadre de cette poésie si douce. Mais cette critique de l'amour humain a été développée par Proust en nombreux volumes et concentrée par d'autres en de mordantes épigrammes[7]: 'voilà ce qu'il eut comme profit de son amour,' à savoir—le mot cru est là—la castration et la réclusion monacale forcée—cette critique de l'amour fait contre-partie à *la très sage Helloïs* et à l'amour d'Abélard: les commentateurs nous disent que *très sage* est l'expression qui revient souvent dans les lettres d'Abélard à la religieuse qui le déconseilla de l'épouser—mais le point important ici c'est que la *sagesse* (chasteté) d'Héloïse et l'amour d'Abélard n'ont pas pu empêcher la mort de ces êtres; *semblablement,* nous dit Villon, un monstre de cruauté comme cette reine qui fait jeter son amant *dans un sac en Seine*—la cruauté de la femme sensuelle ayant assouvi ses désirs est exprimée avec la même crudité

[7] Lope a terminé une pièce *la Dorotea* par les vers désabusés:

Todo deleite es dolor,
Y todo placer tormento,
Y el más verdadero amor
Se vuelve aborrecimiento.

de termes que la cruauté des parents d'Héloïse—ce monstre de cruauté n'a pas pu non plus s'exempter du destin commun des hommes: le *semblablement* réunit les deux extrêmes ou poles de l'amour: altruisme—passion égoïste, chasteté—impudicité. Le pessimisme du poète qui, dans la vie précédant la mort, découvre l'égalité du sort des vertueux et des impudiques, résonne âprement à nos oreilles avec *chastré* et *sac en Saine*—il est grand temps que le calme refrain refoule nos sentiments de révolte.

Strophe I nous disait: la beauté surhumaine ne survit pas, str. II: la passion, vertueuse ou impudique, non seulement ne survit pas, mais n'a que mêmes malheurs dans cette vie—la strophe III s' adressera à un intercesseur divin, pouvant réparer l'injustice terrestre, en l'espèce, puisqu'il s'agit de femmes, à *la* femme qui habite les cieux, la Vierge soustraite à la mortalité, et le regard du croyant, ayant assisté au défilé de six femmes terrestres ou de semi-déesses, se tourne vers le ciel chrétien, la question *où est?* n'est plus posée aux hommes, elle s'adresse à la divinité même. Certaines éditions modernes, à la suite de G. Paris, suivent la leçon d'une des éditions anciennes: *Où sont-ilz, où, Vierge souveraine* et évidemment la répétition pathétique de ce *où* désespéré pourrait contenter notre émotivité de modernes. Mais G. Paris a été amené à cette leçon par des considérations métriques que nous savons fausses aujourd'hui. Nous n'avons pas besoin de rendre la phrase plus émue qu'elle ne l'est déjà: avec *Vierge souveraine* le regard du lecteur qui s'était abaissé jusqu'au *sac en Seine,* se lève vers les sereines hauteurs—et l'angoisse de l'homme se mesure sur la distance de la terre aux cieux: mais aucune réponse ne vient des cieux, et c'est la voix du sage imperturbable qui répète ce que nous savions déjà: "Mais où sont . . . ?" Trois fois le regard scrutateur de l'homme a voulu percer l'au-delà de la mort, trois fois le flot bouillant de sa révolte a voulu franchir les bornes qui lui sont assignées—et trois fois le refrain lui oppose une digue calme, toujours la même. Le rhythme de cette poésie consiste dans cette alternance de l'émotion et du calme: l'impétuosité des sept premiers vers est *freinée* par le refrain. L'envoi *(Prince n'enquerez)* a érigé une borne devant les multiples questions de la ballade, *le refrain* a la même fonction à l'intérieur de chaque strophe.

Jusqu'ici j'ai discuté la fonction du refrain *Mais où sont . . .,* mais le vers en soi doit posséder une certaine magie intrinsèque puisqu'une sorte de plébiscite français le range parmi "les quatre ou cinq miracles de la poésie française," à mi-chemin entre le "mais revenons à ces moutons" du *Pathelin* et le "Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin" de Malherbe. En effet, le vers semble au premier abord un de ces proverbes de saine raison,

sans transcendance et sans vue sublime du monde, partant d'un fait précis, comme ils foisonnent dans la poésie du XVe siècle. Le proverbe est une de ces "crystallisations de l'esprit," comme dit Huyzinga dans son livre sur le déclin du moyen âge, qu'affectionne une civilisation qui a une vue prosaïque du monde. Villon a puisé dans le patrimoine médiéval de ces dictons circulant autour de lui, type "or n'est-il rien dont on ne se tanne," "il n'est chose plus certaine que la mort" etc., et trahissant un rationalisme sec et désillusionné propre à cette époque. Je ne connais pas à vrai dire le proverbe "Où sont les neiges d'antan?" en français, mais je le connais en hongrois,[8] donc nous avons des raisons de supposer qu'il appartient au fonds commun de tous les peuples et qu'il existait peut-être aussi en France. D'autre part, comme tout ce qui est héritage dans la poésie de Villon est devenu individuel et plus proprement villonnien, le proverbe rationaliste médiéval s'entoure ici d'une frange de rêverie et d'infini. Il y a d'abord le jeu de voyelles. Il y a ensuite *les neiges* —ce pluriel, qui ne se trouve pas en hongrois, ne nous fait pas seulement voir une couche blanche s'étendant à l'infini, mais le recours infini de ce phénomène blanc depuis des temps immémoriaux *usque in aeternum.* Et puis, tout ce qu'il y a de poésie dans le mot *antan,* n'exprimant pas tout bonnement et prosaïquement l'*année passée* mais l'année passée devenue sujet de rêverie, le temps écoulé poétisé, lierre de l'oubli envahissant le marbre de la mémoire—*antan,* qui n'est pas tout à fait égal au *jadis* du titre, le passé uni et sans relief, —mais qui retient encore une légère allusion à la parcelle du temps qu'est l'année, ce que le romantique anglais Rossetti traduit si bien par *yesteryear. Les neiges* et *antan* se complètent et s'interpénètrent de façon à évoquer cette marée blanche intermittente et pourtant interminable. On pourrait m'objecter[9] que le mot *antan* n'a reçu sa transcendance qu'après Villon, que de son temps *antan*=*ante annum,* s'opposant à *ouan*=*hoc anno,* n'avait pas encore la saveur archaïque d'aujourd'hui: c'est très vrai, mais la destinée de certains vers est quelquefois liée au hasard du développement de la langue: les célèbres vers de Racine:

> Ariane, ma soeur, de quelle amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée

sont devenus *plus* poétiques encore par le fait fortuit de la déchéance du passé simple dans le français postracinien. Nous sommes habitués à embrasser d'un même regard et la statue ancienne et la patine qui la recouvre, seulement la patine sur une sculpture peut

[8] Ou plutôt une comparaison proverbiale: quelque chose a disparu *mint a tavaszi hó* 'comme la neige d'antan.' Gottschalk, *Die sprichwörtlichen Redensarten,* I, p. 11, pense que des locutions comme *je n'en fais pas plus de cas que des neiges d'antan* dérive de la poésie de Villon.

[9] M. Moldenhauer, *Germ.-rom. Monatschrift,* XXXII, p. 129.

être enlevée par une restauration habile, alors que la patine linguistique d'un texte adhère d'une façon beaucoup plus tenace aux mots de la langue, qui ont une évolution irréversible. Quoiqu'il en soit, pourquoi n'inscririons-nous pas à l'avoir du poète l'apport des siècles ultérieurs? Il a mis là *antan,* mot susceptible de poétisation, il n'a pas employé le banal *l'année passée* qui aurait tué son vers.

Notons encore le caractère vague et rêveur de la question *Mais où sont?* La correspondance de la destinée humaine et des saisons de la nature n'est pas affirmée en toutes lettres, mais suggérée. Ici aussi, il se pourrait que notre conception moderne de la poésie, de la poésie qui ne devrait pas nommer, mais suggérer, d'après le célèbre programme de Mallarmé, ait ajouté de la saveur poétique au texte de Villon—toujours est-il que Villon a écrit un texte qui se prêtait à ce reclassement. Le moyen âge moralisateur et didactique aurait plutôt nommé, formulé—mais ici, au moins, notre poète nous laisse entrevoir un ordre irrévocable de la nature et une acceptation de cet ordre qui semble anticiper un peu la Renaissance et le paganisme du *carpe diem* de Ronsard.[10]

D'ailleurs l'identification de la femme avec la nature est suggérée deux fois, en dehors du refrain, dans le corps de la ballade: *Echo parlant quand bruyt on maine Dessus riviere ou sus estang* et l'historique *reine Blanche comme lys, qui chantoit à voix de sereine,* ce sont à la fois des femmes terrestres, des filles de la nature et des êtres mythologiques qui la remplissent de leurs sons mystérieux, plus proches des nymphes et dryades de la Pléiade que de la femme-nature Eve du moyen âge, instrument de la tentation diabolique, *janua diaboli.*

Passons maintenant à l'énumération des *clarae mulieres* dans ce *trionfo* villonnien! L'énumération n'est-elle pas un procédé fastidieux, peu lyrique, puisqu'elle suppose de la part du lecteur une opération additive, arithmétique? Et ces noms qui parlaient à l'imagination du temps du poète, exercent-ils encore le même charme sur nous? Passe pour Flora, Echo, Thaïs, Héloïse, la Pucelle, à la rigueur Berthe au grand pied. Mais Archipiada, Bietris, Allis, Haremburgis, qui ne nous disent rien du tout, ne sont-elles pas un poids mort dans cette poésie si ailée? Je crois qu'il y a une poésie inhérante aux noms propres, en tant que sons, sans que leur application à un personnage déterminé soit en jeu. Le nom propre dans toute langue se refuse davantage que l'appellatif à l'analyse étymologique, par conséquent on peut davantage le goûter comme matière son-

[10] Ce symbolisme discret qui n'appuie pas est très moderne: nous n'avons qu'à lire *Booz endormi* de Victor Hugo, où la *nuit nuptiale, auguste et solennelle* et le ciel semé d'étoiles collaborent avec la fécondation du vieux patriarche, pour saisir combien Villon a préparé une vision de l'homme ayant part au devenir dans la nature.

nante, comme matière à rêverie. La destinée extraordinaire faite, depuis Théophile Gautier, au vers racinien "La fille de Minos et de Pasiphaé" tient en premier lieu à cette poésie de sons inusités en français. On a souvent relevé la poésie qu'extraient Pascal, Bossuet et Victor Hugo des noms propres: ceux-ci forment une forêt vierge à l'écart de la langue de tous les jours, ce sont une sorte de *Urwörter,* inanalysables, soustraits à l'histoire dont les autres mots de la langue portent le fardeau. Qui niera la beauté musicale de ces noms en *-is, Thaïs, Héloïs, Haremburgis,* ce bruissement de feuilles qui tombent—qui osera m'expliquer ce dernier nom seulement par une latinisation d'*Harembourg* alors que toute la ballade est bâtie sur le rhythme berceur des noms en *-is* s'opposant aux rimes en *-aine: la Reine blanche comme lys qui chantait à voix de seraine* a trouvé une sorte d'harmonie imitative, une sorte d'expression onomatopéique de son être: son chant se répercute dans le chant du poète. Remarquons que le défilé des belles femmes se parfait dans un ordre absolu: la première strophe nous fait voir les femmes du monde ancien, historiques ou légendaires; la seconde strophe deux célèbres amoureuses du moyen âge; la strophe III une multitude de femmes historiques ou légendaires avec, à la fin, Jeanne d'Arc presque contemporaine du poète patriote.

Nous comprenons maintenant pourquoi cette ballade se trouve dans toutes les anthologies et pourquoi le refrain est dans tant de bouches françaises. Mais comme nous avons pu montrer que le refrain, à côté de sa valeur en soi, a une certaine fonction dans cette poésie, cette poésie elle-même a une certaine fonction dans l'ensemble du *Grant Testament* dont les anthologies la détachent avec tant d'arbitraire. Nous avons en effet commis une grande faute—faute que j'ai d'ailleurs voulue pour en montrer les conséquences—: celle de ne pas faire la première chose requise dans une analyze: de localiser avant tout le texte à expliquer. Notre ballade se trouve dans l'introduction d'à peu près 800 vers du *Grant Testament,* avant que l'auteur ne commence encore à tester, donc dans la partie plus personnelle et plus tragique de cette œuvre dont le cadre arrêté nous semble assez conventionnel et rigide: ce genre adopté déjà une fois par Villon dans une œuvre juvénile, les *Legs,* d'une façon beaucoup plus superficielle, montre le caractère ambigu de sa poésie, engoncée dans les anciennes formes fixées du moyen âge, mais s'émancipant, par l'apport personnel, voire autobiographique, des formes trop crystallisées: un testament est un document juridique, lié à certaines formules protocolaires—et qui dit texte "juridique" dit "texte antipoétique." Villon a su, avec la force de sa personnalité, extraire du "chant" d'une matière ressortant essentiellement à la prose, au discours. Il n'était pas assez fort encore pour se forger une forme

indépendante, adéquate à ses sentiments, mais assez fort pour les laisser percer à travers l'armature de la poétique médiévale. La forme du testament permet à Villon, ce *Janus bifrons* du lyrisme, d'exprimer en même temps sa terreur devant la mort et son amour de la vie, l'espoir en la rédemption de son âme pécheresse et la torpeur ou abjection de son existence terrestre, la conscience de la vanité du charnel et l'adoration de cette chair périssable et pourtant si belle. Villon est vraiment le poète du déclin du moyen âge, qui, tout en croyant encore de son âme aux dogmes prêchés par l'église, sent dans sa chair l'éternelle beauté de la vie terrestre. Notre ballade a sa place bien déterminée après l'évocation cruelle et brutale des ravages de la mort. Villon voit la mort s'approcher de sa mère bien-aimée qui rejoindra le père dont le corps gît *sous lame,* sous le couvercle du tombeau, et de lui-même, qui ne sera pas épargné. Et la strophe 39 sera une danse macabre, comme on pouvait la voir dépeinte sur les murs des couvents, où une mort funèbrement égalitaire s'attaque "sans exception" à tous les degrés de l'échelle sociale, morale et esthétique—à noter la complaisance avec laquelle Villon s'attarde particulièrement aux *dames à rebrassez collez,* nous dirions au demi-monde, aux femmes qui vendent leur corps. Et les strophes 40-41 ne décriront plus la danse arrangée pour tous par le spectre grimaçant, mais la mort individuelle qui attend chaque homme en particulier: *Et meure Paris et Helaine, Quiconques meurt, meurt à douleur.* On appelait alors la description physique, anatomique de ce passage de l'être au non-être *le pas de la mort*: et de nouveau, Villon, secoué par la crainte de la mort personnelle, trouvera des accents particulièrement compatissants pour la déchéance du corps féminin, il a peut-être pour son propre corps une tendresse égale à celle qu'il voue à celui de la femme. Et à ce moment précis, au moment où Villon craignant la mort pour lui-même et ne se résignant pas encore au sort de la pourriture corporelle, déchiquète son vers au point de le faire craquer comme les jointures d'un squelette ou comme les os d'un être traqué par la terreur—à ce moment précis, après la danse macabre et le *pas de la mort,* retentissent les strophes relativement calmes, équilibrées, sereines, musicales se terminant sur le rêve et la réflexion, acceptant la loi de la nature. Notre ballade est comme un *trionfo* estompé, une danse voilée de belles ombres sur une frise de marbe caressée par le lierre de l'oubli. L'agonie, la pourriture du corps, les odeurs fétides, les visions macabres se résolvent dans la poésie douce de l'ataraxie. On ne peut comprendre la fonction apaisante de la ballade qu'en la contrastant avec les strophes secouées de terreur qui la précèdent—nos anthologies détruisent, en découpant la ballade, l'organisme poétique. Soit dit en passant: s'il était nécessaire, on pourrait prouver que

Villon n'a pas inséré après coup sa ballade dans notre poème, mais qu'elle s'est développée en lui solidaire avec le reste de toute cette introduction: le vers 313 'Et meure Par*is* et Hel*aine,*' donne déjà, comme avec un diapason, les rimes tendrement bruissantes *-is, -aine* sur lesquelles se berce la ballade, et déjà à la strophe 29 apparaît le *leitmotif: où sont?: où sont les gracieux gallans . . . ?* Il y a unité d'inspiration dans toute cette introduction du *Grant Testament* qui, d'ailleurs, ne me semble pas une interpolation tardive, comme le veut M. Italio Siciliano dans sa thèse sur Villon, opinion à laquelle M. Cons a opposé d'excellentes raisons.[11] Comme le refrain a sa place organique à l'intérieur de la ballade, la ballade à l'intérieur de l'introduction, de même toute l'introduction est une partie intégrante du *Grant Testament.*

Si je n'avais pas encore réussi à prouver la beauté de la *Ballade des dames du temps jadis,* il me serait facile maintenant de soumettre mes arguments à une contre-épreuve: j'examinerai brièvement la *Ballade des seigneurs du temps jadis* qui a été composée d'après le moule de la *Ballade des dames.* Autant la première ballade est un chef-d'œuvre, autant sa copie ne l'est point. Cette transformation d'une trouvaille unique en poncif, en matrice à polycopies, illustre bien la vérité du proverbe latin: "Ne bis in idem." Comparez le refrain *Mais où est le preux Charlemagne?* au refrain de la *Ballade des dames*: le grand et puissant personnage de l'empereur légendaire vient écrasser de son poids des plus petits et des moins puissants que lui, c'est un triomphe de la force—je dirai presque de la force teutonique, mais il n'y a aucune évocation de loi naturelle, aucune rêverie ni aucun apaisement dans ce procédé massif. Regardez ensuite la foule indigeste de noms célèbres. Pas d'ordre, pas de gradation, pas de relief historique: Claquin le bon Breton arrivant après le roi Artus, celui-ci au milieu de personnages historiques. *Où est le dernier Calixte, Dernier décédé de ce nom, Qui quatre ans tint le papaliste?* Où est-il? Je réponds: peut-être dans les archives ou caves du Vatican, mais assurément pas dans une poésie vivante! *Encore fais une question: Où est Lancelot . . .*—poètes, posez vos questions, ne les annoncez pas en écolâtres pédants! Ce roi d'Ecosse dont la moitié du visage est mangée par un eczéma vermeil est peut-être un cas intéressant pour la faculté de médecine, mais devant l'aréopage de la poésie son procès est jugé. Et le ton cavalier du passage *le bon roy d'Espagne duquel je ne sais pas le nom* aurait sa place dans le début du *Don Quichotte,* mais ne cadre pas avec l'émotion

[11] "L'état présent des études sur Villon," p. 130 seq. Mais voir l'article plus récent de M. Siciliano dans *Rom.,* LXV, p. 1 sui. et particulièrement les remarques judicieuses sur la ballade des *Seigneurs,* p. 4.

douce de la question *Où est?* Trouver des rimes en *-iste* était un tour de force: virtuosité verbale sans musicalité, cela nous a valu ce mot de procédure *je me désiste.* Encore heureux que le pape *Calixte* n'ait pas attiré un pape *Sixte!* Tout ce qui était suggestion rêveuse dans la première ballade est devenu ici plate déclaration à la manière prédicante du moyen âge: *Ce monde n'est qu' abusion* (je ne puis voir dans ce dernier mot que le sens 'vanité, feintise,'—*pace* M. Irmen, *l.c.,* p. 317). Non vraiment, ici Villon doit avoir "dormité" (quandoque dormitat . . .). Peut-être avait-il trop bu de ce qu'on appelle au XVIe siècle le vin de deux oreilles! Ou voulait-il, las du rythme de perpendicule des "doubles ballades," se parodier lui-même dans cette seconde poésie en détruisant frivolement l'incantation qu'il venait de produire, en écrivant une sorte de *descort* aux sons secs, crépitants, disharmonieux?

Une fois seulement, Villon a su traduire en chant poétique sa sagesse calme en laissant entrevoir un ordre de la nature dans lequel la vie humaine s'insère avec une douce mélancolie, sinon harmonieusement. Les regrets de la belle heaumière, suivant de près notre ballade, nous replongeront dans le matérialisme médiéval de la chair pourrie, pas encore illuminée par l'idéalisme baudelairien. Il est très significatif que c'est le passage de la beauté féminine qui a inspiré à Villon l'acceptation de la mort—comme la pourriture du corps de la belle heaumière lui tient plus au cœur que celle de l'*homme vieux* devenant chez lui un singe ridicule. Ceci me semble très villonnien et très français. L'Espagnol Jorge Manrique qui, à la même époque, écrit un poème à tendance égale, s'inspire, plus viril, plus romain, plus classique, de la mort de son père, le chevaleresque et mâle preu castillan.[12] Le cœur de Villon n'a vibré que devant la mort de la femme et à 500 ans de distance le nôtre peut encore en sentir les battements et les intermittences.

Jusqu'ici je n'ai pas parlé des sources, de la tradition poétique qui prélude à notre ballade. C'est que je voulais prouver qu'on peut arriver à une description de l'être d'une poésie sans y mêler le devenir. Je n'ai pas parlé par exemple de la jolie découverte d'Ernest Langlois, à savoir que cette Archipiada, cousine de la courtisane Thaïs, est un travesti d'Alcibiade, le jeune ami de Socrate, devenu femme dès avant Villon à la suite d'une mécompréhension d'un texte de Boèce. Cette trouvaille érudite intéresse peut-être l'historien de la civilisation médiévale, mais elle n'a rien à faire dans l'analyse esthétique de notre morceau. M. Etienne, aux idées duquel je m'associe avec enthousiasme, distingue judicieusement "deux publics":[13] le public qui veut jouir des valeurs esthétiques de la

[12] V. dans l'appendice de mes *Romanische Stil- u. Literaturstudien,* 1, le travail de Mlle R. Burkart.

[13] *Rev. belge de phil. et d'histoire,* XIII, p. 158 seq. et *Neophilologus* XXII, p. 1 seq.

poésie et le public qui veut lui appliquer de l'érudition historique. C'est une véritable déformation de la poésie que de faire intervenir à contre-temps l'histoire, au moment où la considération esthétique seule devrait prévaloir. Etienne écrit très spirituellement:

M. Ernest Langlois a établi, nous dit-on, que l'Archipiada de Villon n'était autre qu'Alcibiade. Pas du tout: l'Archipiada de Villon est une femme; c'est l'Alcibiade de M. Langlois qui est un homme.

C'est en somme la même faute que de faire intervenir dans la considération de la valeur sémantique d'un mot du français d'aujourd' hui son étymologie, oblitérée dans la conscience de la communauté parlante: nous aurions tort de vouloir saisir la nuance exacte du mot *antan* en recourant à l'étymologie *ante annum*: il s'agit du mot français dans notre ballade, non pas du mot latin. Je cite toujours comme exemple grotesque de cette fausse intervention de l'historisme le cas du mot français *reculer*: le Français pense-t-il, en le prononçant, au substantif, qui est à la base étymologique de ce verbe? Il y a maintenant une science statique de la langue fondée par Saussure et Bally et s'opposant à l'ancienne école de linguistique historique ou évolutive. Les temps du dogme "Sprachwissenschaft ist Sprachgeschichte," les temps où Meyer-Lübke inscrivait en tête d'une de ses grammaires le mot d'Héraclite: Πάντα ῥεῖ, sont révolus —n'y aurait-il pas aussi une *Literaturwissenschaft,* science littéraire statique, ne se confondant pas avec la Literatur*geschichte,* l'histoire littéraire?

L'étude des sources historiques de notre ballade n'aurait d'ailleurs pas pu nous mener au même résultat que l'étude statique: on sait par exemple par l'étude du grand orientalisant allemand Carl Heinrich Becker[14] que le motif *Où sont* . . . apparaît entre autres dans un pieux chant de pénitence latin de 1267 qui a laissé ses traces dans la chanson des étudiants allemands bien connue "Gaudeamus igitur," et que cette série de questions angoissantes que soulèvent les prédicateurs médiévaux remonte, à travers les pères de l'église et Marc Aurèle, aux écoles de rhétorique de l'ancienne Grèce, particulièrement aux diatribes des philosophes cyniques.

D'après M. Siciliano, un prédicateur du VIIe siècle s'écrie déjà: *Ubi sunt reginae, ubi sunt virgines, ubi mulieres . . . Veluti umbra transierunt et tamquam sonus evanuerunt.* "S'étant emparé de la formule," nous dit M. Siciliano, "le moyen âge ne la lâcha plus. Il lui fit subir la destinée qui pèse sur toutes ses idées: elle devient

[14] *Islamstudien,* I, 501; cf. Gilson, "De la Bible à François Villon" dans le volume *Les idées et les lettres.*

lieu commun . . . On y coula la mythologie, la bible, l'histoire, la géographie, les romans, de petites affaires quotidiennes, des billevesées. Le pédantisme s'en mêlant, le manque de goût et de mesure opérant ses ravages bien connus, Dieu sait ce qu'il en sortit." Il en sortit les séries interminables de noms de femmes et d'hommes, rangés au hasard de la rime, chez Eustache Deschamps. En dernier lieu les prédicateurs qui ont transmis leurs lieux communs aux poètes ont puisé, ce que ne dit pas Siciliano, dans le psalmiste, posant la question de l'existence de l'homme et répondant par des phénomènes éphémères dans la nature: "Qu'est l'homme, ô Seigneur, que tu puisses te souvenir de lui? Vain est tout son effort, comme une ombre il s'en va (veluti umbra transierunt). Le matin il est comme une fleur qui fleurit (rose elle a vécu), le soir il est flétri et fané."

Mais toutes ces études de sources ne nous apprennent rien de nouveau, elles restent en deça du poème villonnien: nous voyons que le contenu intellectuel de la ballade n'est pas original—on s'en doutait—mais qu'aucun des prédécesseurs n'a su transformer le discours en chant, le lieu commun en joyau poétique: aucun qui ait trouvé le rythme mouvant de flux et reflux, flux des belles mortes, reflux du calme refrain, aucun qui ait trouvé cette question émue *mais où sont?*, aucun qui ait su opposer à la danse macabre ce que j'ai appelé la frise de marbre du souvenir rêveur. La plupart des prédicateurs et poètes nous disent en toutes lettres ce qu'une *ingrata Minevra* n'a soufflé à Villon que dans une poésie de second ordre: *Ce monde n'est qu'abusion.*

Maintenant, je vous mets en garde contre le sophisme suivant: on nous dit: si nous faisons l'histoire de l'évolution d'un genre ou d'un motif littéraire, l'individualité de l'auteur sortira d'elle-même, après la déduction des éléments traditionnels. Pour le dire sous forme arithmétique: si l'originalité de Villon est x et si ce Villon à l'état brut se trouve enveloppé dans l'œuvre à l'état net sous forme de V et si les éléments de la tradition sont a, b, c . . . , l'originalité de Villon x s'obtiendra par l'équation: $a+b+c+ \ldots +x$. Le résultat serait $x=V-(a+b+c+ \ldots)$. Raisonnement spécieux, parce qu'un organisme est plus que le résultat d'une addition et plus qu'un amas d'ingrédients incohérents, parce que les éléments traditionnels a, b, c . . . sont déjà pénétrés et altérés par l'individualité villonnienne et parce que V est un tout organique dont on ne peut détacher les a, b, c . . . . D'ailleurs, si j'avais fait défiler devant vous les traits traditionnels a, puis b, puis c, la beauté de la poésie se serait effilochée dans ces comparaisons successives. Vous n'auriez jamais pu entrevoir l'unité de la ballade, le relativisme introduit par l'histoire vous aurait laissé en main des *disjecta membra* qui n'auraient

plus su s'intégrer. D'une façon générale, on ne peut faire l'histoire d'un phénomène que si on a une notion claire de ce phénomène, s'il existe en vous: vous ne pouvez dessiner la courbe de l'évolution de Goethe que si la personnalité de Goethe a un contour arrêté pour vous, et une biographie ne vous est utile que si cette personne vous est réellement connue—toute histoire doit avoir *un héros,* truisme évident, mais qui est souvent oublié.

Ne nous laissons pas ébranler non plus par le reproche si souvent entendu de la subjectivité à laquelle toute analyse esthétique serait fatalement condamnée, de la tentation du "reading into it," alors que l'érudition seule serait objective. Le sentiment esthétique lui aussi est susceptible d'objectivité, de contrôle par le jugement des autres. On peut, plutôt on *doit* arriver dans ces matières à un *consensus ominum,* naturellement à un *consensus* de tous ceux dont le *sensus,* le sens esthétique est suffisamment développé. D'ailleurs je crois ne pas avoir commis de pires déformations de la réalité que l'école érudite, qui a osé introduire un homme là où Villon parlait d'une femme, qui a osé "read into it" un Alcibiade là où il y avait une Archipiada. Je me rappelle les paroles du poète Valéry critiquant les études littéraires de l'enseignement scolaire actuel:[15]

"Quand je regarde ce que l'on fait de la Poésie . . . l'idée que l'on en donne dans les études et un peu partout, mon esprit . . .s'étonne à la limite de l'étonnement. Il se dit: Je ne vois rien dans tout ceci ni qui me permette de mieux lire ce poème, de l'*exécuter* mieux pour mon plaisir; ni d'en concevoir plus distinctement la structure. On m'incite à tout autre chose, et il n'est rien qu'on n'aille chercher pour me détourner du *divin.* On m'enseigne des dates, de la biographie; on m'entretient de querelles, de doctrines dont je n'ai cure, quand il s'agit de *chant* et de l'art subtil de la voix porteuse d'idées . . ."

Maintenant, bannirons-nous toute étude historique de nos salles d'étude? Loin de moi de méconnaître la valeur éducative de l'histoire —au contraire, après avoir interdit l'accès à l'histoire *à un certain moment,* au moment où il s'agissait de se rendre compte de l'être de telle poésie, de la qualité d'un chant—nous pourrons la réintroduire, l'attente à la porte n'aura pas flétri les charmes de cette Muse: nous pourrons même mieux préparer à la docte vierge Clio le glorieux acceuil auquel elle a droit: le regard, ayant trempé dans la présence statique de l'œuvre d'art, se posera avec une fraîcheur rajeunie sur l'histoire et le devenir—avoir lu profondément beaucoup de textes mène automatiquement à l'établissement de la filière historique, et j'ai moi-même fait, point du tout aussi exclusif et rigoriste que ma

[15] Préface à l'*Anthologie des poètes de la NRF* sous le titre de "Questions de poésie."

théorie veut l'affecter, dans cette explication nombre d'allusions historiques, que, il est vrai, j'ai voulues discrètes; je n'ai fait appel qu'aux idées-forces, pas au détail historique—ma Clio, ce me semble, était une muse assagie, connaissant son rang et renonçant à détrôner Apollon.

The Johns Hopkins University