



HAL
open science

Le Dialogue de maître Polycarpe avec la mort et autres textes macabres polonais

Charles Zaremba

► **To cite this version:**

Charles Zaremba. Le Dialogue de maître Polycarpe avec la mort et autres textes macabres polonais. 1997, 978-2-7204-0325-5. hal-02411029

HAL Id: hal-02411029

<https://amu.hal.science/hal-02411029>

Submitted on 14 Dec 2019

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

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

*LE DIALOGUE
DE MAÎTRE POLYCARPE
AVEC LA MORT*

ET AUTRES TEXTES MACABRES POLONAIS

PRÉFACE

L'ensemble des textes présentés dans ce recueil par Charles Zaremba, dont le Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort représente la pièce centrale, illustre autour du thème du dernier passage un des moments fondateurs de la littérature en langue polonaise : à ce titre, son importance est reconnue, et nous ne pouvons que nous contenter, faute de compétence personnelle pour en juger, de saluer l'apport que cette édition critique représente dans le domaine des approches linguistiques et littéraires. Mais l'historien des mentalités, et singulièrement des représentations collectives devant la mort en ma personne, se trouve directement interpellé, et comblé tant par la richesse de ces textes que par les ouvertures nouvelles qu'ils offrent sur un thème dont on est loin d'avoir exploité toutes les virtualités.

Ils nous invitent à un élargissement dans l'espace, par l'annexion d'un vaste territoire à la prospection en cours en ce domaine crucial de l'histoire des sensibilités. L'univers du catholicisme romain se trouve prospecté ici dans ses marches orientales à la fin de la période médiévale, nous avons beaucoup à y apprendre, quels que soient les apports dont nous sommes déjà redevables aux chercheurs polonais, tchèques ou hongrois, et j'ai pu regretter dans un tout récent essai sur le thème voisin de la dévotion aux âmes du Purgatoire, que des études comme celle de S. Bylina sur ce sujet laissent encore à découvrir tout un pan d'une production soupçonnable, notamment dans le domaine de l'iconographie : un thème qui n'a pas échappé à l'auteur, puisqu'il nous livre la transcription des légendes de la danse macabre de Cracovie, illustration tardive, mais suggestive d'un des supports majeurs de l'invitation à méditer sur les fins dernières. Mais si le parcours se clôt sur cette image, le corpus présenté, tout en faisant également une place par la Complainte du mourant, au genre du Memento mori, focalise principalement l'attention à juste titre, l'ampleur du texte y invitant, sur celui du dialogue, illustré dès les siècles précédents par des modèles classiques dans la production occidentale.

Assis devant son écritoire, l'intellectuel d'aujourd'hui peut éprouver à travers les temps quelque sentiment de connivence avec son lointain prédécesseur, maître Polycarpe, un docte à coup sûr, à en juger par les indices qui en suggèrent le portrait, même si le risque est faible aujourd'hui de se voir gratifié d'une confrontation aussi terrifiante avec celle qui donne réponse aux questions qu'il se pose, la mort en personne. Mais il bénéficie du moins par ce témoignage d'une foison de réponses, quoique inégalement fournies. Elles sont singulièrement laconiques au début du texte qui renvoie simplement au péché originel, comme, à la fin, très élusives sur l'au-delà (la Complainte du mourant s'en chargera) ou le thème de la bonne mort, rapidement évoquée par l'exemple des saints moines, et plus complaisamment par l'évocation des martyrs, qui renvoie à l'univers de la Légende Dorée.

C'est le passage de la mort qui focalise l'attention de notre homme, une course effrénée à travers tous les états de la société — voire dans le monde animé tout entier puisque les animaux n'échappent pas à son empire —, holocauste allègre où l'ironie grinçante est de rigueur, sans souci plus qu'il n'en faut d'un principe d'ordonnancement comparable à celui des danses macabres, même si quelques regroupements lâches se dessinent, bien différent aussi de la digne procession que les Italiens ou les Français organisent alors, au pas lent des buffles qui conduisent le char des triomphes pétrarquistes. Ni danse macabre même si quelques pas sont parfois esquissés ni cortège : la mort à la faux tranche les têtes et poursuit son chemin, sans trop d'inquiétude pour son propre avenir, quand la fin des temps mettra un terme à son ouvrage. Mais cette mort sauvage est en même temps diserte personne, à vrai dire assez bavarde, laissant à peine à son interlocuteur — il est vrai tétanisé par le spectacle qu'elle lui offre — le soin de formuler les questions susceptibles d'ordonner son discours.

Du récit de cette entrevue, nous avons beaucoup à retenir. On peut, certes, y voir une variation sur un thème connu et prisé de cette époque, tant dans sa structure formelle — le dialogue — que dans ses thèmes : et l'introduction érudite à ces textes nous y invite avec pertinence, ouvrant des perspectives comparatistes. Mais l'intérêt majeur du document, qui en fait l'originalité, tient me semble-t-il à sa double insertion, dans le temps et dans l'espace.

Il illustre une étape singulièrement intéressante dans la personification du personnage de la mort, ce processus de mise à distance, qui s'élabore alors même que les morts doubles de l'ancienne religion populaire n'ont point encore quitté la scène, remémorés par les couples tragiques de la danse macabre dont la

postérité se perpétuera ici jusqu'au XVII^e siècle. Mais cette mise à distance ne signifie pas pour autant une maîtrise renforcée, où une atténuation de la peur : à ce stade intermédiaire le partenaire demeure la mort-transi, image agressive de décomposition et de pourriture, soit une contemplation hypnotisée du sort qui nous attend, de ce qu'Ariès désigne comme « la mort de moi », même si elle prend forme féminine. Il faudra des décennies encore pour que la version aseptisée de la mort-squelette, atténuation du thème macabre se substitue à ce contact physique, si l'on peut risquer l'expression. Mais le fantôme est bien devenu une personne, qui parle, qui agit, raisonne, fait preuve d'une activité et d'une volonté redoutable en vertu des pouvoirs qui lui ont été conférés, en faisant l'exécuteur quoique des volontés divines, dotée d'une réelle autonomie, en cheville, dirait-on, aussi bien avec les puissances du mal qu'avec l'ordre divin. Ambiguïté qui rend cette présence d'autant plus terrifiante.

Et cependant, les hommes, et en l'occurrence le docte que la mort honore d'une visite non souhaitée, ont appris à argumenter, à esquisser un dialogue, à tenter de ruser, voire de négocier, même si de toute évidence c'est à elle que revient le dernier mot, dans un échange inégal, où maître Polycarpe qui n'est pas un héros n'esquisse même pas le mouvement de révolte qui donne à tel autre texte du temps comme le Laboureur de Bohême son pathétique et sa grandeur.

C'est donc un moment, mais aussi un cadre, et un lieu, la Pologne de la fin du XV^e siècle, où le modèle de référence européen s'incarne sous des traits spécifiques, que l'introduction relève avec pertinence. D'un site à l'autre, plus que des nuances se dessinent, même si l'on ne doit pas se limiter à une lecture au premier degré du reflet que nous donne cette fresque de la société polonaise à travers le regard réfracté de maître Polycarpe, qui d'évidence a ses têtes, et règle ses comptes sans trop prendre de risques, il n'est pas insignifiant de parcourir cette galerie de quatre-vingt portraits des plus fouillés à ceux qui sont à peine esquissés. Monde à dominante rurale, relève le commentateur, à la fois enraciné et apte à s'ouvrir sur l'extérieur du juif, étranger de l'intérieur, au turc. Monde presque exclusivement masculin, donnant par contraste une signification singulière à la personnification féminine de la mort, ne réservant, à quelques exceptions près, à la femme, objet de péché, qu'une place marginale, quitte à la retrouver dans son incarnation positive sous les traits troublants des martyres torturées avec complaisance. Maître Polycarpe nous en révèle à coup sûr autant sur lui-même et son univers mental que sur la mort qui le visite.

Un imaginaire se dévoile, complexe, qui peut nous apparaître comme un paradoxe en ce XV^e siècle où le discours chrétien sur la mort s'enrichit par ailleurs, en se parant de la dimension tragique de la contemplation-méditation sur les souffrances de la mort et passion du Christ, comme de la conscience aiguë de la faute et du péché. À ces aspects de la sensibilité collective, le corpus qui nous est présenté réserve leur part, dans les textes complémentaires qui évoquent, en reprenant les thèmes de l'Ars moriendi, le dernier parcours du moribond, et les tentations qui l'assaillent, comme dans l'ultime prière qui clôt le recueil. Mais tel ne semble point être, dans sa tonalité générale le parcours de maître Polycarpe, hypnotisé par son tête à tête avec la mort qui l'obsède. Ce que nous livre ce docteur que nous pouvons imaginer savant, c'est avant tout un chapitre particulièrement suggestif de l'histoire de la peur, et des moyens de l'exorciser par le verbe.

Ce n'est pas rien, il s'en faut, et nous devons remercier le traducteur et commentateur averti qui nous a livré cette contribution importante à l'histoire des mentalités, à l'automne du Moyen Âge, dans cette marche du catholicisme d'une Pologne ouverte dans ses élites, mais à sa manière, aux grands courants de la sensibilité collective européenne.

Michel VOVELLE

PRÉAMBULE

La tradition a donné à Mikołaj Rej (1505-1569) le titre de « père de la littérature polonaise », eu égard sans doute à sa constante et consciente défense de la langue polonaise comme digne véhicule des idées, ce qu'il a exprimé dans ses vers céléberrimes : « Que les nations voisines sachent que les Polonais ne sont pas des oies, car ils ont leur langue¹. » Le terme de père est, comme toujours dans la tradition qui est mère des simplifications, abusif. Des textes littéraires polonais existaient bien avant Rej, ne seraient-ce que les fables de Bernard de Lublin (*Biernat z Lublina*, v. 1465 – ap. 1529), sans parler des *anonymes*.

La plupart de ces écrits, quand il ne s'agit pas de traductions ou d'adaptations de textes sacrés ou de dévotion, ont une thématique religieuse : prières, hagiographies plus ou moins inspirées de modèles latins. Parmi ces textes, au demeurant fort peu nombreux, une place importante est occupée par les écrits abordant plus ou moins directement le thème de la *mort*. Celle-ci sera au centre de la présente étude mais, vu l'immensité du sujet — il s'agit sans nul doute l'un des thèmes les plus importants de la littérature mondiale de tous les temps —, nous nous limiterons aux textes médiévaux anonymes écrits en polonais. Ils sont peu nombreux et proviennent tous de la seconde moitié du XV^e siècle, le plus important étant *De morte prologus* (connu aussi sous le titre de *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią — Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort*). Ces textes sont bien connus des philologues et ont été maintes fois publiés, l'édition la plus complète étant celle de Stefan Vrtel-Wierczyński². Si l'on excepte Mikołaj Rej, quasi contemporain de

1. « A niechaj narodowie wždy postronni znają/ iż Polacy nie gęsi, iż swój język mają! », extrait du poème *Do tego co czytał*, in *Figliki albo rozlicznych ludzi przypadki dworskie, które sobie po zatrudnionych myślach dla krotofile, wolny będąc, czytać możesz*, Kraków, 1574 ; repris dans *Figliki*, éd. M. Bokszczanin, Warszawa, 1974.
2. Les textes transcrits (c'est-à-dire que l'orthographe, et elle seule, est modernisée) se trouvent dans *Średniowieczna poezja polska świecka*, Ossolineum, édité en 1923, 1949 et 1952 ; S. Vrtel-Wierczyński publie une copie (c'est-à-dire avec l'orthographe originale) dans *Wybór tekstów staropolskich : czasy najdawniejsze do roku*

ces textes, on constate qu'ils n'ont pas laissé de trace dans la littérature polonaise (il est bien sûr question de ces textes précis et non du thème plus général de la mort qui a connu un bel épanouissement à l'âge baroque³). Ces écrits ont été retrouvés par des philologues de la seconde moitié du XIX^e siècle, à la fois grammairiens, historiens de la langue et de la littérature, mais sont restés dans un champ d'études essentiellement philologique et non littéraire : le *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort* et la *Complainte du mourant* semblent appartenir au patrimoine linguistique polonais, au même titre que les premières traductions de la Bible, mais non au patrimoine littéraire et encore moins à sa « mémoire vive » : il serait bien malaisé de trouver des réminiscences du *Dialogue*, ou simplement de la danse ou du dialogue macabre, dans la littérature polonaise contemporaine⁴ qui, en revanche, abonde de références à Jan Kochanowski (1530-1585) ou à Rej, justement, dont certains passages du *Marchand (Kupiec)*⁵ sont directement inspirés par le *De morte prologus*⁶. En effet, des fragments du *Dialogue* et de la *Complainte* furent publiés pour la première fois à l'époque moderne en 1893, et l'intégralité seulement en 1902, c'est-à-dire après une éclipse de plusieurs siècles. Et la résurgence de ces textes est due à des philologues, des grammairiens : ils sont donc restés en quelque sorte à la périphérie de la conscience littéraire, dans des limbes mi-littéraires mi-linguistiques⁷.

La présente étude est principalement consacrée au *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort*, œuvre tenant à la fois de la danse

1543, Warszawa, PWN, 1969. S'il n'y a pas de différence notable entre l'édition de 1923 et celle de 1949, la comparaison de cette dernière avec celle de 1952 montre jusqu'où pouvait aller la censure à cette époque, mais cette question nous entraînerait trop loin et mériterait d'être étudiée. Des extraits du *Dialogue* sont également parus en transcription dans W. Taszycki, *Najdawniejsze zabytki języka polskiego*, Wrocław, etc., Ossolineum, 1975, et en copie dans A. A. Kryński et M. Kryński, *Zabytki języka staropolskiego*, Warszawa, Wyd. M. Arcta, 1925.

3. Voir à ce propos le livre très érudit d'Alina Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć : o staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 1992.
4. Une exception remarquable est « l'anti-triomphe de la mort » de Wisława Szymborska, *O śmierci bez przesady*, dans *Ludzie na moście*, Warszawa, Czytelnik, 1988, p. 14-15 : il s'agit d'une énumération, d'un catalogue des défaites de la mort, montrant combien sa besogne est difficile.
5. *Kupiec, to jest Kształt a Podobieństwo Sądu Bożego Ostatecznego* (Le marchand, ou Miroir et image du Jugement dernier), 1549, réédité par Aleksander Brückner en 1924, Biblioteka Pisarzy Polskich.
6. Voir à ce propos Julian Krzyżanowski, « Kupiec a Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią », in *W wieku Reja i Stańczyka*, Warszawa, 1958, p. 193-197.
7. Le problème est vaste : à propos de *Bogurodzica*, traditionnellement considéré comme le tout premier texte polonais, Czesław Miłosz se demande s'il s'agit d'un monument linguistique ou d'une œuvre littéraire (*Prywatne obowiązki*, Paris, Institut Littéraire, 1985, p. 74).

macabre et du genre du dialogue, fort répandu au Moyen Âge. Après un bref aperçu du problème de la mort et des thèmes macabres à cette époque dans la chrétienté occidentale, nous proposerons une étude philologique et littéraire de ce texte. Nous traiterons succinctement la *Complainte du mourant*, illustration de « l'art de bien mourir » et les deux autres brefs textes cités. Enfin, pour compléter cette étude, nous verrons une œuvre très pure dans son genre, toujours anonyme, mais beaucoup plus tardive : il s'agit de la danse macabre de l'église des Bernardins de Cracovie, datant de la seconde moitié du XVII^e siècle, c'est-à-dire de l'époque baroque qui a vu une importante résurgence des thèmes macabres. Il existe en Pologne des danses macabres moins importantes, toutes de cette même époque, mais leur nombre reste très réduit ; Danuta Künstler-Langner⁸ n'en recense guère plus de six en tout, et celle de l'église des Bernardins, formée de seize quatrains, est de loin la plus importante. Il n'existe aucune danse figurée plus ancienne, tandis que dans le reste de l'Europe, et particulièrement en Allemagne et en France, les XV^e et XVI^e siècles ont donné naissance à quatre-vingts danses⁹. Comme il ne s'agit pas de textes mais de représentations « peintes à fresques ou sculptées », il n'y a pas d'impossibilité linguistique ; on peut en déduire que le macabre n'a pas été en Pologne du XV^e siècle un courant majeur de la pensée et, par suite, des arts.

Pour chaque texte abordé sera proposée une traduction.

8. Danuta Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i topoty w poezji polskiego baroku*, Toruń, Uniwersytet M. Kopernika, 1993, p. 48.
9. Chiffre donné par Jean Delumeau, *le Pêché et la Peur : la Culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 90.

I. LA MORT AU MOYEN ÂGE

L'inquiétude devant la mort qu'exprime l'Occident depuis le XI^e siècle culmine aux XIV^e et XV^e siècles, en cet « automne du Moyen Âge » qui est bien plus mûrissement et exaspération que déclin¹⁰. La mort occupe une place importante dans la pensée chrétienne, certes, mais son approche change au cours des siècles : d'abord ecclésiastique, elle connaît une *mise en art*, devient objet de l'art, de la littérature, et non plus seulement du discours religieux ; cet objet plastique et/ou littéraire prendra des formes différentes suivant le public auquel s'adresse l'œuvre (poème, sermon ou image) : plus le public est vaste, moins il est instruit et plus les moyens d'atteindre son entendement doivent être violents, spectaculaires, et donc d'autant plus figuratifs — au point que dans la préface de la première édition de l'*Ars moriendi* de Matthieu de Cracovie (v. 1345-1410)¹¹, il est question des images qui doivent servir à l'homme laïc et illettré (*laico et illiterato*), le clerc et lettré devant être plus sensible au texte. C'est le principe de la « Bible des pauvres ».

La réflexion — ce qui veut dire beaucoup plus qu'attente ou acceptation, et surtout mise à l'épreuve, voire tentative de négation — sur la mort s'enracine dans la religion, où elle est omniprésente : la mort et la résurrection spontanée du Christ et celle, provoquée, de Lazare, la dormition (la non-mort) de Marie, moments distincts dans le temps des Écritures et des commentaires qui sont autant de nuances de la même affirmation-négation de la mort : la mort *est*, mais elle est essentiellement un passage, un seuil vers une forme d'existence meilleure (le paradis) ou pire (l'enfer) et surtout éternelle ; les quelques années passées dans « cette vallée de larmes » sont quantité négligeable, bien que ce soit là que se décide le séjour éternel, et les choses terrestres sont vaines puisque la mort vient y mettre un terme ; on sent le souffle de Qohélet¹² — le plus pessimiste de tous, le seul à écrire qu'il vaut mieux ne jamais avoir vécu¹³ — et de l'apôtre Jean¹⁴. Des écrits de ce genre se développent dès le

10. Expression de Jacques Le Goff dans la préface à Johan Huizinga, *l'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1975.
11. Mathaeus de Cracovia, *Ars moriendi ex variis scripturarum sententiis collecta cum figuris, ad resistendum in mortis agone diabolice suggestioni valens cuilibet christifideli utilis ac multum necessaria*, Leipzig, v. 1497-1498, cité par Maciej Włodarski, *Obraz i słowo*, Kraków, 1991, p. 6.
12. Eccl. 1:2 : « Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes ; vanitas vanitatum, et omnia vanitas. »
13. Eccl. 4:2 : « Et laudavi magis mortuos quam viventes » ; 7:1 : « Melius est nomen quam unguenta pretiosa et dies mortis die natiuitatis. »
14. I Jn 2:15 : « Nolite diligere mundum, neque ea quae in mundo sunt. »

XI^e siècle¹⁵, mais le plus célèbre, le *De contemptu mundi* que le pape Innocent III († 1216) rédige avant son accession au trône pontifical, reprenant le titre d'un sermon de saint Augustin (354-430), « semble n'avoir reçu sa grande diffusion que vers la fin du Moyen Âge¹⁶ ».

Le macabre s'épanouit sur un terrain préparé par les sermons des frères mendiants :

Les Franciscains et Dominicains, en parlant sans cesse à la sensibilité, finirent par transformer le tempérament chrétien ; ce sont eux qui ont fait pleurer toute l'Europe sur les plaies de Jésus-Christ ; et ce sont eux qui ont commencé à épouvanter les foules en leur parlant de la mort¹⁷.

L'Église sent la nécessité de faire entendre son enseignement par le plus grand nombre. Dès 1285 en Pologne, soit une quinzaine d'années après la dernière croisade (la Pologne n'a participé à aucune expédition en Terre Sainte, se contentant d'avoir christianisé des peuples baltes), lors du synode de Łęczyca, l'évêque Jakub Świnka demande aux prêtres de connaître la langue vulgaire et de dire la leçon en polonais¹⁸. N'est-ce pas le meilleur moyen de renforcer la foi ? D'un point de vue plus général, en l'absence de croisades, et surtout vu la prolifération des hérésies, tout l'effort de l'Église porte sur le maintien des chrétiens dans son giron.

Dès le XII^e siècle apparaissent des fictions littéraires en langue vulgaire, en particulier en français, comme si la mise en art avait du mal à se faire en latin, langue qui jusqu'alors n'avait permis qu'une réflexion, et non une narration. C'est de cette époque que datent le *Dit des trois morts et des trois vifs* de Baudoin de Condé¹⁹ (seconde moitié du XIII^e siècle), véritable *mise en présence* et même *en regard* des morts et des vivants, et les *Vers de la mort* d'Hélinand, moine de Froidmont²⁰, prototype de la danse macabre — deux textes grâce auxquels la Mort prend corps et parole, ce qui constituera la principale caractéristique des textes macabres, le thème de la mort étant beaucoup plus vaste. Le *Dit* constitue la borne à partir et autour de laquelle s'orga-

15. Czesława Pirożyńska (« Łacińska *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* », in *Średniowiecze : studia o kulturze*, Wrocław, Ossolineum, 1966, p. 75-190) en recense pour les années 1050-1250 plus de cent en France et en Angleterre.

16. Huizinga, *op. cit.*, p. 144.

17. Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, 1949, p. 354.

18. « [...] ut omnes presbyteri singulis diebus dominicis, intra missarum solemnias, symbolum et orationem et salutationem Virginis gloriosae, decantato symbolo, loco sermonis exponere in polonico et festa indicare. Si qui adeo periti fuerint, exponant evangeliam. » (Cité par Zenon Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1980, p. 68.)

19. Baudoin de Condé, *le Dit des trois morts et des trois vifs*, éd. Stefan Glixelli, in *les Cinq Poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, Champion, 1914. Baudoin était ménestrel à la cour de Marguerite de Flandres (1244-1280). On trouve une traduction en français moderne dans Jean-Marcel Paquette, *Poèmes de la mort : de Turol d à Villon*, Paris, U.G.E. (10/18), 1979.

20. Hélinand de Froidmont, *les Vers de la Mort*, poème du XII^e siècle, traduit en français moderne par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Honoré Champion, 1983.

nise le macabre, d'une manière, il est vrai, de moins en moins religieuse, tant dans la littérature que dans les arts plastiques. Il prend son origine dans des légendes indiennes racontant comment des jeunes gens trouvent sur leur chemin des tombes ouvertes ; l'originalité du *Dit* réside dans l'animation des morts.

Dans le domaine de la figuration, on voit apparaître dans un premier temps des cadavres momifiés ou putréfiés, puis plus tard, des squelettes. La présence et l'évolution du macabre s'observe aussi parfaitement dans la sculpture funéraire, où petit à petit, le « transi », statue couchée représentant un corps momifié ou couvert de vers, vient remplacer le paisible gisant²¹. Le domaine littéraire présente des genres qui apparaissent successivement, certes, mais coexistent pendant tout le XV^e siècle et même au-delà : il y a le *vado mori*, défilé de personnages qui « vont à la mort », les dialogues entre morts et vifs qui deviendront dialogues entre la Mort et un vivant, et enfin, la danse macabre. La distinction entre figuration et discours s'estompe parfois : si le *Dit des trois morts et des trois vifs* a inspiré de nombreux artistes, l'image et le texte sont devenus inséparables dans le cas de la danse macabre.

1. L'IMAGE DE LA MORT

Observons une gravure macabre dans le *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel, paru en 1493 à Nuremberg, surmontée de l'inscription *Imago mortis* — « image de la mort »²². On y voit danser cinq cadavres à différents degrés

21. Voir à ce propos Erwin Panofsky, *Grabplastik*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1964. On y voit, par exemple, le tombeau de François I^{er} de la Sarra-Monterrand (La Sarraz, canton de Vaud), décédé en 1362, représentant un personnage couché avec quatre crapauds sur le visage, cachant les yeux et les coins de la bouche, un sur le sexe, et des vers sortant de tout le corps. D'autres fois, on a simplement un cadavre momifié. En Pologne, il n'y a pas, à ma connaissance, de tombeau pouvant être dit macabre datant du Moyen Âge (on verra apparaître des têtes de mort à l'âge baroque) ; celui de Kazimierz Jagiellończyk (Casimir IV Jagellon), dans la cathédrale du Wawel à Cracovie, est cependant bien ambigu : la tête sculptée par Wit Stwoszc (Veit Stoss, le sculpteur de l'autel de l'église Sainte-Marie de Cracovie) est penchée sur le côté et légèrement renversée en arrière ; les rides profondes et les yeux ouverts donnent une impression de souffrance — est-ce encore l'agonie ou déjà le masque de la mort ?
22. On trouvera de nombreuses reproductions dans Alberto Tenenti, *la Vie et la Mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1952. Le petit ouvrage de Michel Vovelle, *l'Heure du grand passage : chronique de la mort*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1993, contient nombre d'excellentes reproductions. Les cadavres musiciens apparaissent également dans la *Danse macabre nouvelle*, éditée par Guyot Marchant en 1486, et faisant suite à l'édition en 1485 de la danse du cimetière des Innocents. Il existe un fac-similé de la danse : *la Danse macabre de 1485, reproduite d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de Grenoble et publiée sous l'égide de la Société des bibliophiles dauphinois*, avec une préface de Pierre Vaillant, conservateur en chef de la Bibliothèque de Grenoble, Grenoble, Éd. des Quatre-Seigneurs,

de décomposition. Quatre sont debout, le cinquième est en train de sortir de son tombeau, des vers lui sortant du côté. Le mort qui se tient à gauche, encore assez bien en chair, et donc recouvert d'un linceul pudique, joue du pipeau ; les deux cadavres du milieu sont des squelettes ; le mort de droite est dans un état intermédiaire : il porte un reste de linceul sur l'épaule, ses entrailles lui sortent du ventre, cachant l'entre-cuisse, on voit aussi une mamelle pendante. Ces trois derniers dansent au son du pipeau, les squelettes lèvent assez haut la jambe, leur mâchoire pend — il est absolument clair que *la mort est ici soit absente, soit présente dans chacun des morts*. Ou encore : la mort est l'un des cadavres.



Gravure extraite du *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel,
Nuremberg, 1493, f° 264.

(Cliché Bibliothèque nationale de France, Paris)

Cette gravure, datant de 1493, synthétise l'évolution du goût macabre : elle représente à la fois des corps en décomposition et des squelettes. On sait que les figures les plus anciennes représentent des cadavres momifiés ou putréfiés (au ventre parfois verticalement incisé, ce qui peut soit signifier

1969. Rappelons que le modèle, c'est-à-dire la fresque murale du cimetière des Innocents, fut détruit en 1663, lors de la démolition du charnier.

l'éviscération en vue d'un embaumement, soit simplement souligner que c'est là que commence la corruption du « sac d'excréments ») ; puis les représentations préféreront le squelette, comme c'est le cas de la danse macabre de l'église des Bernardins de Cracovie, où des squelettes font (sagement) la ronde avec des vivants, alors que dans la danse du cimetière des Innocents, à Paris, on ne voit que des cadavres putréfiés ou momifiés, mais non squelettiques. — De quoi s'agit-il ? Le cadavre se décharne, et donc s'abstrait — l'horreur s'atténue²³ ; comme c'est souvent le cas, l'époque baroque va chercher ses thèmes dans l'époque directement antérieure à celle qui l'a précédée, mais la traite d'une manière nouvelle : ainsi, le macabre, particularité médiévale, resurgit mais son traitement est déjà plus abstrait, plus intellectuel.

L'image du corps décomposé est présente dans le *Dit* de Baudoin de Condé²⁴ (v. 49-58) :

Hélas, qu'ils sont pourris de corps !
 Voyez comme chacun a peu larges
 la poitrine, le ventre et le dos.
 Le plus charnu n'est que d'os ;
 le moins pourri n'a d'entier
 ni les pieds, ni les jambes, ni les bras, ni les mains,
 ni le dos, ni le ventre, ni les épaules, ni la poitrine.
 La mort et les vers y ont fait le pis
 qu'ils pouvaient ; cela se voit bien
 à leur bouche, à leur nez et à leur yeux.

On a à la même époque, dans des textes français, des descriptions de mourants qui siéaient parfaitement à un mort (voire à la Mort) ; par exemple, les strophes XL et XLI du *Testament* de François Villon²⁵ :

XL [...]
 Celui qui perd vent et haleine,
 Son fiel se crève sur son cœur,
 Puis sue, Dieu sait quelle sueur !
 [...]

XLI La mort le fait frémir, pâlir,
 Le nez courber, les veines tendre,
 Le corps enfler, lâcher, mollir,
 Jointes et nerfs croître et étendre.
 [...]

Ou encore, le *Pas de la Mort* de Georges Chastellain²⁶ :

23. Comme le montre fort bien G. Tomasucci (« Effigies de la mort », in : M. Delaperrière, éd., *le Baroque en Pologne et en Europe*, Paris, INALCO, 1990, p. 145-163), le retour à des représentations physiques de la mort à l'âge baroque n'est plus qu'un trope, une convention presque vide.
24. Traduction de J.-M. Paquette, *op. cit.*
25. Dans *Poésies*, Paris, N.R.F. – Gallimard, 1973.
26. Texte connu également sous le titre de *Miroir de la mort*, in : Georges Chastellain, *Œuvres*, publiées par le baron Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1864, p. 49-66 ; l'extrait cité se trouve p. 60-61.

[...]
 Il n'a ne membre, ne facture
 Qui ne sente sa pourriture.
 Avant que l'esperit soit hors,
 Le cœur qui veut crevier au corps
 Haulce et sousliève la poitrine
 Qui se veult joindre à son eschine.
 La face est tainte et apalie,
 Et les yeux treilliés en la teste.
 [...]
 Les os desjoindent à tous lez ;
 Il n'a nerf qu'au rompre ne tende.
 [...]

En comparant ces trois textes qui donnent des descriptions d'un mort, puis de mourants, on constate que la figuration de la Mort doit autant à l'observation des uns qu'à la vue des autres²⁷. Pour représenter la Mort, l'imaginaire des vivants ne dépasse pas leur expérience visuelle, leur souvenir d'un cadavre, alors que les contes, par exemple, sont remplis d'êtres fantastiques que nul n'a jamais vus. Des êtres surnaturels, d'apparence peu ou pas humaine, apparaîtront dans les gravures qui accompagnent les arts de bien mourir, mais ce sont des démons. Notons que dans les figurations ou descriptions de la Mort — et c'est aussi le cas dans le *Dialogue de maître Polycarpe* —, celle-ci est de sexe féminin ; on pourrait n'y voir qu'une influence du genre grammatical, mais alors dans les textes allemands, la figure de *der Tod* devrait être masculine, ce qui est loin d'être le cas ; selon Jean Delumeau²⁸, ce fait s'explique par l'antiféminisme des moines pour lesquels « la femme représente le superlatif de la pourriture et l'image la plus évidente de la mort et du péché ».

L'idée de la décomposition du corps hante et travaille les imaginations depuis longtemps — qu'on pense au livre de Job²⁹ ou encore au rapport tout particulier qu'ont toujours eu les hommes avec les lépreux, morts avant le trépas. La mort est inséparable de la décomposition : lorsque Jésus propose de ressusciter Lazare, la famille de ce dernier craint qu'il ne « sente³⁰ ». N'est-ce

27. « Le fait est qu'il nous est absolument impossible de nous représenter notre propre mort, et toutes les fois que nous l'essayons, nous nous apercevons que nous y assistons en spectateur. » (Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, s.d., p. 253.)
28. Delumeau, *op. cit.*, p. 57.
29. Job 17:14 : « Putredini dixi : Pater meus es ; mater mea, et soror mea, vermibus. » ; 21:26 : « Et tamen simul in pulvere dormient, et vermes operient eos. », etc. Notre fin de siècle n'est pas dépourvue de cette obsession comme le montre un *écart de langage* symptomatique à cet égard à la p. 61 d'un ouvrage au demeurant fort serein et érudit, le *Jésus-Christ* de Michel Quesnel (Paris, Flammarion, 1994) : « [...] comment qualifier une foi prétendue chrétienne et en même temps convaincue que Jésus pourrit dans le séjour des morts [...] »
30. Jn 11:39 : « Ait Jesus : Tollite lapidem. Dicit ei Martha, soror eius qui mortuus fuerat : Domine, jam fœtet, quatruidanus est enim. »

pas pour éviter à la mère de Dieu de « sentir » qu'il a fallu faire appel à la dormition et l'assomption³¹ ? De même « l'odeur de sainteté » devait-elle caractériser les cadavres des saints ; comme le montre J. Delumeau³², la putréfaction du cadavre est une punition, car « sans le péché la nature n'aurait pas procédé de cette façon » ; et pour Georges Duby³³, c'est le signe de l'imperfection de la chair.

Le *Dit* insiste sur le fait que les morts sont ce que seront les vifs (ils sont de ce fait séparés et indéfectiblement unis par un miroir) :

Segnour, regardés nous as vis
Et puis as cors ; nous, qui a sommes
Aviens l'avoir, voiés quel sommes,
Tel serés vous et tel, comme ore
Estes, fumes [...] ³⁴.

Dans le *Dit*, les vivants sont mis en présence de leur futur ; le vivant n'est qu'un mort en instance, un non-encore mort, alors que la charogne, possédant des attributs du vif (geste, langage), ne peut être dite déjà-plus vivante. On se heurte là à une impossibilité cardinale : un cadavre, par définition inerte, n'est horrible que s'il n'est pas immobile et donc, s'il n'est pas tout à fait mort ; si donc il *revient*, interrompt son absence. Puisque le mort se présente comme étant l'avenir du vif, on est en droit de penser que leur rencontre ne peut pas se faire dans un temps réel mais tout au plus en songe : dans ce cas, ce que voit le vif n'est, selon saint Augustin, ni le corps ni l'âme du défunt, mais seulement son image³⁵, exactement comme lorsque l'on rêve d'une personne vivante. Cependant, l'image du mort en songe se confond avec celle qu'il avait de son vivant ; lorsqu'au thrène XIX, Jan Kochanowski voit en songe sa mère et sa fille, toutes deux défuntes, elles lui apparaissent telles qu'ils les a connues en vie³⁶. La décomposition des chairs ne se produit qu'après le trépas et donc, quand dans le *Dit* le vif rencontre réellement le mort putréfié et même si ce dernier se présente comme étant l'avenir du premier, ils sont tous les deux dans des présents distincts, mis en contempora-

31. Huizinga, *op. cit.*, p. 146 : « L'Assomption de la Vierge Marie, qui sauva son corps de la corruption, était considérée comme la plus précieuse des grâces. »

32. Delumeau, *op. cit.*, p. 56.

33. Georges Duby, *le Temps des cathédrales : l'Art et la Société, 980-1420*, Paris, Gallimard, 1976, p. 286.

34. Baudoin de Condé, *op. cit.*, p. 57, v. 67-71. L'image reste vive jusque chez Baudelaire, dans *Une charogne* : « — Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection. »

35. *Patrologiae cursus completus*, éd. J.-P. Migne, t. XL : *De cura pro mortuis gerenda*, Paris, 1867, col. 600.

36. *Treny*, in : Jan Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, éd. Julian Krzyżanowski, Warszawa, PIW, 1960, p. 615 :

Natenczas mi się matka właśnie ukazała,
A na rękę Orszulę moję wdzięczną miała,
Jaka więc po paciorek do mnie przychodziła,
Skoro z swego posłania rano się ruszyła.

néité : c'est le sens de la mise en présence. Il est possible que deux types de rencontres se soient superposés pour créer celle du vif et du mort parlant : vivant et mort, vivant et mourant, ce dernier possédant déjà, par exemple chez Villon, quelques caractéristiques physiques du mort, tout en étant encore en vie, en état de parler et de dire « je suis tel que vous serez » — comme le moribond de la *Complainte du mourant* : « Co mnïe dzisia, to wam potem. » —, mais chaque rencontre est fondamentalement ce même miroir qui unit en opposant, qui confond le présent et le futur.

La mise en art *de la mort* passe par la mise en présence *du mort* et du vif.

2. LE DISCOURS DE LA MORT

Le discours *sur* la mort devient le discours *de* la mort. Elle est personifiée (c'est-à-dire qu'elle est à *l'image* de l'homme), ce qui limite sérieusement les possibilités de représentation. On en arrive à confondre le mort et la mort, cette dernière finissant par prendre l'apparence (et la mémoire) de ses victimes pour s'en émanciper ensuite et devenir un *être* à part entière comme dans le *Dialogue de maître Polycarpe*.

Hélinand de Froidmont, s'il s'adresse à la mort, ne l'imagine pas et ne lui donne pas la parole. La première fois qu'un cadavre parle en tant que représentant de la Mort, c'est dans le fameux *Dit des trois morts et des trois vifs* : trois jeunes gens de belle prestance et de bonne naissance rencontrent au détour d'un chemin trois personnages — des « morts-vivants » : des cadavres parlants avec lesquels ils engagent une conversation à propos, bien sûr, de la caducité et de la vanité des choses terrestres. Contrairement au *contemptus mundi*, il y a ici narration et dialogue, et surtout, les morts, loin d'être inertes, sont doués de raison et de parole. C'est une véritable fiction littéraire.

Il existe aussi des dialogues latins, dont l'un des plus anciens est un poème anonyme de dix-huit vers, le *Dialogus Mortis cum homine* datant du XII^e siècle³⁷ et, bien sûr, le *Dialogus Mortis cum Magistro Policarpo de Hibernia* qui date de 1301 et inspire le premier dialogue avec la mort en langue vulgaire : *Der Ackermann aus Böhmen*³⁸. Le dialogue de l'homme (encore vivant) avec la mort relève d'un genre très répandu au Moyen Âge ; en effet, on trouve de nombreux textes latins³⁹ intitulés, par exemple : *Disputatio mundi et religionis*, *Altercatio anima et corporis*, *Disputatio Iudei cum Christiano*, ou encore *Disputatio membrorum*, c'est-à-dire un débat entre les différentes parties du corps. Le genre du dialogue sera encore pratiqué par

37. Rainer Rudolf, *Ars moriendi : von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln – Graz, Böhlau, 1957 ; l'auteur envisage, p. 46, de l'attribuer à saint Bernard.

38. *Ibid.*, p. 48 : « Die großartige dichterische Schöpfung, die aus diesem Gespräch erwachsen ist, ist der um 1400 entstandene *Ackermann aus Böhmen* des Saazer und Prager Notars Johannes von Tepl. » J. Delumeau (*op. cit.*, p. 95) remarque que ce texte est « souvent considéré comme la plus belle prose allemande avant Luther ».

39. Cités par C. Pirożyńska, *op. cit.*, p. 87.

Rej, incarnation du passage du Moyen Âge à la Renaissance, dans le *Bref débat entre trois personnes, le seigneur, le paysan et le curé*⁴⁰.

Peu de temps après le *Dit*, autant dire simultanément, apparaît, toujours en France, un poème latin formé d'une série de distiques : *Vado mori* — « je vais à la mort », où seuls les moribonds ont droit à la parole. Chaque distique commence par ces deux mots prononcés par un personnage différent — pape, empereur, cardinal, roi, chevalier, etc. : on voit ainsi défiler les représentants de la société unis dans un futur commun inexorable, la mort. Le *vado mori* a un contenu social et non plus seulement religieux ou généralement humain ; l'égalité devant la mort apparaît comme une ultime vengeance pour une inégalité terrestre⁴¹.

Ces trois types de textes — traités religieux, dialogues entre morts et vivants, *vado mori* — présentent des approches différentes du même phénomène, en utilisant un nombre réduit de figures ; si l'on considère uniquement les deux derniers, en tant que mises en œuvre d'art, on remarque que le premier insiste sur la caducité des choses et des êtres, tandis que le second souligne l'égalité devant la mort. Mais surtout : on a, d'une part, une mort particulière (chacun des vifs sera un mort) et, d'autre part, une mort générale, ou même, comme le suggère l'énumération, massive. Le *Vado mori* de Paris énumère vingt et un personnages : *rex, papa, praesul, miles, pugiles, medicus, magnus, logicus, juvenis, senior, dives, judex, pauper, homo voluptatis, genitus, pulcher visu, sapiens, stultus, vino repletus, sperans per longum vivere tempus, gaudens*⁴².

Tout est prêt pour la danse macabre, ronde où les morts sont mêlés au vifs, texte où les personnages devant mourir sont nommés dans un ordre qui reflète leur fonction sociale. Ainsi, la danse latine de Würzburg de 1360, que H. Rosenfeld⁴³ considère comme le prototype des danses macabres dans les pays germaniques présente vingt-quatre victimes : *papa, caesar, caesarissa, rex, cardinalis, patriarcha, archiepiscopus, dux, episcopus, comes, abbas, miles, jurista, canonicus, medicus, nobilis, nobilissa, mercator seu cives, monialis, mendicus, cocus, rusticus, puer in cunabulo, mater*. On trouve aussi une importante galerie de personnages dans le *Mors de la pomme*⁴⁴, long texte dialogué du milieu du XV^e siècle composé presque entièrement de quatrains

40. *Krótká rozprawa między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem*, 1543, in : Mikołaj Rej, *Dzieła wszystkie*, Wrocław, Biblioteka pisarzy polskich, 1953.

41. J. Delumeau (*op.cit.*, p. 98) remarque que les danses macabres « promettent l'égalité, mais après la mort. Quant au présent, elles conservent soigneusement les hiérarchies en place et ordonnent les personnages en fonction d'elles ».

42. Dans cette liste comme dans les suivantes, les mots qui n'apparaissent qu'à un cas oblique dans le texte ont été lemmatisés. En outre, il est bien clair que nous n'établissons aucune filiation entre le *Dialogus Polycarpi*, la danse de Würzburg et le *Vado mori*. Ces textes relevant de la même thématique ne sont cités qu'à titre de comparaison.

43. Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster – Köln, Böhlau, 1954.

44. Publié par J.-M. Paquette (*op. cit.*, p. 226-249) qui a eu la très fâcheuse idée de supprimer les vers latins « de peur d'entraver la lecture du texte français ».

clos par une citation biblique latine où prennent la parole non seulement les victimes habituelles énumérées dans les danses macabres, mais encore Dieu, le serpent, Adam, Ève, Caïn, Abel, etc.

La comparaison des listes peut donner une idée des différences d'organisation sociale, ou même de mentalité, si l'on considère que l'ordre des personnages est hiérarchique et qu'un personnage non cité est négligeable : les Allemands placent le roi après l'empereur, alors que les Français ne mentionnent pas ce dernier (ne faisant pas partie du Saint Empire) et donnent au roi la priorité même sur le pape. Toutefois, dans la *Danse macabre* du cimetière des Innocents apparaissent les trente figures suivantes : le pape, l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le bailli, le ministre, le bourgeois, le chanoine, le marchand, le chartreux, le sergent, l'usurier, le médecin, l'amoureux, l'avocat, le ménestrel, le curé, le laboureur, le cordelier, l'enfant, le clerc, l'ermite, le roi mangé aux vers — ce qui montre que la liste, si elle est hiérarchique, ne reflète pas la composition exacte de la société (quel empereur ?), mais obéit déjà à une forme, une convention littéraire. Les Allemands nomment les femmes et les enfants, contrairement aux Français qui les négligent, mais énumèrent des types d'individus qui ne se définissent pas tant par leur rôle social que par un trait de caractère, voire l'apparence physique, comme le fait aussi Villon dans son *Testament* :

xxxix Je cognois que pauvres et riches
 Sages et fous, prêtres et lais,
 Nobles, vilains, larges et chiches,
 Petits et grands, et beaux et laids,
 Dames à rebrassés collets,
 De quelconque condition,
 Portant atours et bourrelets,
 Mort saisit sans exception.

La mise en art de la mort (conduisant du *contemptus mundi* à la danse en passant par le *vado mori*) est un processus de déplacement du locuteur : en même temps qu'elle prend la vie, la mort (par le truchement du cadavre ou en personne) *prend la parole*, au point de devenir bavarde, voire verbeuse. On passe d'une réflexion austère aux paroles des mourants, et enfin au discours de la mort elle-même qui, loin de faire preuve d'une réserve digne de sa puissance, se conduit en commère.

3. LA DANSE MACABRE

Est-il vraiment important de savoir dans quel pays est née la danse macabre — alors que l'on sait qu'elle a connu son plus grand développement en Allemagne, dans le nord de la France, puis en Espagne ? H. Rosenfeld insiste sur le caractère allemand de la danse et propose dans son ouvrage un

arbre généalogique⁴⁵ où l'on trouve un *Würzburger Totentanz* daté de 1360, alors que la « Danse de Macabré » (c'est-à-dire *le Respit de la mort* de Jean Le Fèvre⁴⁶) y figure en seconde place, en 1375, il est vrai à la tête d'un embranchement parallèle à celui des danses allemandes.

Cet arbre complexe mais clair donne aux danses macabres une origine non seulement religieuse (*Armseelenglaube*, la foi du charbonnier), littéraire (*Vado-mori-Gedicht*), mais encore événementielles : « Schwarzer Tod (1348-1350) » — c'est-à-dire la Grande Peste qui décima l'Europe occidentale⁴⁷ ; nous savons d'ailleurs que si les plus grandes épidémies eurent lieu en 1348-1358, elles ne furent pas les seules : les XIV^e et XV^e siècles en connurent plusieurs dizaines. Nous savons aussi que les plus grandes ont épargné une partie de l'Europe centrale et orientale, en particulier le royaume de Pologne. La conjonction de ces trois événements donne naissance au « Lateinischer Totentanz-Monolog », puis au « Lateinischer Totentanz-Dialog » dont procèdent enfin les danses citées au début. Notons que l'origine événementielle de la danse macabre est mise en doute par Georges Duby qui la situe dans le « long mouvement qui, depuis deux siècles, accordait peu à peu le christianisme aux aspirations des laïcs » et dans des changements de sensibilité religieuse « qui n'était plus celle des moines et des professeurs d'université, mais celle du peuple⁴⁸ ». Il y a quand même des coïncidences remarquables, car le thème de la *mort massive*, caractéristique de la danse macabre et du *Triomphe de la mort* du Campo Santo de Pise, apparaît peu de temps après les fléaux, sur un terrain rendu propice par l'évolution du sentiment religieux, due entre autres aux sermons des frères mendiants.

Sur l'arbre de Rosenfeld, il apparaît également que les représentations macabres sont postérieures aux textes : les peintures murales du cimetière des Innocents à Paris datent de 1424. Malgré la destruction du charnier, elles n'ont pas été perdues, puisque l'imprimeur et libraire Guyot Marchant en publie des reproductions sous forme de gravures en 1485, ainsi que les soixante-huit huitains d'octosyllabes qui les accompagnent, connus comme la *Danse de Macabré*⁴⁹.

45. Rosenfeld, *op.cit.*, p. 307. Il n'est pas le seul à se poser le problème de l'origine de la danse macabre : É. Mâle (*op. cit.*) insiste sur l'origine française du thème. Mais ce thème est peut-être ressenti par les Français comme germanique ; lorsqu'Apollinaire écrit : « Ils n'avaient pas oublié la danse/ Ces morts et ces mortes », il situe la maison des morts près de Munich.
46. Jean Le Fèvre, *le Respit de la mort*, publ. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, A. et J. Picard, 1969.
47. J. Delumeau (*op. cit.*, p. 110-112) donne de nombreux arguments — recoupements de dates, chiffres — à l'appui de cette thèse.
48. Duby, *op. cit.*, p. 288.
49. J.-M. Paquette (*op. cit.*) l'attribue à Jean Gerson, mais le tome *Moyen Âge du Dictionnaire des Lettres françaises* [dir. Georges Grente et Geneviève Hasenohr, Paris, L.G.F. (Pochothèque), 1992] considère que cela est « dénué de fondement ; d'autant que le chancelier quitta définitivement Paris en 1415 pour n'y plus revenir ».



La Mort, le moine, le mort, l'usurier, le pauvre homme.

Gravure extraite de la *Danse macabre* de Guyot Marchant, 1485.

(Bibliothèque municipale de Grenoble)

Il ne fait aucun doute que les guerres et les grandes épidémies ont joué un rôle primordial dans la naissance de la danse macabre : le spectacle des hécatombes, les cadavres restant contagieux et entraînant les vivants dans la mort, les malades enterrés à la hâte peut-être avant même d'être tout à fait décédés, tout cela rendait la mort palpable, omniprésente et devait frapper l'imagination d'hommes déjà préoccupés par le trépas. La peste n'épargne personne, quels que soient l'âge et la position sociale, la mort est la même pour tous, et la peste vient le rappeler, en donner l'exemple : les vifs rencontrent quotidiennement les morts, et chacun peut dire à tout instant, d'une façon concrète et non comme une vue de l'esprit — *vado mori*. De surcroît, pas plus que les états, l'épidémie ne respecte les lieux : il n'y a plus de refuge, qu'il s'agisse de la demeure ou de l'église, l'intérieur ne se distingue plus de l'extérieur et, plus généralement, plus rien ne s'oppose, tous les contraires se rejoignent dans le creuset de la mort.

Les différents types de textes traitant de la mort connaissent un bel essor à « l'automne du Moyen Âge » : on recopie et fait circuler des textes plus anciens, on écrit des textes nouveaux, on adapte des textes latins en langue vulgaire, enfin, on figure. Et peu à peu, le thème de la mort sera remplacé par celui du *mourir* — apparaîtront alors les *artes moriendi*, les arts de bien mourir, c'est-à-dire qu'enfin apparaît l'au-delà, l'après-mort-du-corps, après plusieurs siècles obsédés par la déchéance physique, le regret des choses terrestres où il n'avait jamais été question de récompense dans l'au-delà ; en ce

sens, le *vado mori* semble peu chrétien, et la danse macabre encore moins : « Est-elle véritablement pieuse la pensée qui s'attache si fort au côté terrestre de la mort ?⁵⁰ »

LA DANSE MACABRE

Selon D. Künstler-Langner⁵¹, la danse macabre que nous connaissons remonte à des danses auxquelles se livraient les Arabes, réminiscences d'anciennes pratiques magiques censées assurer les victoires militaires, importées en Europe par les Croisés. Mais on peut fort bien placer la danse macabre dans la continuité des représentations théâtrales, mystères et processions fort répandus au Moyen Âge, et en particulier au XIV^e siècle. Avant d'être décrite et dépeinte, elle fut exécutée par des danseurs⁵² se livrant à des pratiques sans nul doute préchrétiennes⁵³. Comme le note Michel Vovelle⁵⁴, les prêtres du Moyen Âge étaient à l'affût de ce genre de pratiques, demandant aux proches d'un défunt s'ils ont « chanté des chants diaboliques sur les cadavres », s'ils se sont livrés à des farces, s'ils ont « sauté » — c'est-à-dire dansé. Les figurations de la danse macabre la présentent comme une ronde, ou une chaîne, où les vivants alternent avec les morts, ceux-ci étant les miroirs de ceux-là (dans la continuité du *Dit des trois morts et des trois vifs*). C'est le cas de la danse du cimetière des Innocents, c'est celui de la danse macabre de l'église des Bernardins à Cracovie. Les morts dansent, mais les vifs sont visiblement entraînés, « menés à la tresche » : ils ne veulent pas mourir⁵⁵. L'idée de l'omniprésence de la mort, son rappel constant (*memento mori*), censé maintenir les gens dans le droit chemin ou les y ramener, a donné naissance à la danse macabre — laquelle finit par apparaître comme quelque chose de diabolique peut-être, de répréhensible sûrement, car la *danse* macabre donne trop d'importance au corps en mouvement, ce que soulignent encore le caractère éminemment statique de la messe et les pas mesurés des processions.

Dans l'*imago mortis* de Nuremberg décrite ci-dessus, un seul des personnages possède un instrument, en l'occurrence un pipeau. C'est peut-être la

50. Huizinga, *op. cit.*, p. 144.

51. Künstler-Langner, *op. cit.*, p. 46. L'auteur se réfère à un autre ouvrage : I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków, 1974.

52. É. Mâle (*op. cit.*, p. 361) cite la relation d'un certain abbé Miette qu'il a retrouvée dans les archives de l'église de Caudebec, décrivant des faits ayant eu lieu dans son église en 1393 : « Les acteurs représentaient tous les états, depuis le sceptre jusqu'à la houlette. À chaque tour il en sortait un, pour marquer que tout prenait fin, roi comme berger. Cette danse sans doute n'est autre que la fameuse danse macabre. »

53. Delumeau, *op. cit.*, p. 84 : « Un lien a donc sans doute existé entre les danses macabres et la croyance folklorique aux morts qui dansent et donnent la chasse aux vivants. »

54. M. Vovelle, *la Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 43.

55. Mâle, *op. cit.*, p. 367 : « Les vivants que les cadavres entraînent en dansant ne dansent pas ; ils marchent d'un pas déjà alourdi par la mort. Ils avancent parce qu'il le faut, mais tous se plaignent, aucun ne veut mourir. »

Mort, celle qui fait danser les autres, mais ne danse pas elle-même⁵⁶, alors que tous les personnages représentés sont des cadavres. C'est la frontière qui sépare *la mort du mort* : celui qui traîne des pieds est mourant, celui qui danse est mort, celle qui fait danser, c'est la Mort qui n'apparaît en personne que dans le formidable *Trionfi della morte* du cimetière de Pise, surplombant la foule apeurée de ses ailes de chauve-souris, ou bien encore plus tard, sur la gravure de Dürer, où un cavalier décharné et pressé fauche des vies sur son passage — et dans les dialogues postérieurs au *Dit des trois morts et des trois vifs*. Remarquons cependant que dans le *De morte prologus*, les victimes de la mort « sautent » devant sa faux, et donc participent activement au branle : c'est l'instant, sans doute difficile à figurer, du passage de l'état de vif à celui de mort. L'écriture saisit l'instant même du trépas.

LA DANSE MACABRE

La langue française, peu encline aux détails matériels et friande de litotes, nomme « macabre » la danse des morts, le *Totentanz* faussement calqué en polonais par *taniec śmierci* « la danse de la mort », au lieu de *taniec umarłych*. J. Huizinga⁵⁷ voit dans *Macabré* un nom propre ; ce mot, qui désigne également la danse du cimetière des Innocents, apparaît pour la première fois dans le *Respit de la mort* de Jean Le Fèvre⁵⁸ :

Je fis de Macabré la dance
Qui toutes gens maine a sa tresche.

À en croire les dictionnaires étymologiques de la langue française⁵⁹, *macabre* est effectivement une altération de *macabré*, variante de *macabé* lui-même provenant du nom d'un personnage biblique, Judas Macchabée, appelé quelquefois au XII^e siècle *Judas Macabré* et de l'expression latine *chorea Macchabeorum* ; mais on ne peut négliger la racine arabo-hébraïque *qbr* qui signifie « être enseveli »⁶⁰, ce qui peut confirmer l'hypothèse de l'origine arabe de la danse.

Et même si « Macabré » est un nom propre, il désigne non une personne vivante, mais un mort (un de ces cadavres animés qui est bien plus qu'une « dépouille mortelle »). La langue polonaise a emprunté le terme *macabre* pour en faire toute une famille de mots : adjectif *makabryczny* « macabre, horrible, sinistre, cauchemardesque », substantifs *makabra* « horreur, cauchemar », *makabryczność* ou *makabryzm* « caractère de ce qui est macabre, le

56. Comment ne pas voir quelque horrible réminiscence dans les exécutions en musique pratiquées dans les camps nazis ?

57. Huizinga, *op. cit.*, p. 148.

58. Jean Le Fèvre, *op. cit.*, p. 113, v. 3077-3078.

59. Oscar Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F., 1964 ; Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.

60. É. Mâle (*op. cit.*, p. 360) trouve fantaisiste le rapprochement avec l'arabe *maqabir* « tombeau ».

macabre » et le très beau faux-emprunt *makabreska* « petite œuvre littéraire, surtout théâtrale, ou l'horreur se mêle au grotesque ». Toutefois, aucun de ces mots ne sert à désigner la danse macabre *stricto sensu* désignée uniquement par l'expression *taniec śmierci* « danse de la mort ».

Retenons l'adjectif « grotesque », c'est-à-dire pouvant provoquer le rire, générer la joie. Deux sentiments opposés se mêlent, coexistent, l'un annulant, ou plutôt remplaçant l'autre pour l'instant que dure la danse, et qui peut être celui du carnaval ou de la « fête des fous », c'est-à-dire l'instant institutionnalisé où les valeurs, surtout sociales, sont inversées, mêlées, bafouées, mais pour une durée déterminée seulement⁶¹. Le grotesque se définit par ce qu'il contient d'horreur, donc d'ambiguïté ; la peste souligne le caractère égalitaire de la mort, le carnaval en fait une réjouissance où les plus gais sont sans conteste les morts qui doivent ressentir une joie maligne, une *Schadenfreude*.

4. L'ART DE BIEN MOURIR

Il est dangereux de faire appel à la mort et d'émouvoir si profondément la sensibilité. On dirait que l'Église le sentit. Dans le temps où se multipliaient les images un peu païennes de la danse macabre, parut un petit livre intitulé : *Ars moriendi*. [...] Il s'agit bien, cette fois, des terreurs et des espérances chrétiennes ; la mort n'est plus une ronde bouffonne, c'est un drame sérieux qui se joue autour du mourant [...].⁶²

Le premier *ars moriendi* est composé vers 1408 par le théologien français Jean Gerson (1363-1429), suivi de près par celui de Mathieu de Cracovie⁶³, écrit vers 1410, mais l'idée de la « bonne mort », beaucoup plus ancienne, est clairement formulée par saint Ambroise (v. 340-397)⁶⁴ et abordée par saint Augustin (354-430)⁶⁵ et d'autres Pères de l'Église. Ce n'est plus mourir qui pose problème, mais comment mourir ; la confrontation de l'homme et de la mort est remplacée par une psychomachie, lutte entre les anges et les démons, entre le bien et le mal. La danse macabre énumère un certain nombre de personnages qui se succèdent dans un ordre précis (c'est du moins le cas des danses autres que *De morte prologus*). De même, l'art de bien mourir est formé d'étapes précises, au nombre de cinq, qui sont autant de tentations diaboliques et d'inspirations angéliques : tentation d'incroyance (*temptatio de fide*), de désespoir (*de desperatione*), de colère (*de impatientia*), de vaine gloire (*de vana gloria*) et d'avarice (*de avaritia* — qu'il faut comprendre au sens plus large d'attachement aux biens terrestres), combattues au fur et à mesure par les bonnes inspirations correspondantes (respectivement : *inspira-*

61. Jerzy Ziomek, *Renesans*, Warszawa, PWN, 1973, p. 107-109.

62. Mâle, *op. cit.*, p. 381.

63. Voir surtout Maciej Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków, 1987.

64. *Patrologiae cursus completus*, éd. J.-P. Migne, t. XIV : *De bono mortis, Liber unus*, Paris, 1866, col. 567-595.

65. *Ibid.*, t. XL : *De agone Christiano*, Paris, 1867, col. 290-310.

tio de fide, de spe, de patientia, contra vanam gloriam, contra avaritiam), après quoi survient *bona mors*, la bonne mort. Tandis que la danse macabre est physique, insistant sur la putréfaction, la corruption du « sac d'excréments » pour mieux souligner la vanité des choses terrestres, l'art de bien mourir est spirituel : il ne concerne plus le corps, mais l'âme. Chronologiquement, et pas seulement dans la succession historique des textes, l'*ars moriendi* est postérieure à la danse : la mort matérielle est acquise, à savoir que le moribond est résigné, il faut veiller à l'après-mort, c'est-à-dire au salut de l'âme, problème que la danse macabre se contente d'effleurer. Et si dans les deux cas, les mourants voient une image de l'avenir, le mourant de l'*ars* ne *se* voit pas, il a devant les yeux des personnages surnaturels (déjà morts ou n'ayant pas à mourir) : démons, anges, saints et même le Christ. Là où la danse regarde en arrière, regrettant en fait l'existence terrestre et voyant ce qui fut (vraiment), l'art de bien mourir regarde en avant, le trépas étant une étape vers une nouvelle existence, infernale ou paradisiaque, voyant ce qui sera (peut-être).

La danse est dynamique, l'art de mourir est statique. Le moribond est couché sur le dos, immobile, des êtres surnaturels défilent qu'il est le seul à voir⁶⁶ — situation à la fois plus réaliste (c'est bien ainsi qu'on meurt et non en dansant) et plus fantastique (la psychomachie). Et surtout, le moribond est *seul* à mourir : de *tous* les morts de la danse, on est passé à *chaque* mort, ce qui n'entame nullement la généralité de la chose, mais modifie et dramatise la perspective en la personnalisant.

66. Pour les illustrations, voir Tenenti, *op. cit.* ; Włodarski, *op. cit.*, 1991.

II. DES TEXTES POLONAIS DE LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE OCCIDENTALE

D'après Wiesław Wydra⁶⁷, le texte polonais intitulé *De morte prologus* date des années 1463-1465. La Pologne est en conflit — c'est la guerre de Treize Ans (1454-1466) — avec l'ordre Teutonique qui subira là une nouvelle défaite après celle que lui a infligée en 1410 à Grunwald le roi néophyte Ladislas Jagellon (1386-1434), fondateur de la dynastie du même nom, la plus puissante de l'histoire de la Pologne ; le trône de Bohême est occupé par Georges de Poděbrady (1458-1471), hussite et néanmoins allié du roi catholique Casimir IV Jagellon (1447-1492), celui dont le tombeau, situé dans la cathédrale royale du Wawel à Cracovie, comporte une statue du roi dont au moins la tête n'est plus celle d'un gisant et pas encore celle d'un transi.

Parmi les plus anciens monuments linguistiques polonais figurent les sermons de Sainte-Croix (*Kazania Świątokrzyskie*) datant du XIII^e siècle, traductions et/ou adaptations de textes latins. Suivent d'autres sermons, des psautiers, la Bible et finalement toute la littérature polonaise — qui gagnera en langue ce qu'elle perdra en universalisme⁶⁸. En effet, ces textes qui ont joué un rôle fondamental dans la formation de la langue polonaise littéraire n'appartiennent pas à un groupe national particulier (en l'occurrence, la nation polonaise) mais à toute la chrétienté occidentale ou, si l'on préfère, à la

67. « Z badań nad Skargą umierającego i Dialogiem mistrza Polikarpa ze Śmiercią », *Studia Polonistyczne*, 7, 1979, p. 199-216.

68. Les textes médiévaux en langue polonaise les plus connus sont : *Kazania Świątokrzyskie* (fin du XIV^e s.), *Psalterz floriański* (fin XIV^e – début XV^e s.), *Psalterz puławski* (fin XV^e s.), *Kazania gnieźnieńskie* (début XV^e s.), *Żywot św. Błażeja* (milieu XV^e s.), *Biblia królowej Zofii* (1455) et la Vie de Jésus, *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa* (fin XV^e – début XVI^e s.), connue aussi sous le nom de *Rozmyślanie przemyśkie*. Ces textes bien connus ont été publiés en particulier par A. Brückner, *Średniowieczna proza polska*, Kraków, Biblioteka Narodowa, 1923, et *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków, Biblioteka Narodowa, 1923. L'anthologie de W. Taszycki, *op. cit.*, en donne des extraits significatifs. Dans le *Panorama de la littérature polonaise des origines à 1822* de Maria Delaperrière et Franciszek Ziejka (Warszawa, Wyd. Naukowe PWN – Paris, Institut d'études slaves, 1991), dont l'une des particularités est de proposer des morceaux choisis en polonais, ou en traduction polonaise si l'original est en latin, comme par exemple la chronique de Gallus Anonymus — alors qu'il eût mieux valu laisser les textes latins tels quels —, avec un appareil critique en français, il n'est pas fait la moindre allusion au *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort*.

latinité. Et inversement : les textes qui peuvent sembler les plus purement polonais, comme les lois (en particulier le premier recueil, *Kodeks Świętosławów*, datant de 1449) sont des traductions du latin. Qu'il s'agisse donc de questions générales ou particulières, elles sont d'abord pensées en latin, c'est-à-dire qu'elles relèvent fondamentalement d'une même culture.

Le *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort*, dont le texte polonais porte un titre latin (*De morte prologus*) appartient à ce fonds commun chrétien-occidental : c'est, comme beaucoup d'autres écrits, une adaptation d'un texte latin, *Dialogus magistri Polycarpi cum Morte*, ce dernier étant lui-même la version la plus développée d'un texte du XII^e siècle, *Dialogus Mortis cum homine*. Néanmoins, le *Dialogue* se donne comme polonais : au vers 83, la Mort demande à Polycarpe, paralysé par la peur, *s'il ne comprend pas le polonais*, ce qui souligne bien la conscience linguistique de l'auteur⁶⁹. C'est également une adaptation purement littéraire : si les thèmes macabres, en particulier la danse, prennent en partie leur source dans les grandes épidémies du XIV^e siècle, il faut bien rappeler que celles-ci n'ont pas atteint la Pologne et qu'en ce milieu du XV^e siècle, date de la rédaction polonaise du dialogue, le pays ne connaît pas de fléau particulier, au contraire : le règne de Casimir IV fut des plus brillants. Le texte répond donc uniquement à un besoin de l'Église — la prédication, ce qui est certes considérable, mais à l'évidence ne suffit pas au développement du genre : le macabre n'atteindra jamais les mêmes proportions qu'en France ou en Allemagne. On peut dire qu'il s'agit d'œuvres de la littérature latine d'expression polonaise.

Au XV^e siècle, la littérature d'expression polonaise est encore balbutiante et, s'il y a peu de textes macabres, c'est qu'il y a peu de textes tout court, les chroniques étant écrites en latin et, si l'on omet les œuvres proprement religieuses qui ne sont souvent que des traductions ou adaptations du latin (dépendant de leur modèle beaucoup plus étroitement que le *Dialogue*), l'ensemble de la production littéraire en langue vulgaire du Moyen Âge polonais tient en un petit volume.

Outre le *Dialogue*, on a quelques textes qui abordent le thème de la mort, mais aucun n'est macabre au sens défini plus haut, c'est-à-dire où la mort mise en présence prend corps et parole. La *Complainte du mourant* (*Skarga umierającego*), copiée par David de Mirzyniec dans le même volume que le *Dialogue*, est formée, suivant les versions, de vingt-deux ou vingt-trois quatrains disposés en acrostiche alphabétique, les premières lettres de chaque strophe formant l'alphabet, est un art de bien mourir. Le thème de la mort est également abordé dans de courts textes non macabres désignés par leur incipit : *Dusza z ciała wyleciała* (L'âme du corps s'est envolée), petit poème de douze vers assez irréguliers accompagnant la *Complainte du mourant* dans le

69. M. Włodarski remarque dans « W średniowiecznym kręgu śmierci (*Skarga umierającego, De morte prologus*) », *Ruch Literacki*, n° 5, 1985, p. 404, que l'action ne pourrait se dérouler ailleurs qu'en Pologne à cause de certains personnages typiques comme *wojewoda, czestnik, podsędek* (que nous avons traduits respectivement par palatin, échanson, assesseur).

manuscrit de Wrocław, différent de celui de Płock ; *Oto usta już zamknięta* (Voici que les lèvres sont closes), petit poème de dix octosyllabes.

Il apparaît que *De morte prologus* est non seulement le seul et le plus long texte macabre de la littérature polonaise, mais aussi le plus long poème médiéval en langue vulgaire que nous connaissions.

1. LES MONUMENTS LINGUISTIQUES

Jamais l'homme n'a autant détruit que durant la Seconde Guerre mondiale — c'est peut-être pour cela que la mémoire est devenue l'une de nos vertus cardinales. Le manuscrit du *Dialogue*, dont Aleksander Brückner pouvait encore parler au présent, est du nombre de ces choses disparues (« monument » étant alors à comprendre non comme ce qui reste, mais comme ce dont on se souvient). Le volume où se trouvait le *Dialogue* était conservé dans la bibliothèque du séminaire de Płock et contenait en outre la *Complainte du mourant* mentionnée plus haut, et d'autres textes de dévotion. Le texte, dont l'auteur reste inconnu, fut copié vers 1463 et signé en latin écrit en caractères hébraïques (*sic*) : *Scripte per me David*. Il s'agit de David de Mirzyniec, chanoine de Płock, docteur en droit canon⁷⁰. Selon M. Włodarski⁷¹, la *Complainte* est quelque peu antérieure au *De morte*.

Au XIX^e siècle, le *Dialogue* est recopié par Wojciech Kętrzyński et publié une première fois par Władysław Nehring⁷², en même temps que la *Complainte*. Suivront de nombreuses éditions, en transcription et en copie, en particulier grâce à Stefan Vrtel-Wierczyński. En nous fondant sur la copie de ce dernier, nous allons examiner le lexique, l'orthographe et la morphologie de ces textes.

LE LEXIQUE

Comme dans la plupart des anciens textes polonais, une fois passé l'écueil de l'orthographe (franchi pour nous par les philologues du siècle dernier), on est frappé à la lecture du *Dialogue* et de la *Complainte* par la grande ressemblance avec le polonais actuel et donc — par le fort degré de compréhension immédiate (c'est-à-dire sans recherche particulière, ni dans sa mémoire, ni dans des dictionnaires⁷³). Les différences lexicales les plus importantes concernent des mots disparus ou ayant changé aujourd'hui de sens, ainsi que des emprunts — mais leur nombre total n'est pas élevé. N'en citons que quelques-uns, transcrits, suivis entre parenthèses de la forme

70. Wydra, *op. cit.*, p. 204.

71. Włodarski, *op. cit.*, 1986, p. 394.

72. *Altpolnische Sprachdenkmäler*, Berlin, 1886, p. 283-295.

73. Toutefois, deux dictionnaires nous ont été d'un grand secours : S. Urbańczyk, *Słownik staropolski*, Wrocław, etc., Ossolineum, paraissant depuis 1953, et Stanisław Reczek, *Słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław, etc., Ossolineum, 1968.

actuelle⁷⁴ : D19 *wezwany* (nazwany), D27 *wielmi* (bardzo), D47 *wiła* (głupiec), D107 *zawždy* (zawsze), D129 *owszejki* (owszem), etc. On rencontre aussi nombre de mots qui, pour n'avoir pas la même forme qu'aujourd'hui, n'en restent pas moins immédiatement compréhensibles : D1 *Gospodzinie*, D2 *więcszy*, D8 *śmirci*, D22 *użzał*, D145 *wzjewić*, D155 *korzyszczę*, D226 *Wocemgnieniu*, C83 *duszycyca*, etc. On note également l'emploi systématique de *przez* pour *bez*, qu'il s'agisse de la préposition (D69 *przez dzięki*) ou du préfixe (D158 *przezpiecznie*).

Les emprunts au latin sont directement compréhensibles et existent en polonais moderne (il s'agit notamment des noms de fonctions ecclésiastiques). On observe dans le *Dialogue* un nombre assez important d'emprunts au tchèque, ce qui souligne la dette que le polonais littéraire a envers cette langue. Ces emprunts, relevés par les différentes éditions du texte sont : D28 *łoktusza* (tch. loktuše) « foulard », D69 *przez dzięki* (bezděki) « sans merci » — c'est aussi la traduction littérale, D88 *czyść* (čisti) « lire », D124 *gorze* (hoře) « mal », D262 *postawce* (postavce) « riches étoffes », D304 *nie tu* (nětu) « il n'y a pas ».

La *Complainte du mourant*, texte dont il existe un équivalent tchèque, ne contient aucun bohémisme — à l'exception, semble-t-il, du substantif *halerz* (D29), nom d'une pièce de menue monnaie tchèque. Néanmoins, ce mot, d'ailleurs emprunté à l'allemand, sert à introduire la strophe en H et, dans le texte tchèque, on trouve au passage correspondant le terme *peníze* (pol. *pieniądze*), également emprunté à l'allemand. Il serait donc hasardeux de parler de bohémisme ou de se servir de cet indice pour décider quelle version fut le modèle de l'autre.

L'ORTHOGRAPHE

À titre d'exemple, voici une transcription des vers 166-169 du *Dialogue* :

Toć me nawięsze wiesiele,
Gdy mam morzyć żywych wiele:
Gdy się jimę z kosą płęsać,
Chcę jich tysiąc pokęsać.

Et voici la copie, avec l'orthographe originale :

Tocz me navyanczsze veszele,
Gdy mam morzycz szywych vyelye:
Gdy szya gyma skosza plaszacz,
Chcza gych thyszacz pokaszacz.

Cette graphie, fort différente de l'orthographe moderne, ou même simplement de celle de Mikołaj Rej, à peine un demi-siècle plus tard, est dite composée du premier degré : des sons simples peuvent être représentés par

74. Les exemples sont référencés comme suit : la lettre désigne le texte (D pour *Dialogue*, C pour *Complainte*), le nombre désigne les vers.

des digrammes ; il n'y a aucun signe diacritique. L'alphabet de David de Mirzyniec compte vingt-deux lettres, dont huit voyelles (*a q e o u v y*), dix-sept consonnes (*b c d g h k l m n p r s t u v w z*) et deux demi-consonnes (*y g*). Une même lettre peut, suivant le contexte, être voyelle ou consonne (par ex. *v g*), et on trouve un certain nombre de digrammes (*th ch cz sz* ainsi que des composés en *-y*). Comparons à présent l'orthographe de David et celle du polonais contemporain. Les mêmes remarques s'appliquent à la *Complainte du mourant*.

Dans le tableau ci-dessous, la colonne 1 note les lettres et groupes de lettres de nos textes, la colonne 2 donne les équivalents en orthographe polonaise moderne. Les caractères italiques indiquent les lettres et exemples rares, voire uniques.

1	2	Exemples
a	a	D94 <i>kaszda</i> (<i>każda</i>), D120 <i>adamovy</i> (<i>adamowi</i>), C1 <i>ach</i> , C4 <i>szcała</i> (<i>z ciała</i>)
an	ą ę	D11 <i>bancz</i> (<i>bańdz</i>), D340 <i>szpravyayancz</i> (<i>sprawiając</i>) D71 <i>bandzesz</i> (<i>będziesz</i>), D334 <i>szandza</i> (<i>sędzia</i>)
ą	a ą ę	D12 <i>sząthny</i> (<i>żadny</i>), D21 <i>bogą</i> (<i>boga</i>), D135 <i>vlakomyła</i> (<i>ułamkiła</i>), C4 <i>dvszą</i> (<i>dusza</i>), C20 <i>szamą</i> (<i>sama</i>) D1 <i>mogący</i> (<i>mogący</i>), D23 <i>lokthvszą</i> (<i>łoktuszą</i>), D90 <i>lacznąłem</i> (<i>lęknąłem</i>), D172 <i>mądre</i> D96 <i>vypądzyla</i> (<i>wypędziła</i>), D245 <i>byczą</i> (<i>by się</i>), C17 <i>szą</i> (<i>się</i>)
b by	b bi	D4 <i>bych</i> , D16 <i>szbavy</i> (<i>zbawi</i>), C5 <i>bylszem</i> (<i>byłłem</i>) P213 <i>byedzyla</i> (<i>biedziła</i>), C 30 <i>szoby</i> (<i>sobie</i>)
c cz czy	k c ci ć cz dz cz	D13 <i>przyclad</i> (<i>przykład</i>), D14 <i>scolye</i> (<i>szkole</i>), D21 <i>Polycarpus</i> (<i>Polikarpus</i>), D151 <i>colacz</i> (<i>kołacz</i>), D194 <i>carczmarze</i> (<i>karczmarze</i>), D466 <i>clamv</i> (<i>kłamu</i>), D404 <i>cardynaly</i> (<i>kardynały</i>), D406 <i>canonyky</i> (<i>kanoniki</i>), D442 <i>szclastora</i> (<i>z klasztoru</i>), D468 <i>cvszthosza</i> (<i>kustosza</i>), D470 <i>capycza</i> (<i>kapica</i>) D1 <i>mogący</i> (<i>mogący</i>), D7 <i>wszythczy</i> (<i>wszytcy</i>), D9 <i>czo</i> (<i>co</i>), C83 <i>duszyczy</i> (<i>duszycy</i>), C56 <i>czosz</i> (<i>coś</i>) D8 <i>posznacze</i> (<i>poznacie</i>), D80 <i>nyeyczeczye</i> (<i>nie uciecze</i>) D18 <i>viedzecz</i> (<i>wiedzieć</i>), D65 <i>rzvczacz</i> (<i>rzucęć</i>) D9 <i>nyzac</i> (<i>nizacz</i>), D306 <i>czlovyek</i> (<i>człowiek</i>), C30 <i>vczyn</i> (<i>uczyn</i>), C63 <i>placz</i> (<i>placz</i>) D6 <i>luczkyemv</i> (<i>ludzkiemu</i>), D81 <i>othpovyecz</i> (<i>odpowiedz</i>), D450 <i>wradzą</i> (<i>wraca</i>) D42 <i>szczycze</i> (<i>siecze</i>), D80 <i>nyeyczeczye</i> (<i>nie uciecze</i>)
d dz	d dz dzi	D14 <i>kaszdzy</i> (<i>każdy</i>), D96 <i>dvsza</i> (<i>dusza</i>), C4 <i>gdzy</i> , C20 <i>dobrze</i> D26 <i>przyrodzenya</i> (<i>przyrodzenia</i>), C73 <i>glvndzv</i> (<i>głędzą</i>) D69 <i>dzaky</i> (<i>dzięki</i>), D74 <i>roszdzela</i> (<i>rozdzielę</i>), C3 <i>gdze</i> (<i>gdzie</i>), C13 <i>dzathky</i> (<i>działki</i>)
dzy	dzi	D329 <i>sządzycze</i> (<i>sędzie</i>)

e	e	D1 wszech, D18 vyedzec (wiedzieć), C39 kyedy (kiedy), C29 nyemasz vyernyeszego kszoby (nie masz wierniejszego k sobie)
f	f	D301 faszcy (faści), C21 falszywymi (fałszywy mi)
	w	C12 nyefroczyczy (nie wrócici), C22 szyf (żyw)
ff	f	D407 suffragany (sufragany), C21 ffalszywymi (fałszywy mi)
ffy	fi	C34 offyerym (ofierym)
g	g	D16 kasdego (każdego), D33 glova (głowa), C2 nyemogasz (nie mogę się)
	j	D22 wgey (w jej), D227 wygmą (wyjmę)
gy	gi	D25 nagyego (nagiego), D240 drugye (drugie)
	j	D4 gye (je), D81 gyesthly (jestli), D200 gyethno (jedno), C59 gyego (jego)
	ji	C9 gymyeny (jimienia)
ch	ch	D1 wszech, D18 chcze (chce), D29 chvda (chuda), C44 nagrzechy (na grzechy)
	sz	D131 ruszych (ruszysz)
i	i	D88 epistoly (epistoły), D188 philozophi (filozofi), D382 philky (chwilki), C3 pirvy (pirwy)
I	j	D206 Ia (ja), C33 Ialmusznym (jałmużnym)
k	k	D13 kogokoly (kogokoli), D34 krzyvousta (krzywousta), D68 garnek, C29 lakomo (łakomo)
	ć	D145 wszeuyk (wzjewić)
ky	ki	D6 luczkyemu (ludzkiemu) D70 vyelykyey (wielkiej), C39 kyedy (kiedy)
	ci	C17 oczvky (ocuci)
l	ł	D23 lokthvszą (łoktuszą), D39 goła glova (goła głowa), C1 szaloczy (żałości), C39 poszlvbyl (poślubił)
	l	D42 lutosczy (lutości), D44 bldy, D61 namyleyszy (namilejszy), C3 noczleg (nocleg), C39 poszlvbyl (poślubił)
ll	l	D310 llekarszthwa (lekarstwa), C41 lleszy (leży)
ly	l	D23 vyelye (wiele), D24 wkosczelye (w kościele)
m	m	D215 mam moc (mam moc), C1 moy szmathku (mój smętku)
my	mi	D13 szmyercz (śmierć), D30 myethnycza (miednica), D67 szmyodem (z miodem)
n	n	D40 stron, D234 absolona nadobnego, C4 vpomya (upomina)
		D73 ostan (ostań), D325 pansztwa (państwa)
ny	ń	D31 konyecz (koniec), D212 dnya (dnia), C19 nyemasz
	ni	vyernyeszego (nie masz wierniejszego)
o	o	D3 pomoszmytho dzalo szloszycz (pomóż mi to działo złożyć), C48 pyeklo othvorzone (piekło utworzone)
p	p	D10 przy, D19 Policarpusz (Polikarpus), C57 pamyathay
py	pi	(pamiętaj)

ph	f w chw	D4 pylnye (pilnie), D151 vpyecz (upiec), C25 glvpyem (głupiem) D192 lyphnyky (lifniki), D478 ymphula (infuła) D40 szephszech (ze wszech) D5 phalye (chwale), D382 philky (chwilki)
r rz	r rz	D20 vybrany (wybrany), D32 krvaua rosza (krwawa rosa), C65 rołą D2 sthworzenie (stworzenie), D10 przyskonanyu (przy skonaniu), D498 czyrzpyancz (cirzpiąc), C56 wgrzeszech (w grzeszech)
s sz ż ź sy sz	s sz ż ź si s	D1 Gospodzinye (Gospodzinie), D2 sthworzenie (stworzenie), D10 przyskonanyv (przyskonaniu), D40 stron, D89 skromnye (skromnie) D12 skody (szkody) D16 kasdego (każdego) D22 vsrzal (uźrzał) D21 prosyl (prosił)
szy sch szch	si s ś si z sz ż zi si sz sz	S18 szluchay (słuchaj), D68 przynosza (przyniosę), D71 doszycz (dosyć), C6 szwoyey (swojej), C20 szamą szoby (sama sobie) D8 szmyrczy (śmirci), D87 dzysz (dziś), C18 dawnosz (dawność), C39 poszlvbyl (poślubił) D101 othszebye (od siebie), D187 ywgeszeny (i w jesieni) D3 szloszycz (złożyć), D8 posznacze (poznacie), D36 szaby (zęby), C47 szathworzone (zatworzone) D1 wszech, D2 nadewszythko (nade wszystko), D71 bandzesz (będziesz), C4 dvszą (dusza) D3 pomoszmytho szloszycz (pomóż mi to złożyć), D29 szolthe (żółte), C32 szathnego (żadnego) D358 wszelesze (w żelezie)
t th	t t d	D11 stary, D73 ostan (ostań), C7 stakam (stękam) D2 sthworzenie (stworzenie), D16 szyuotha (żywota), D18 ktho (kto), D73 thoby (tobie), C1 smathku (sętku) D230 luth (lud), D161 vethnye (we dnie), C37 kathy (kędy), C3 szathnego (żadnego), C37 szothr (szczodr)
u un	u q	D8 ludze (ludzie), D109 kumnye (ku mnie), D131 ruszych (ruszysz), C17 dusza, C22 dlugo (długo) D336 czynyuncz, (czyniąc), P338 byerzuncz (bierząc)
v	w u ą	D4 vyloszycz (wyłożyć), D32 krvaua (krwawa), D 122 panoval (panował) D5 kv (ku), D13 vduszy (udusi), D49 czemv (czemu), C4 dvszą (dusza), C55 dyablv (diabłu) D33 chvstv (chustą), D75 szemnv (ze mną), C13 narzekayv (narzekają), C14 szalvyv (żałują)

vn vy	q wi	D38 <i>mayvncz (mając)</i> D70 <i>vyelykyey (wielkiej)</i> , D191 <i>stavyam (stawiam)</i> , C2 <i>dovyedzeczy (dowiedzieci)</i>
w	w u q	D1 <i>wszech</i> , D6 <i>thwej (twej)</i> , D24 <i>wkoszczele (w kościele)</i> D25 <i>wsrzal (uźrzał)</i> D382 <i>kosw (kosq)</i>
x X	ks Ch	D262 <i>examythy (eksamity)</i> C81 <i>Xre (Chryste)</i>
y	i y	D21 <i>prosyl (prosił)</i> , D23 <i>moglyl (moglił)</i> , D27 <i>wyelmy (wielmi)</i> , D47 <i>vyla (wiła)</i> , C24 <i>szyla (siła)</i> D19 <i>veszuany (wezwany)</i> , D20 <i>vybrany (wybrany)</i> , D35 <i>gaby (gęby)</i> , C21 <i>falszywymi (fałszywy mi)</i> , C40 <i>nygdy nyeczynyl (nigdy nie uczynił)</i>
z	z ż s si	D9 <i>nyczacz (nizacz)</i> , D185 <i>zawloszy (za włosy)</i> , D193 <i>zosztavya (zostawię)</i> D15 <i>zakom (żakom)</i> , D58 <i>zyvotha (żywota)</i> , D86 <i>zakv (żaku)</i> D473 <i>zvknja (suknia)</i> D345 <i>zecze (siecze)</i>
szcz sczy szcz szcz y	szcz śc ści szcz ści	D63 <i>zableszczysz (zableszczysz)</i> , D155 <i>nyekorzyszca (nie korzyszczę)</i> , D280 <i>proboszcze (proboszcze)</i> , C37 <i>sczothr (szczodr)</i> D8 <i>okruthnoscz (okrutność)</i> , C63 <i>szvyathoscz (świętość)</i> D30 <i>lsczyszya (łści się)</i> , D302 <i>masczy (maści)</i> , C1 <i>szalosczy (żałości)</i> D317 <i>lubyeszczka (lubieszczka)</i> , D318 <i>deszczką (deszczka)</i> D25 <i>nyvyeszczyego (niewieściego)</i>

Comparaison inverse, dans l'ordre alphabétique, y compris les digrammes (entre barres obliques : phonèmes⁷⁵ ; en italique : transcription correspondant à l'orthographe actuelle ; en gras : orthographe de David) :

/a/ : a = a, a ; /q/ : q = a, an, a, v, vn, un, (w) ; /b, b'/ : b, bi = b, by ; /c/ : c = cz, c ; /č/ : cz = cz, (czy) ; /č'/ : č, ci = cz, czy, (k) ; /d/ : d = d, (th) ; /z/ : dz = dz ; /ž/ : dž, dzi = dz, dzy ; /e/ : e = e ; /ę/ : ę = a, a, an ; /f/ : f = f, ff, ph ; /g, g'/ : g, gi = g, gy ; /x/ : h, ch = ch ; /i/ : i = y, (i) ; /j/ : j = y, g, gy ; /k, k'/ : k, ki = c, k, ky ; /l/ : l = l, (ll, ly) ; /ł/ : ł = l ; /m, m'/ : m, mi = m, my ; /n/ : n = n ; /ń/ : ń, ni = non représenté, ny ; /o/ : o = o ; /p, p'/ : p, pi = p, py ; /r/ : r = r ; /ř/ : rz (prononcé [ž]) = rz ; /s/ : s = s, sz, (z) ; /š/ : sz = sz, s, (sch, szch) ; /ś/ : ś, si = sz, szy ; /t/ : t = th, (t) ; /u/ : u = u, v, (w) ; /v, v'/ : w, wi = v, w, vy ; /yl/ : y = y ; /z/ : z = sz, (z) ; /ž/ : ž, zi = sz, szy ; /ž'/ : ž = sz.

Les éléments les plus frappants dans l'alphabet de David de Mirzyniec sont : la profusion de graphèmes pour noter les voyelles nasales, le marquage

75. Nous avons choisi la notation employée en phonologie historique polonaise. L'emploi de l'Alphabet phonétique international ne changerait rien au propos.

de la palatalité de certains phonèmes, l'indifférenciation quasi générale des séries de phonèmes notés par convention /S Š Ś/, que l'orthographe moderne distingue nettement : *c ć cz, s ś sz, z ź ż*.

Il n'est pas question de décrire dans le détail le système phonologique du polonais de la seconde moitié du XV^e siècle. Les remarques qui suivent concernent uniquement les textes que nous étudions, et même si certaines affirmations dépassent ce cadre strict, nous nous attacherons surtout à imaginer, à travers son orthographe, certaines caractéristiques de la prononciation du copiste, David de Mirzyniec.

Les consonnes.

La palatalité.

La palatalité est, avec le voisement, le trait le plus général du système consonantique polonais. Non marquée dans les plus anciens monuments linguistiques, elle est notée scrupuleusement par David pour les consonnes comme /b'/, /p'/, /m'/, etc., c'est-à-dire des labiales, et non pour /ś/, /ć/, /ź/, c'est-à-dire là où, du moins en polonais moderne, existe une différence de timbre importante : alors que la différence entre [b] et [b'] est ténue et varie suivant les dialectes, celle qui existe entre [s] et [ś] est remarquable. On peut donc se demander si on a affaire à un marquage de la palatalité ou à une yodisation, auquel cas, C30 **szobyę**⁷⁶ correspondrait plutôt à [sobje] qu'à [sob'e] et D191 **stavyam** serait [stavjam] et non [stav'am]. Les dialectes mazoviens actuels ont une prononciation « asynchrone » des labiales, disant [pjivo] voire [pśivo] au lieu de [p'ivo]⁷⁷. Ce que marque la lettre y est donc plutôt un yod (ou si l'on préfère la marque d'une prononciation asynchrone de la consonne labiale ou vélaire palatale) qu'une marque de palatalité intrinsèque. On remarquera encore un phénomène intéressant : alors que le y n'apparaît pas dans, par exemple, D8 **posznacze** (*poznacie*), on le trouve dans D42 **szeczyę** (*sieczę* [śeće]) ou D80 **nyeuczeczyę** (*nie ucieczę* [ńeucęće]), c'est-à-dire que le y est placé après une consonne dite durcie : cela montre que la dispalatalisation (c'est-à-dire le durcissement des consonnes apparues par palatalisation de /k/, /g/, /x/), habituellement datée du XV^e siècle, n'est pas encore accomplie.

Alors que la série /S Š Ś/ est indifférenciée, on remarque la notation systématique de **rz**, correspondant au « rz » prononcé [ż] du polonais moderne ; on sait qu'il s'agit d'un /ř/, à l'origine /ř/ : la prononciation devait donc être à mi-chemin entre [ř] et [ż], l'évolution de ce son ne s'achevant en polonais qu'au XVII^e siècle.

Les exemples D105 **dzyrzsa** (*dzirzę*) et D498 **czyrzpyancz** (*cirzpiąc*) indiquent le cheminement inverse : /ř/ est devenu non pas [ż] mais [r], puis-

76. Par la suite, tous les exemples seront notés comme suit : en caractères **gras** lorsqu'il s'agit de l'orthographe originale, *italiques* lorsqu'il s'agit de la transcription, et entre guillemets lorsqu'il s'agit d'exemples en polonais moderne.

77. S. Rospond, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1979, p. 108.

qu'on a en polonais moderne « *dzierzę* » et « *cierpiąc* » : en fait, il ne s'agit pas ici de l'évolution de /r/ mais de celle de /r̥/, c'est-à-dire du « r sonantique mou », qui a évolué d'abord en [iř], [eř], puis s'est dépalatalisé en [er].

On n'a pratiquement pas d'orthographe différentes pour /r/, /r̥/ et la variante de ce dernier /r̥/, sauf D23 *vyele* (*wiele*), D24 *wkoszczelye* (*wkościele*) : dans ce dernier cas, c'est sans doute dû à la désinence -'e du locatif. Sinon, l'indifférenciation globale des deux phonèmes permet de penser qu'il y avait là une palatalité intrinsèque, comme pour /ć ś ź ź/, et non une yodisation.

L'indifférenciation des séries /S Š Ś/ peut suggérer soit qu'il n'y avait pas de grandes différences de prononciation, soit que le copiste n'avait pas les moyens de la noter. Or, les grammaires historiques s'accordent pour dire que la série /Ś/, c'est-à-dire /ć ś ź ź/ était déjà nettement distincte au XIII^e siècle⁷⁸. Le seul digraphe *sz* suffit à David pour noter, à quelques exceptions près, /s š ś z ź ž/ tandis que *cz* marque /c č ć/ et que *dz* marque /z̥ ž̥/ (/ž̥/ non représenté est, de toute façon, un emprunt), et l'on voit deux séries homogènes : fricatives et affriquées. Il n'y a, à première vue, aucune différenciation, ni de lieu d'articulation, ni de voisement pour les fricatives « sifflantes », alors que les affriquées sont distinguées quant au voisement — sans doute à cause de leur élément occlusif, et non fricatif. À y regarder de plus près, on remarque que /s/ est écrit presque toujours *s* devant une consonne occlusive sourde : D11 *stary*, D117 *sthworzyl* — mais D119 *szthworzyl* — et *sz* dans les autres contextes. On le trouve aussi devant consonne sonore, où il note, en fait, /z/ : D58 *sbauyą* (*zbawią*) à côté de D16 *szbavy* (*zbawi*). Le *s* seul devant consonne peut correspondre à une logique phonétique : des exemples comme D8 *poszluchaycze* (*posłuchajcie*), D18 *szmyercz* (*śmierć*) d'une part, et D12 *skody* (*szkody*), D66 *czasko* (*ciężko*) semblent montrer que David a choisi une orthographe différente devant des sons que la phonétique appellerait plus tard « occlusifs » ou « sonants ». Ces deux derniers exemples (sur trois en tout, ce qui est hélas trop peu pour tirer des conclusions définitives) montrent que les différences de lieu d'articulation ne jouent pas de rôle : cela souligne encore la confusion des séries /S Š Ś/ et l'on est tenté de voir là une marque des dialectes où [s] et [ś] se disent [s], [z] et [ž] — [z], [c] et [č] — [c] (phénomène appelé *mazurzenie*, caractéristique des parlers de Mazovie, Petite-Pologne et Silésie).

En même temps, /s/ et /z/ ont deux graphies, *s* et *sz*, définies contextuellement ; les autres consonnes sifflantes, à savoir /ś š ź ź/, n'ont qu'une graphie principale, *sz*. Il est dès lors clair que la confusion des graphies n'est que partielle et, par conséquent, il est impossible d'en déduire une confusion des prononciations. Ajoutons pour finir que l'écriture des séries /S Š Ś/ pose problème dans tous les textes polonais médiévaux.

78. Rospond, *op. cit.*, p. 110 ; Zenon Klemensiewicz, Tadeusz Lehr-Splawiński et Stanisław Urbańczyk, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1964, p. 132-147.

Le voisement.

En polonais moderne, l'assourdissement est plus actif que le voisement : en fin de mot, au milieu des mots avant ou après une consonne sourde, les consonnes sonores s'assourdissent. Entre les mots, il y a des variantes régionales et l'on distingue la prononciation sonorisante (« brat ojca », « róg ulicy » se disant respectivement [bradojca] et [rugulicy] et la prononciation assourdissante : [bratojca] et [rukulicy], cette dernière étant caractéristique des Varsoviens. Or dans nos textes, c'est cette dernière qu'on peut observer, car il arrive que l'orthographe soit phonétique, et non grammaticale : D230 **luth** pour *lud* [lut], C32 **szathnego** pour *žadnego* [žadnego], mais aussi D161 **vehnye** pour *we dnie* [vednie] : David devait avoir une prononciation très assourdissante, et il ne note **d** que devant voyelle.

Il y a trois orthographes pour noter le son /v/ : **u**, **v**, **w**. L'utilisation indifférente de **u** et de **v** (également pour noter /u/) vient des habitudes latines ; **w** note toujours la préposition *w* et s'il note quelquefois [v] au même titre que les deux autres lettres, il apparaît systématiquement dans des contextes où /v/ est assourdi en [f] : D1 **wszech** [fsex], D5 **thwej** [tfej], D162 **nawszchoth** [nafsxot], etc., alors que ce n'est jamais le cas pour **u** et **v**. Dans de très rares cas, le /v/ assourdi est noté **f** : C22 **szyf** pour *zyw* [žyf].

Phénomènes dialectaux.

On remarque un phénomène spectaculaire, mais simple, à savoir l'emploi du digramme **ph** pour noter ce qui en polonais moderne s'écrit *chw* : D5 **phalye** « *chwale* », D382 **philky** « *chwilki* », mots qui devaient se prononcer respectivement [fale] et [filki]. C'est là un phénomène bien connu des historiens : dès le XIII^e siècle, en Mazovie, Petite-Pologne et Silésie, le groupe /xv/ était devenu /f/ en passant par /xf/. Ce qui retient l'attention, c'est justement **ph**, car dans d'autres textes de la même époque, « *chwała* » s'écrit tout simplement *fala*. Il y a des difficultés pour la notation de /f/ : peut-être est-ce dû au fait que le slave commun ne possédait pas ce phonème. David le note **w** aussi souvent que possible, c'est-à-dire là où /v/ peut être assourdi et dans les autres situations, il hésite entre **f**, **ff** et **ph** — pour à peine une douzaine d'occurrences dans près de six cents vers. Le fait d'écrire ces mots avec **ph** laisse supposer que dans l'idiolecte de David, ce n'était pas le même son que **f**, ou qu'il s'agit d'une orthographe « inter-dialectale », tenant compte du fait qu'en Grande-Pologne, la prononciation [xv] ou [xf] était dominante. Dans **ymphula** (*infuła*), **ph** a une fonction savante de marqueur d'emprunt.

On note aussi la présence d'un **j** prothétique, aujourd'hui disparu, sauf dans quelques dialectes (exemples transcrits) : D119 *Jewę*, D431 *jich*, D435 *jimienie*.

Les formes D139 *jebtku*, D140 *jebtce*, à côté de D138 *jabtko* montrent que la langue du *Dialogue* est influencée par un parler de Mazovie, ce qui peut renforcer l'hypothèse du *mazurzenie*. C'est la forme en *-a-* qui s'imposera en polonais standard.

L'exemple C34 **offyerym** (*ofierym*, forme du génitif singulier avec la désinence personnelle *-m*) est un bel exemple d'école : il s'agit d'un emprunt à l'allemand *Opfer*, le *pf* étant assimilé comme */ff/*, puis enfin */f/* en polonais moderne, où le nominatif de ce mot est « ofiara », à cause de l'aphonie 'e // 'a.

De nombreux emprunts viennent du latin et, lorsqu'ils contiennent un */k/*, celui-ci est noté *c* devant consonne ou **a**, **o**, **u** et **k** dans les autres positions, ou bien dans les morphèmes, par exemple D406 **canonyky**. Il s'agit d'ailleurs (dans cinq occurrences sur onze) de noms de membres du clergé. La graphie *c* pour noter */k/* apparaît sporadiquement dans les mots non empruntés.

Les voyelles.

La longueur.

Moins nombreuses que les consonnes, elles présentent aussi moins de difficultés de lecture. On est surtout frappé par l'absence quasi totale de la lettre *i* et on remarque une lettre **a**, faisant penser, à tort, à une nasale. La cédille est plutôt, d'après la copie de S. Vrtel-Wierczyński, un petit trait oblique dirigé de droite à gauche accolé à l'angle inférieur droit du **a**. Ce pourrait être une marque de longueur — (à peu près à la même époque, en 1440, Jakub Parkosz, l'auteur d'un traité d'orthographe⁷⁹, proposa en vain de généraliser la graphie double pour noter les voyelles longues, par ex. « aa » pour le son */ā/*, qui d'ailleurs n'allaient pas tarder à disparaître⁸⁰ et n'étaient notées qu'épisodiquement dans les textes vieux-polonais), mais alors il faudrait écrire de la même manière les exemples D95 **vmorzyla** (*umorzyła*) et D136 **vczynyla** (*uczyniła*), ou D21 **boga** (*boga*) et D143 **boga** (*boga*). Ce pourrait n'être qu'un simple coup de plume, si ce n'était que dans presque tous les cas, cette lettre note le son */a/* en fin de mot, c'est-à-dire dans une position où le son */a/* est le plus courant. Les exemples que donne Parkosz ne permettent pas de tirer de conclusion définitive : il considère que le second */a/* de *Adam* est long, et que celui de *wiła* est court ; nous observons le contraire dans le *Dialogue*. Il est vraisemblable que David de Mirzyniec ne faisait pas clairement la distinction entre les deux sons, ou bien ne les notait pas systématiquement.

Le polonais moderne possède deux lettres qui se ressemblent beaucoup : **o** et **ó**, la seconde, de timbre [u] étant à l'origine la voyelle longue */o/* ; or, dans nos textes, on ne trouve pas la moindre distinction : la lettre **o** apparaît aussi bien dans D3 **dzalo** (*dziąło*), C48 **othvorzone** (*otworzone*) que dans C44 **zolthe** (*żółte*), C1 **moy** (*mój*). Cela confirme l'hypothèse du simple coup de plume pour **a**, car à l'évidence, la longueur des voyelles n'est pas marquée.

79. Voir M. Kucala, *Jakuba Parkosza traktat o ortografii polskiej*, Warszawa, PWN, 1985, où l'on trouve le fac-similé, la transcription et la traduction du traité avec un important commentaire.

80. S. Rospond (*op. cit.*, p. 67-68) remarque qu'entre le traité de Jakub Parkosz (1440) et celui de Stanisław Zaborowski (1518) la distinction entre voyelles longues et brèves disparaît, puisque le premier en parle au présent, le second au passé.

La nasalité.

De prime abord, on remarque une grande diversité de graphèmes pour noter les voyelles nasales et l'on voit qu'ils se répètent : **a a an** désignent aussi bien /ɔ/ que /ɛ/. S'agit-il d'une homographie comparable à celle de /i/ et /y/ ou bien a-t-on également une homophonie ? On peut rejeter immédiatement cette dernière hypothèse par l'observation des rimes : les deux nasales n'y sont jamais confondues.

La graphie **an** note la scission de la voyelle nasale devant une consonne occlusive ou affriquée en un élément vocalique oral et un élément consonantique nasal de même lieu d'articulation que la consonne qui le suit, phénomène bien connu dans le polonais actuel où, par exemple, « **baǰ** » et « **bęǰ** » se prononcent respectivement [bońc] et [bendɛ]. On peut en déduire que, vu la distinction établie systématiquement entre /a/, /o/ et /e/, on a affaire à une même nasale, de timbre /a/. On sait fort bien que les voyelles nasales ont connu un développement assez complexe en polonais, passant d'un ensemble de quatre (de timbres /e/ et /o/, longues et courtes) à un ensemble plus restreint de deux voyelles de timbre différent (en polonais moderne, où l'on a une nasale d'avant et une d'arrière), en passant par un ensemble de deux voyelles de même timbre, /a/, mais de longueur différente. Or, dès la seconde moitié du XV^e siècle, en même temps que disparaissent les oppositions de longueur, les nasales commencent à entrer dans une opposition de timbre⁸¹. Comme tous les processus linguistiques, celui-ci fut lent et on le voit à l'œuvre dans le *Dialogue* : alors que dans l'ensemble les différentes nasales sont notées de la même façon, la nasale qui n'est déjà plus tout à fait longue s'oppose à l'autre, qui n'est pas encore tout à fait antérieure : les graphèmes **v**, **vn**, **un** désignent exclusivement la nasale qui est devenue aujourd'hui le phonème /ɔ/ écrit *a*. On aurait donc un début d'opposition de timbre. Comme le passage de la nasale longue /a/ à la nasale neutre quant à la longueur /ɔ/ s'est effectué progressivement, en passant en particulier par le « a arrondi » (phonème /ã/), et que **v** et **u** notent /u/, on peut supposer que soit, au moins dans l'idiolecte de l'auteur (ou du copiste), il existait une nasale de timbre /u/ — ce qui est totalement impossible, la nasale de timbre /u/ n'ayant jamais eu d'existence phonologique en polonais et n'apparaissant dans la langue moderne qu'au titre de contrainte phonétique dans des emprunts cités traditionnellement, comme *kunszt* prononcé [kũšt] —, soit David ne pouvant se résoudre à écrire **a** ou **o** a choisi une troisième solution, et note donc une nasale de timbre /ã/. On trouve la même graphie dans la *Complainte du mourant* : *Dzathky szmathkv narzekayv* (*Dziatki z matkã narzekajã*), mais dans aucun autre texte vieux-polonais. C'est en quelque sorte la signature de David de Mirzyniec.

81. Rospond, *op. cit.*, p. 85.

Phénomènes divers.

Pour le son /u/, on trouve ici les mêmes graphèmes **u v w** et la même distribution arbitraire que pour le son /v/, confusion tout droit venue de la pratique écrite latine, **w** étant très rare. En outre, vu l'absence d'original, ou même de fac-similé, puisque le texte du *Dialogue* n'est connu que par des transcriptions, la différence entre **u** et **v** n'est peut-être pas importante au point d'avoir à être recensée.

David de Mirzyniec ne fait pas la moindre différence entre /i/ et /y/, alors que ces deux sons existaient bel et bien. Remarquons que dans la *Complainte*, C37 **szkapy** (*skapy*) rime avec **glvpy** (*glupi*). Dans la *Légende de saint Alexis* (*Legenda o św. Aleksym*), texte de la même époque, /i/ est toujours distingué de /y/. Il s'agit d'une simple homographie non homophonique, mais il est vrai qu'à la seule lecture du *Dialogue* on peut penser que ce sont des homophones, tant la confusion est systématique.

L'alphabet de David n'est guère économique : une même lettre représente plusieurs sons différents, et vice-versa. Certains mots sont écrits de manière phonétique (D6 **luczkiemu**, *ludzkiemu*), d'autres portent leurs marques morphologiques (D266 **szvyeczszkyego**, *świeckiego*). Les plus grandes difficultés apparaissent, on s'en doute, dans la notation de sons typiquement polonais, vu le nombre limité des lettres latines. De même que les écrivains et copistes de toute la chrétienté occidentale, David n'a pas créé de lettres nouvelles, ne serait-ce que par l'adjonction de signes diacritiques (si l'on excepte les cédilles de la notation des nasales : des signes particuliers apparaissent dès les Sermons de Sainte-Croix) ; c'était sans doute dû au caractère sacré du latin (car la décision du synode de Łęczyca concernant l'usage de la langue vulgaire ne concernait que la confession et la leçon, et non la liturgie elle-même) : il n'avait fallu rien moins qu'un réformateur de l'Église pour oser modifier les lettres latines par des signes diacritiques — à savoir Jan Hus qui publia un traité d'orthographe vingt ans avant Jakub Parkosz — mais il faut attendre le début du XVI^e siècle et l'imprimerie pour les voir dans des textes polonais.

Si l'on considère que l'orthographe reflète peu ou prou la prononciation, on remarque que David avait tendance à noter phonétiquement les consonnes en fin de mot (et donc assourdis), mais aussi lorsque le mot suivant commence par une consonne ou même une voyelle, ce qui apparaît fort bien dans les syntagmes prépositionnels : D2 **nadewszythko** (*nade wszystko*) opposé à P121 **nath szvyerzathy** (*nad zwierzęty*), D230 **luth zyvyancy** (*lud żywiący*), P327 **nath luzmy** (*nad ludźmi*) et même D60 **przethobrazem** (*przed obrazem*), D161 **vetnye** (*we dnie*). La prononciation assourdissante (*wymowa ubezdźwięczniająca*) étant caractéristique de la moitié nord de la Pologne, il est clair que l'orthographe de David porte des marques dialectales.

Comme dans tous les textes vieux-polonais, le découpage en mots graphiques diffère de l'actuel, en particulier par l'agglutination des enclitiques et proclitiques. C'est surtout le cas de la marque de négation, systématiquement

agrégée au verbe : D35 **nyebyło** (*nie było*), D80 **nyevczeczye** (*nie uciecze*), C2 **nyemogasz**a (*nie mogę się*), etc. Les prépositions sont presque toujours accolées au nom qu'elles précèdent ; en voici la liste exhaustive, compte tenu des variantes avec et sans voyelle finale (entre parenthèses : nombre d'occurrences « agrégées » / nombre total d'occurrences) : *do* (2/3), *k* (3/3), *ku* (1/6), *na* (16/21), *nad* (2/5), *nade* (2/2), *o* (6/7), *od* (0/2), *po* (1/1), *pod* (1/1), *przed* (8/9), *przede* (1/1), *prze* (3/3), *przez* (2/9), *u* (2/2), *w* (49/49), *we* (2/2) *z* (15/15), *ze* (6/6), *za* (5/7). À noter que *przede*, *nade* et certaines occurrences de *ze* apparaissent dans un contexte où le support d'accent est la préposition, le pronom étant enclitique, comme *przede mną*. Les prépositions réduites à une seule consonne sont évidemment toujours agrégées, puisqu'elles ne peuvent pas être accentuées. Dans l'immense majorité des exemples, les « blancs » délimitent des groupes accentuels et chaque ensemble de lettres ainsi délimité compte au maximum un accent (et peut donc en être dépourvu).

LA GRAMMAIRE

Morpho(phono)logie.

La morphologie proprement dite diffère peu de l'actuelle. Limitons-nous aux faits les plus marquants — tant de la langue de cette seconde moitié du XV^e siècle que de celle de David. Dans ce domaine, la langue du *Dialogue* contient quelques exemples d'école :

— les formes de locatif singulier D140 **jebłce** et C80 **Bodze**, là où le polonais moderne dirait *jabłku*, *Bogu*. Très courante dans tous les textes médiévaux, la désinence *-e* sera remplacée par la terminaison *-u* des anciens substantifs à thème en *-u-* au XVI^e siècle.

— le locatif pluriel en *-ech* (auj. *-ach*) : C56 **w grzeszech** ; cette forme apparaît encore chez Kochanowski. Actuellement, elle n'existe plus que dans les noms de pays : *w Niemczech*, *we Włoszech*, *na Węgrzech*, dont le nominatif est un pluriel (*Niemcy*, *Węgry*, *Włochy*).

— D2 **więwszy** (≥ *większy* au XVI^e siècle), D165 **nawięwsze** (≥ *największe*). Remarquons au passage le superlatif en **na-** (≥ *-naj*) qui rappelle les liens sémantiques entre le superlatif (qualitatif) et le superessif (spatial). Le morphème comparatif *-szy*, se rattachait au radical, comme tous les suffixes, à l'aide d'un jer mou, provoquant ainsi l'alternance *k* : *c* (seconde palatalisation). La forme actuelle est de ce fait anormale. On note aussi des formes non encore simplifiées par désintégration ou assimilation : D171 **luczszkye**, c'est-à-dire *ludzskie*, auj. *ludzkie*, D419 **szvyczszkyey**, c'est-à-dire *świeckiej*, auj. *świeckiej*.

— la forme *-i/-y* de l'instrumental pluriel des noms non féminins : D36 *skrżyta zęby*, D63 *zableszczysz oczy*, D121 *nad zwierzęty*. Cette forme, au lieu de *-ami/-mi*, se trouve encore chez des auteurs du XIX^e siècle, et aujourd'hui seulement dans des expressions figées, comme *innymi słowy*, *przed laty* ;

— le datif de l'adjectif en *-em* (au lieu de *-im/-ym*) : D375 *wsztykiem żywem* ; le datif pluriel du nom en *-am* : D381 *wiewiorkam*, C65 *dziatkam*.

— la forme, déjà rare au XV^e siècle, du pronom masculin de troisième personne à l'accusatif 185 *ji* ($\leq *j_b$), remplacée bientôt par la forme *go*, provenant de la réduction du génitif *jego*. (Les deux formes coexistent en polonais moderne, « *go* » étant atone et « *jego* », accentuée.)

Morphosyntaxe.

Dans le domaine morphosyntaxique, les faits marquants sont les suivants (tous les exemples sont donnés en transcription) :

— le locatif singulier du nom en *-e* : D141 *w jebłce*, D251 *w Bodze* ; le locatif synthétique (sans préposition) en fonction de complément circonstanciel de temps : D186 *zimie*, *lecie* (« *w zimie*, *w lecie* »), mais aussi, au même vers, *w jesieni* ;

— le syncrétisme accusatif-génitif, caractéristique du genre masculin-personnel n'existe pas encore (il faudra attendre le XVI^e siècle), et tous les masculins ont encore la même forme d'accusatif pluriel. Les exemples étant fort nombreux, on se contentera des suivants : D180 *Wojewody i czestniki*, D181 *Wszystki świeckie miłośniki*, D182 *Bądź książęta albo grabie*, D184 *Wszystki ja pobiorę k sobie*. Il ne s'agit pas pour autant d'un syncrétisme nominatif-accusatif, comme c'est le cas aujourd'hui pour le pluriel des noms non masculins-personnels : le nominatif D270 *kanonicy* est bien distinct de l'accusatif D406 *kanoniki* ;

— on remarque aussi des formes duelles, nombre qui disparaîtra au XVI^e siècle : D207 *dwu lotru*, C31 *prze ty dwa bogi przekłeta, et zamkniona*. Des traces de duel existent en polonais moderne dans des mots comme « *ręka*, *ucho*, *oko* » (main, oreille, œil) dont les formes du nominatif pluriel sont respectivement « *ręce*, *uszy*, *oczy* » (au lieu de « *ręki* » — présent seulement dans certains parlers), « *ucha*, *oka* » — ces deux derniers mots signifiant alors « anse, chas » et « œil, trou » — et qui ont deux formes pour l'instrumental pluriel, l'une plurielle, l'autre duelle : *rękami/rękoma*, *uszami/uszymba*, *oczami/oczymba*.

Les quelques adjectifs courts (*żyw*, *szczodr*, *zamkniona*) — il serait plus juste de dire : simples —, dont certaines formes existent encore aujourd'hui, étaient à l'origine indéfinis, par opposition aux formes composées (de l'adjectif proprement dit et d'un pronom anaphorique) définies. Les premiers ont une déclinaison nominale, les seconds, pronominales, puisque c'est celle du pronom suffixé. L'opposition de définitude étant déjà neutralisée au XV^e siècle, il reste une différence syntaxique : la forme simple ne peut être épithète, mais seulement attribut. Sous cette forme, on en a encore des traces aujourd'hui dans des expressions comme *bądź zdrów*. On trouve très peu d'exemples, mais aussi, il y a peu de structures « *być* + adjectif ». La forme simple était encore productive au XIX^e siècle, mais n'était plus qu'une variante stylistique et ne répondait plus à une contrainte syntaxique ; et même dans la *Complainte*, les deux formes alternent pour les besoins de la versification : C38 *Sobiem był szczodr*, *Bogu skapy*. Le premier est simple alors que le second est composé, dans des positions exactement parallèles.

En ce qui concerne le verbe, on remarque surtout :

— l'impératif long (D3 *pomoży*) ;

— les formes des trois premières personnes de l'auxiliaire de conditionnel (c'est-à-dire du verbe être) *bych / by / by* (auj. resp. « bym » / « byś » / « by ») : D3 *Pomoży mi to działa słożyć*, D4 *Bych je mógł pilnie wyłożyć*, D93 *By była co przykrego przemowiła*, D94 *Zerwałaby się we mnie każda żyła* ;

— les infinitifs en *-ci* (auj. *-ć*), déjà archaïques à la fin du XV^e siècle et qu'on ne trouve que dans la *Complainte*, ce qui témoigne de leur antériorité par rapport au *Dialogue* : C2 *dowiedzieci*, C4 *mieci*, C22 *byci*.

Dernière caractéristique remarquable de ce texte : la grande fréquence (trente-quatre occurrences) d'une forme apparemment vide : *ci/-ci/-ć* (écrite à part ou non) : D31 *upadł ci jej koniec nosa*, D68 *gdyć*, D98 *boć nie wiem*, D115 *w pocztach ci ja nie smakuję*, C68 *coć*, C74 *toć*, etc., et de toute façon facultative syntaxiquement et dénotativement. Pour Krystyna Pisarkowa⁸², il s'agit d'une particule expressive du même ordre que *-ź/-że* dont l'usage, courant de nos jours, remonte au XVI^e siècle, tandis que *-ć/-ci* — qui apparaît huit cent trente-cinq fois dans les *Sermons de Gniezno* — a disparu⁸³. La forme *-ć* est toujours agrégée, tandis que la forme *ci* n'est accolée que dans six occurrences sur dix : D318 et D319 *yuszcy* (et non « *yuscy* », *juźci*), D364 *Iyszemczy (jużem ci)*, D458 *aszaszcy (ażaż ci)* et D406 *pognathamczy (pogniatam ci)*. À part ce dernier exemple, *-ci* est accolé à un adverbe ou une particule, et non de mot plein, contrairement à *-ć* qui s'agrège à toutes les parties du discours. Il existe en polonais moderne une possibilité, un peu désuète certes, de réduire la forme du génitif du pronom masculin de troisième personne : « *do niego* » peut donner « *doń* », « *-ń* » restant un génitif de plein droit. Or, la forme *ci* est aussi celle du datif atone, et donc enclitique, du pronom personnel de deuxième personne et, bien qu'il soit clair que la graphie des textes médiévaux peut servir d'indice et non de preuve, on remarque que si *-ć* est agrégé comme tous les morphèmes réduits à une consonne (*w*, *z*), *ci* ne l'est qu'à des « mots vides », qui peuvent être des proclitiques, et n'est accolé qu'exceptionnellement ; d'où l'hypothèse que nous avons affaire au même cas que dans le polonais moderne « *dziecko mi zachorowało* » (mon enfant est tombé malade [et cela m'ennuie]). Ainsi, le vers D231 *Dał ci mi to Wszchemogący*, doit être compris mot à mot comme « Le Tout-Puissant m'a donné cela (ne t'en déplaie) ». On a dans ce vers deux datifs : *mi*, « vrai » datif d'attribution (à moi), et *ci*, représentant ce que la grammaire traditionnelle appelle le « *dativus ethicus* » qui non seulement souligne les dires du locuteur mais engage l'auditeur.

82. *Historia składni języka polskiego*, Wrocław, etc., Ossolineum, 1984, p. 238-239.

83. Henryk Sienkiewicz en fait grand usage dans ses romans historiques, à des fins de stylisation.

2. LES TEXTES LITTÉRAIRES

DE MORTE PROLOGUS

Le *Dialogue*, formé de 498 vers octosyllabiques à rime plate, est inachevé, même dans le manuscrit de Płock. En 1925, l'éminent philologue Jan Łoś reconstitua la fin en (re-)traduisant en polonais les derniers vers de la version ruthène du *Dialogue*, datant de la fin du XVI^e siècle. (La traduction de ce texte dans une autre langue vernaculaire du royaume de Pologne est sans aucun doute le signe de son rayonnement.)

Le vers octosyllabique est très répandu en Europe à cette époque : c'est le « vers épique ». Le *Dialogue* s'inscrit donc dans une tradition occidentale — en se permettant certaines libertés : sur quatre cent quatre-vingt-dix-huit vers, soixante et onze, soit 14 %, comptent plus ou moins de huit syllabes (de six à onze), entraînant souvent des différences de lecture des philologues.

Notons que le « modèle » latin, *Dialogus magistri Polycarpi cum morte* est écrit en prose⁸⁴ et plutôt que de modèle il convient de parler de communauté d'inspiration ; sans jeu de mots, on peut dire que le texte latin constitue l'ossature du dialogue polonais.

La rime est plate (*aa bb*) et presque toujours riche, « stricte » (*rym ścisły*), c'est-à-dire que les fins de vers sont identiques depuis l'avant-dernière voyelle comprise, et « féminine », c'est-à-dire qu'aucun vers ne se termine par une syllabe accentuée, à deux exceptions près (127, 312). Par exemple : *lisi / wisi* ; *mordowano / biczowano* ; *prawie / postawie* ; *nosa / rosa*. On trouve également, en quantité infime, des rimes plus pauvres : *mowa / postawa* ; *ukazę / zbawię* ; *dał / zakazał*. Les caractéristiques morphologiques du polonais, en particulier la déclinaison, favorisent les rimes riches. La grande majorité des vers présente une césure à l'hémistiche.

Les quelques exceptions sont des vers isolés et donc sans rime (161, 211, 369, 406) ou des triplets (357-8-9, 364-5-6, 421-2-3). Aucune discontinuité syntaxique ne permet de dire s'il manque à chaque fois un vers pair.

La forme de la rime est satisfaisante, on remarque néanmoins qu'une bonne partie des vers n'existent que pour rimer avec le précédent : le texte est truffé de ce qu'on peut appeler des chevilles de huit syllabes⁸⁵, augmentant d'autant le nombre de vers. C'est particulièrement frappant dans les passages où la Mort énumère ses victimes :

84. Pour les différentes variantes du texte latin, voir Pirożyńska, *op. cit.*, qui recense une vingtaine de variantes de deux rédactions latines principales. Par la suite toutes les citations du texte latin seront empruntées à cette étude.
85. Aleksander Brückner, dans *Średniowieczna pieśń religijna polska*, *op. cit.*, p. 17, généralise le reproche à tout le XV^e siècle : « W XV wieku przeważa ulubiony Średniowieczny wiersz epiczny, tj. rymowany parzyście (*aa bb*), ośmiozgłoskowiec, gdzie drugi wiersz tylko dla rymu dodany, a zbędny dla myśli. »

175 I chorego, i zdrowego
 Zbawię żywota każdego;
 Lubo starzy lubo młodzi,
 Każdemu ma kosa zgodzi;
 Bądź ubodzy i bogaci,
 Wszystki ma kosa potraci.

Traduction proposée :

175 Le malade, le bien portant,
 Je les occirai tout autant.
 Qu'on soit jeune, qu'on ait grand âge,
 Je fauche tout sur mon passage.
 Qu'on soit pauvre ou bien fortuné,
 Ma faux frappe sans discerner.

On voit très nettement que les vers 175, 177 et 179 sont des chevilles.

La structure du Dialogue est la suivante :

1. vers 1 à 18 : l'auteur se recommande à Dieu (1-6), annonce son propos et demande à ses auditeurs de lui prêter attention (7-18) ;

2. vers 19 à 48 : présentation de Polycarpe, apparition et description de la Mort ;

3. vers 49 à 498 : dialogue proprement dit ;

3.1. vers 49 à 112 : premier discours de la Mort, elle assure à Polycarpe que son heure n'est pas venue, première intervention de Polycarpe visant aussi à se rassurer ;

3.2. vers 113 à 144 : l'origine de la Mort (la pomme d'Ève) ;

3.3. vers 145 à 479 : les triomphes de la Mort.

À plusieurs reprises, Polycarpe relance le dialogue :

3.3.1. vers 113 à 116 : en posant à la Mort la question de son origine ;

3.3.2. vers 145 à 152 : en essayant d'amadouer la Mort par des dons ;

3.3.3. vers 241 à 249 : en s'inquiétant de la solitude de la Mort ;

3.3.4. vers 295 à 300 : en posant une question sur les médecins ;

3.3.5. vers 350 à 356 : en demandant à la Mort s'il est possible de lui échapper en se cachant ;

3.3.6. vers 367 à 371 : Polycarpe exprime sa peur que la Mort interprète comme une résistance.

À chaque fois, la Mort répond par une nouvelle et très longue énumération de ses triomphes.

4. vers 480 à 498 : Polycarpe demande ce qu'il y a après la mort, introduisant ainsi la dernière partie, c'est-à-dire un aperçu du martyre des saints sur quoi le texte s'interrompt.

5. vers de Jan Łoś : morale, regrets de Polycarpe.

ad 1. L'intention moralisatrice est évidente : le but de l'œuvre est d'amener les hommes à s'amender — tout en donnant un premier aperçu de la puissance aveugle de la Mort qui peut remettre en question la nécessité de l'amendement, d'autant plus qu'il n'est et ne sera pas question d'un châtement

oultre-tombe : les allusions à l'enfer n'apparaissent que dans les vers rajoutés par Jan Łoś. Notons que le « modèle » latin expédie cette première partie en une phrase (les chiffres renvoient à la numérotation des phrases faite par C. Pirożyńska) :

Al *Venite ad scholas meas, narrabo mirabilia vobis, ut credatis fortitudini mee.*

En revanche, dans la suite du texte, la Mort prendra quelquefois le rôle de tourmenteur assigné habituellement aux diables.

L'auteur s'adresse à des auditeurs, et non à des lecteurs : le *Dialogue*, destiné à être prononcé et écouté, peut être un sermon, si bien que la rime joue un rôle plus mnémotechnique qu'artistique.

ad 2. Polycarpe, le « héros » du poème, se distingue nettement de l'auteur sur le plan littéraire, mais non sur le plan social : c'est un « sage et maître renommé » et très vraisemblablement un moine. Dans le texte latin, il vit in *Hibernia*, c'est-à-dire en Irlande appelée parfois « île des Saints ». Après avoir prié Dieu de lui montrer la Mort, il devient, l'église s'étant vidée entre-temps, son unique spectateur, son interlocuteur apeuré et, pourrait-on dire, son faire-valoir. Le *Dialogue* est un récit de « seconde main » : l'auteur n'est pas Polycarpe, mais l'ambiguïté de l'identité du protagoniste (qui a réellement vu ?) rend son message plus puissant.

La description de la Mort n'est guère originale : c'est un cadavre putréfié non squelettique, comme on en voit beaucoup sur les différentes gravures. Le personnage est féminin, sans doute parce que le substantif *śmierć*, l'est aussi tout comme le latin *mors* (à quoi il faut ajouter « l'antiféminisme des moines »). Le texte latin est, ici encore, beaucoup plus laconique que le polonais :

IA 3 [...] *post missam apparuit imago valde lamentabilis, cincta lintheo, tota pallida et miserabilis, tenens in manu falcastrum horribile.*

La Mort est armée d'une faux, attribut certes courant mais non exclusif. Dans le *Dialogue* même, c'est l'instrument qu'elle emploie le plus souvent, mais il lui arrive aussi de mordre (169), de briser les os (218), de pendre (206, 240), de crucifier (207), d'étouffer (13, 201) ou de faire avaler de la poix (199), se livrant là à une activité réservée d'ordinaire aux diables de l'enfer. Parfois, l'exécution est métaphorique : lire l'épître (88), faire la toilette (250), faire une coiffure (293), raser (365).

La Mort peut avoir d'autres instruments. Dans les *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont (texte non homélique où l'auteur s'adresse directement à la Mort qu'il n'a pas l'intention de décrire, de *figurer*, et qui n'est donc pas macabre), on trouve, outre la faux, une massue, « l'arc-qui-ne faut », un rasoir :

De près, tu nous attaques avec le pierrier,
De loin, tu nous menaces avec la fronde.

Malgré la quantité des instruments, l'outil concret compte peu. Si l'image de la faux revient le plus souvent (sans doute par allusion à la mois-

son), l'outil est abstrait, même dans le propre discours de la Mort. D'ailleurs, nombre de gravures la représentent avec un instrument de musique nécessaire à la « tresche » — flûte, violon ou tambour —, qui doit d'ailleurs être frénétique, car « Devant ma faux, tous sauteront » (191).

ad 3. Le rest du texte forme le dialogue proprement dit — encore qu'il faudrait plutôt parler de monologue à rebondissements, les quelques interventions de Polycarpe ne servant qu'à relancer le discours de la Mort qui est extrêmement bavarde.

ad 3.1. Les vers 49 à 112 correspondent à seulement deux phrases du texte latin :

IA 6 *Tunc dixit ei mors : voluntas Dei est, ut tecum conferam, que a Deo petisti. Respira et loquaris.*

Le texte polonais n'apporte pas d'idée nouvelle, mais le propos est plus imagé, agrémenté par les manifestations physiques de la peur (63-65).

ad 3.2. Le passage sur l'origine de la Mort renvoie explicitement à la Genèse et à saint Paul⁸⁶. La pomme désigne bien sûr le péché : née de celui-ci, la Mort s'en délecte (264-265) et, plus généralement, semble beaucoup s'amuser à exécuter sa tâche. Le texte latin ne fait pas allusion à l'origine de la Mort.

ad 3.3.

a) Les victimes.

Presque jusqu'à la fin du *Dialogue*, c'est-à-dire pendant plus de trois cents vers, on a une énumération des victimes de la Mort. Parmi les personnages qui entrent en jeu dans les danses macabres, on rencontre un certain nombre de victimes qui représentent des types essentiellement sociaux, mais aussi physiques. Leur nombre peut, bien entendu, être plus ou moins grand. La danse latine de Würzburg que H. Rosenfeld considère comme le prototype des danses macabres dans les pays germaniques présente vingt-quatre personnages, tandis que le *Vado mori* de Paris, texte légèrement plus ancien, n'en cite que vingt et un, et que la *Danse macabré* du cimetière des Innocents en énumère trente⁸⁷.

Comparé à ces textes, le *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort* est franchement exubérant : il ne cite pas moins de quatre-vingts personnages,

86. Gen. 3:3 : « De fructu vero ligni, quod est in medio paradisi, praecepit nobis Deus ne comederemus, et ne tangeremus illud, ne forte moriamur. » ; Rom. 5:12 : « Propterea sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors ; et ita in omnes homines mors pertransiit, in quo omnes peccaverunt. » C'est aussi ce que dira, à la fin du XVI^e siècle, Mikołaj Sęp Szarzyński : « Córa to grzechowa/ Świat skazić gotowa » (*Rytmy abo wiersze polskie*, Wrocław, Ossolineum, 1973, p. 5).

87. Il est bien clair que nous n'établissons aucune filiation entre le *Dialogus Polycarpi*, la danse de Würzburg et le *Vado mori*. Ces textes, relevant de la même thématique, ne sont cités qu'à titre de comparaison.

alors que le « modèle » latin n'en cite qu'une quarantaine, en les reprenant à deux ou trois reprises ; par exemple, l'empereur apparaît quatre fois :

IA 12 *Imperatores omnes scolas meas intraverunt.* 22 *Non timeo intrare [...] castra imperatorum [...].* 35-36 *Omnia colligo. Ita mihi papa, cardinalis, imperator [...].* 86 *Quid dignitas regalis, imperialis [...] existit ?*

Les personnages sont énumérés tout au long du *Dialogue*, depuis le vers 106 jusqu'au vers 470. S'il est difficile d'y trouver une hiérarchie quelconque, ou le reflet d'une hiérarchie sociale, on est tenté de voir dans la disposition des personnages et le nombre de vers qui leur est accordé un choix subjectif de l'auteur : loin de commencer par les puissants pour finir par les petits, il nomme en premier les clercs, ses confrères (les docteurs et les maîtres), peut-être parce que l'auteur du *Dialogue* se compte parmi les érudits et se réserve une place de choix — place d'honneur, mais aussi la plus dangereuse — , pour aboutir à une véritable diatribe contre les « mauvais moines ». Les autres figures sont rassemblées par groupes qui se succèdent sans ordre apparent.



La Mort, le maître, le mort, le bourgeois.

Gravure extraite de la *Danse macabre* de Guyot Marchant, 1485.

(Bibliothèque municipale de Grenoble)

Les différents groupes sont les suivants, dans l'ordre d'entrée en « tresche » :

- *types généraux* : 171 l'humaine engeance, 172 le fou et le sage, 174 le malade et le bien portant, 176 le vieux et le jeune, 178 pauvres et riches ; plus loin dans le texte : 202 filles et garçons ; plus loin : 266 l'ecclésiastique et le laïc ;

- *gouvernants, représentants des ordres* : 180 palatins (voïvodes) et échantons, 181 princes et comtes, 184 le roi, 186 l'empereur (on remarquera que l'ordre est inversé, l'homme le plus puissant étant cité en dernier) ; plus loin : 283 les nobles, 287 les chevaliers, 289 les guerriers ;

- *types professionnels* : 188 philosophes et astronomes, 190 artisans, commerçants et laboureurs, 192 usuriers et traîtres, 194 taverniers (« servant mal la bière » — auxquels la Mort promet les tourments de l'enfer ! Elle a soudain des goûts très terre à terre) ; plus loin : 275 bons marchands et maquignons, 285 étudiants et courtisans, 301 médecins et apothicaires ;

- *personnages mythiques, bibliques* : 204 Goliath, c'est-à-dire Goliath, 205 Annas et Caïphe, 206 Judas, 207 les deux larrons, 209 le Christ ; 232 les géants, 233 Salomon, 234 Absalon, 235 Samson, 236 Théodoric⁸⁸ ;

- *personnages condamnables ou louables pour leur comportement* : 216 les bons, 217 les méchants, 270 chanoines et curés (*proboszcze*), 272 les curés (*plebani*) ; 276 dames et femmes grasses, 279 assassins et brigands, 281 filles, veuves, épouses impudiques, 329 juges et assesseurs ;

- *animaux* : 377 renards, 378 martres, 380 hermines, 381 écureuils, 382 loups, 384 cerfs, 385 grues et outardes, 386 oies, 388 toutes les bêtes et oiseaux.

Les animaux sont rarement mentionnés dans les textes macabres, bien que l'Ecclésiaste insiste sur l'identité de l'homme et de la bête⁸⁹. On remarquera que parmi les animaux cités, il n'en est qu'un de domestique, les autres sont sauvages — et représentent un intérêt non seulement pour leur chair, mais aussi pour leur fourrure. Point de vache, de poule ni de cochon, nulle bête de somme : la Mort n'est donc pas un boucher, mais un chasseur.

- *personnages définis par leurs richesses* : 396 le propriétaire de bourgs et de palais, 402 le pape, 403 le dernier des mendiants (mentionné dans ce contexte, le pape n'est donc pas considéré pour son rôle spirituel, mais pour ses biens matériels).

- *hiérarchie ecclésiastique* : 404 cardinaux et évêques, 406 chanoines (déjà cités au v. 270), 407 curés (déjà cités au v. 270) et suffragants, 409 moines et abbés, 468 custodes et prieurs, 470 abbés (déjà cités au v. 409).

Les éléments de ces ensembles sont parfois dispersés dans le texte, ce qui nous interdit de parler de présentation hiérarchique des personnages. En outre, les figures ne sont pas toujours citées pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles font (l'exemple le plus flagrant est celui du pape), ce qui confère au *Dialogue* une étonnante modernité. Ou, si l'on préfère : s'inspirant des formes littéraires déjà anciennes et déclinantes que sont le dialogue et la

88. Théodoric de Vérone (454-526), roi des Ostrogoths, héros de chansons de geste germaniques.

89. Ecc. 3:19 : « Idcirco unus interitus est hominis et jumentorum, et aequa utriusque conditio. Sicut moritur homo, sic et illa moriuntur. Similiter spirant omnia, et nihil habet homo jumento amplius ; cuncta subjacent vanitati » ; 3:20 : « Et omnia pergunt ad unum locum. De terra facta sunt, et in terra pariter revertuntur. »

danse macabres, l'auteur du *De morte prologus* pouvait se permettre ce jeu, cet exercice de style.

Dans le texte latin, les personnages sont, dans l'ordre d'apparition : IA 10 *animalia silvestria, domestica, aves, bestias, pisces* ; 11 *principes mundi* ; 12 *Matusalem longevus, Absolon pulcher, Sampson fortis, Salomon sapiens, Virgilius, Aristotiles, Socrates* ; 22 *papa, cardinalis, imperator, rex, nobilis, civitas, monachus, monialis, episcopus, clericus, pauper, dives, vidua, orphanus, abbas, prepositor, prior, magister, sapiens, fatuor, patriarcha, primatus, archiepiscopus, canonicus, crucifer, omnes simplices clerici* — à noter que dans cette phrase, la Mort insiste sur les lieux d'habitation de ses victimes qu'elle peut forcer comme bon lui semble ; 36 *papa, cardinalis, imperator, rex, episcopus, nobilis, ignobilis, rusticus, dux, marchio, comes, miles, cliens, monachus, sacerdos, monialis, crucifer et omnes sexus cuiuscunque conditionis existat* ; 38 *medicus, maximus magnatus*. La plupart des personnages de la phrase 22 réapparaissent à la phrase 36, et d'aucuns apparaîtront encore par la suite. Certaines variantes mentionnent encore les prédicateurs, frères mineurs, augustins, carmélites, bernardins, etc. La place accordée aux ecclésiastiques est impressionnante. La liste du dialogue latin est à mi-chemin entre les listes macabres citées plus haut et celle du dialogue polonais : on y trouve un ordre hiérarchique (les phrases 10, 11 et 12 énumèrent des figures soit générales soit « mythiques », les phrases 22 et 36 présentent un ordre précis, obéissant à une convention tant sociale que littéraire) ; on a encore des noms propres et des animaux égrenés dans une énumération sèche, objective, on dirait même : administrative. L'auteur du texte polonais avait la veine littéraire, voire satirique, développée : au lieu de dresser le catalogue d'un bureaucrate de la mort dont la lecture et/ou l'écoute seraient forcément fastidieuses, il accorde une remarque, une attention particulière à chaque personnage — et ce qui apparaissait de prime abord comme fabrication de chevilles octosyllabiques, de vers vides servant simplement de support à la rime, se révèle être un excellent moyen de dresser une liste en évitant d'ennuyer l'auditeur ou le lecteur (en plus des avantages mnémotechniques de la rime). Il apparaît que *De morte prologus* est bien plus proche de textes comme la *Danse macabré* ou le *Mors de la pomme* que du *Dialogus magistri Polycarpi cum morte* auquel on a coutume de le comparer.

Alors que la plupart des personnages sont expédiés en un ou deux vers, on constate un véritable acharnement contre les médecins, les juges et les mauvais moines. Les premiers ont droit à vingt-six vers (301-326), les deuxièmes à quatorze (329-342) et les derniers à près de trente (440-467).

Au juge est principalement reprochée sa corruption. L'image du juge inique et corrompu a sans doute une origine lointaine dans les juges contestables que furent Pilate et Caïphe, mais à une époque plus récente, c'est la trace des nombreux démêlés qu'avaient les monastères dans la gestion de leurs biens. Par ailleurs, le juge — de même que le médecin et le prêtre — a une position ambiguë, à la limite entre le légal et l'illégal ou, plus généralement, entre le bien et le mal, tout comme le médecin est à la charnière de la

vie et de la mort, le prêtre à celle du salut et de la damnation : ces personnages sont de ce fait particulièrement soumis (et peut-être vulnérables) à la tentation. Le texte latin ne mentionne pas le juge, alors que c'est un des personnages récurrents (le *Totentanz* de Würzburg a son *jurista*, le *Vado mori* a son *judex*, la *Danse macabré* cite l'*avocat*).

Le médecin et l'apothicaire sont non seulement ignorants mais encore menteurs : malgré ce qu'ils prétendent, ils n'ont pas le moindre pouvoir sur la mort, alors que celle-ci a tout pouvoir sur eux. Ces personnages jouent un rôle très important dans le dialogue : ils sont introduits par une longue question de Polycarpe (295-300) qui n'a pour effet que de les rabaisser davantage.

Évidemment, les plus violemment attaqués sont les mauvais moines et les abbés gras du cou et buveurs de bière (272-274). L'image du moine au cou gras se trouve déjà chez Hélinand de Froidmont, près de deux siècles plus tôt :

Alors les plus favorisés sont les moines au cou gras,
Eux qui ne respectent pas leur engagement envers Dieu
Mais s'en vont souvent en procession
Vers les bons morceaux et les lits mœlleux⁹⁰.

Dans le *Dialogue*, le moine est pris à partie, non, comme on s'y attendait, pour son avidité, mais pour le non-respect de la règle et ses activités, voire ses agissements, ses intrigues, dans le siècle. Le mauvais moine est un « forcené », un « fou⁹¹ », il est « crasseux », il « trame un mauvais coup » — cette accumulation de détails dénote à la fois une authentique connaissance du sujet et une volonté de règlement de comptes⁹².

Abbés gourmands, moines indisciplinés — et la critique moqueuse des gens d'Église s'arrête là : on ne trouvera pas la moindre remarque désobligeante à propos d'un prélat ! Le pape est mis sur un pied d'égalité avec le

90. Hélinand de Froidmont, *op. cit.*, p. 97, str. XXXVII (traduction littérale en français contemporain).
91. À propos des rapports de la folie avec la mort, le péché et finalement la méconnaissance de Dieu, voir Claude Blum, « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge et du début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècles) », in : Herman Braet et Werner Verbeke, éd., *Death in the Middle Ages*, Leuven University Press, 1983, p. 258-285.
92. Jerzy Kłoczowski (*Histoire religieuse de la Pologne*, Paris, Le Centurion, 1987, p. 158) note en une phrase tout ce que la Mort reproche aux ecclésiastiques : « Les carences les plus sensibles dans la moralité du clergé semblent avoir notamment été la fréquentation des cabarets, l'avidité (visible dans les litiges concernant les biens), l'intransigeance dans la perception des taxes des fidèles, le port d'habits laïcs, le fait de jouer régulièrement aux dés ou aux cartes, la négligence dans l'exercice des fonctions religieuses, la non-observance du célibat. » Francis Rapp, dans son ouvrage *L'Église et la Vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1971, apporte une nuance, p. 146 : « Il serait injuste de présenter tous les curés à la fin du Moyen Âge sous les traits grotesques dont la littérature les affublait. Des progrès notables avaient été réalisés depuis le début du XIII^e siècle ; l'ignorance était moins crasse et moins répandue. »

« dernier des miséreux » (402), certes, mais sans ironie, l'égalité devant la mort étant l'un des principes de la danse macabre ; l'auteur du *Dialogue*, si persifleur qu'il puisse être, ne se laisse aller au sarcasme qu'avec le menu fretin, le bas de l'échelle ecclésiastique, c'est-à-dire qu'il ne prend pas de risque. L'auteur est prudent et, surtout, il parle longuement de ce qu'il connaît : pour les puissants (ecclésiastiques ou non), n'ayant sans doute pas de contact direct avec eux, il se contente de les nommer ou, plus précisément, ils ne sont là que pour satisfaire une exigence littéraire.

La mort du bon moine est longuement exposée (411-433) : il a vécu une vie de frugalité et de privations, passant aux yeux des autres pour un fou, tandis qu'il détenait la vraie sagesse, c'est-à-dire la confiance en Dieu. La transition entre le bon et le mauvais moine (434-440) est une courte réflexion sur la vanité des biens terrestres (c'est l'*avaritia des artes moriendi*) qui n'aurait rien de remarquable si ce n'était le seul passage de tout le discours de la Mort à être écrit à la première personne du pluriel. Est-ce une citation en discours direct (mais alors de qui ?) ou bien une étrange réminiscence-confusion de la Mort avec le mort ? Nous reviendrons sur ce point.

On voit à quel point la danse macabre reflétait non seulement les rôles sociaux mais aussi leur appréciation en comparant les listes de ces textes avec celle de la danse macabre de l'église des Bernardins à Cracovie ; dans les seize quatrains qui constituent le texte, sont nommés ou évoqués, dans l'ordre : le pape, l'empereur (bien que la Pologne n'appartînt pas à l'Empire), le roi, le cardinal, l'évêque, le curé, le prince, le magnat, le noble, le marchand, le paysan, le soldat, le pauvre, le Turc, le Juif, l'enfant. Cette liste est la seule originalité de la danse de Cracovie, car elle reflète l'état politique de la Pologne au XVII^e siècle.

b) Les lieux.

Si le lieu d'habitation est souvent nommé, ce n'est que pour souligner son caractère vulnérable. Les *Vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras⁹³ commencent par une « violation de domicile » :

Mort, tu sais si bien t'introduire
que nul ne peut s'accrocher
à sa place, et qu'il ne vaut rien de se cacher.

Le texte latin de Polycarpe insiste tout d'abord non sur les personnages eux-mêmes mais sur leurs maisons :

IA 22 *Non timeo intrare cameras papae, habitacula cardinalium, castra imperatorum, domos regnum [...]*

Dans le dialogue polonais, où Polycarpe est tenté de se cacher et où la Mort lui propose même de se mettre des fers et de se cacher sous terre (358-359), même l'église ne constitue pas un refuge (254). Essayant d'amadouer la Mort par la perspective de sa solitude, une fois qu'elle aura accompli définitivement son œuvre, Polycarpe invoque la chaleur des bains dont elle aurait besoin (241-259). L'étuve apparaît comme un lieu privilégié de convivialité.

93. Publiés et traduits par J.-M. Paquette, *op. cit.*, p. 109.

À tous ces lieux humains correspond un lieu mortel : l'école, thème qui se trouve aussi dans le texte latin. Le mot apparaît cinq fois (14, 87, 198, 270, 316) pour désigner l'endroit où les vivants devront se rendre, le lieu de la mise à mort (par des moyens divers, la faux et la poix se confondant) :

197 Lors, ils verront ma faux en face.
 Quand dans mon école ils viendront,
 De la poix ils avaleront.

Le chemin à faire entre un lieu de vie et cette école est le processus du *mourir* ; c'est ce qu'on trouve déjà dans les mots *vado mori* et dans la rencontre des trois vifs, en mouvement, et des trois morts, immobiles : les vivants vont au-devant de la mort. Cette image contredit les représentations des Triomphes de la mort, où cette dernière fauche indistinctement des masses anonymes, ou encore les *artes moriendi* où le moribond attend la mort ; mais elle renforce ce que montrent les danses macabres, à savoir des vifs que des morts entraînent *quelque part*. Selon M. Włodarski⁹⁴, l'image de l'école est utilisée dans le *Dialogue* parce que c'est un lieu qui désigne le milieu universitaire, le monde de l'auteur, celui des clercs, des érudits.

ad 4. Ce dernier passage est fragmentaire, mais la fin du dialogue se dessine nettement : après l'énumération de tout ce qu'il y a de mortel sur terre, on passe dans l'autre monde. Les vers 480 à 498 décrivent le passage idéal de la vie ici-bas à la béatitude éternelle : le martyr. Que le texte s'interrompe au vers 498 ne signifie nullement que la description des tourments soit terminée — le Moyen Âge se complaisait à décrire des scènes de ce genre qui, cela ne fait aucun doute, parlaient à l'imagination des fidèles en leur laissant entrevoir et imaginer les tourments de l'enfer, sans toutefois les choquer outre mesure, les supplices en place publique étant monnaie courante. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine, la légende de saint Alexis, les hymnes à saint Stanislas ou à sainte Catherine, textes polonais du XV^e siècle⁹⁵, abondent en descriptions de tortures.

Aucune des rédactions latines ne fait la moindre allusion au martyr des saints ni aux souffrances infernales ; tout au plus a-t-on une brève allusion au jugement :

IB 80 *Tunc facio divisionem — corpus vermibus, divicias mundo et amicis et animam, si est bona, Deo, si mala diabolo.*

Cette alternative est une forme lapidaire de la dernière étape de l'*ars moriendi*.

ad 5. Le passage dû à la plume de Jan Łoś, franchement moralisateur, est un aperçu de l'au-delà — non pas tant de la béatitude, que de la damnation éternelle où la mort apparaît comme une faveur, la peur du châtement étant à l'évidence plus « motivante » que l'attente d'une récompense, et la description du mal plus excitante que celle du bien. La Mort conseille à Polycarpe de servir Dieu fidèlement et prend congé du maître qui se rend compte qu'il a

94. Włodarski, *op. cit.*, 1985.

95. Publiés par A. Brückner, *op. cit.*

gâché sa vie, mais ne prend pas de résolution expiatoire ou constructive pour l'avenir, tandis qu'il le fait dans le texte latin qui expose une sorte d'*ars bene vivendi* :

IA 111 *Et postquam convaluit, intravit ordinem sancti Bernardi et vocavit se fratrem Pacificum, nomine et omnia, que habuit, dispersit servitoribus, pauperibus, ecclesiis et monasteriis et sic in sancto ordine sancto fine quievit plenus omni sanctitate*⁹⁶.

LA DANSE DE CRACOVIE

La danse macabre de l'église des Bernardins de Cracovie est beaucoup plus tardive, puisqu'elle date de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le tableau qui la représente est occupé par une ronde de femmes diversement vêtues et de squelettes. Sous la ronde, se trouvent deux musiciens, un claveciniste et un violoniste, tous deux accompagnés par des squelettes dont l'un tient une partition. Aux quatre coins sont représentés : le Calvaire, Dieu-juge, l'enfer, la résurrection des morts. Tout autour sont répartis des médaillons représentant un homme vêtu suivant son état et sa condition et un squelette, et sous chaque médaillon il y a des quatrains d'octosyllabes à rimes plates ; le premier et le dernier, à caractère général, semblent commenter le tableau tout entier et non des médaillons particuliers dont la disposition est la suivante (la numérotation sera gardée pour la traduction) :

	3		4
2		1	5
15			6
14			7
13		16	8
12	11		10
			9

La seule originalité du texte réside dans la couleur locale qu'apportent certains personnages. La plupart des figures sont celles des autres danses macabres (et donc le pape, l'empereur, etc.), et nous avons déjà remarqué au premier chapitre, à propos de l'empereur, que la liste des victimes correspondait au moins autant à une convention littéraire qu'à une réalité sociale. Cette dernière apparaît dans la danse de Cracovie dans les figures du noble, du Turc et du Juif.

96. Cf. Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil (Points), 1985, p. 85 : « L'usage resta longtemps de revêtir l'habit monastique avant la mort. »



Tępn Koronon nie Wybaczyć
Wlanie z wola pieszki karcisz.
Mnie z dala chce nie mieć
Zayę lshy Krolle...

Jak lo nie zwozono
Stola mani by zaciopony
Wasyka noc Czaruka mia
Schno goly sie, thne teki laosa.

Rozneć Stawu pubne grono
Gosla mawca profeciano
Zoque wzeszka lancetony
Ate obuk Smerec niawony...

Dalym Berlo yz Korono
Bynie slanca 'luoluoio
O! rader przukre niesfely
Ktore smerec skaceo Ballety.

Kardynalskie Kaplozce
Chodym niechial, zolac mawce
Straszny to ofok gazy mawca
Zz wawce treba 'lykryka'...

Twe y tego Dzecha Zarly
Zapmiaz, lezac ne lorty
Tu to sek sy lypawone
Zely z Smerec ne baranac...

Postulales Pastoralu
Coty Smerec w lincie sie kralu
lyfale nu ne pomore
Mawce skozyc wybor sorbec...

Somni Tary Drogis Zlyfi
Jak sy wani Smerec na kawa
Ne z ydowoski mawca Smerec
Zedromi skacez Tawcy...

Wawca Kynow Zakrzuta
Wawca Docal' ne Gancie
A wawca Smerec Kapan
Pulien wawca Tawca Zawoni...

Cerowu lo Wiedo nie wylacz
Nedy sy z ty Dama wylacz
Na ob wawc dekret stegz
Zalal Unre y Ubozy...

Nichyde chowis Xyze hawcy
Zawerzyc lo skawca Galary
Do wawc lincie osawony
Tyal lincie bettere Zawony...

Scepchy hlo z tego Tancu
Odporcynu w Niechodni Starica
Mawczemy hlo z tego Kofa
W pulio w pawsy biada wola

y ty Kwidka Spawony
W Smerecny sy wawca lincie
Mawca Dawa z Otawca
Tak lincie wawca z Bogawca

Pew na racy Obławcy
Bo ce wawca z hlo Scaly
Mawca a wawc Odzawca
Prawawca do Tawca Smerec.

Jako sy lincie Suche Keci
Tawcy na me lincie
Mawca pawsan w lincie y lincie
Ty na przesu awawca z Sobu

Dawco sy w awawca, pod bok
Galy wawc Smerecny wawca
Pawcy sy skawca choe me racy
Galy te skawca w Orwacy wawca

Danse macabre
Tableau de l'église des Bernardins, Cracovie,
seconde moitié du XVII^e siècle.

Il y a trois représentants de la noblesse : un prince (strophe 8), puis deux figures non nommées qui ne peuvent être que le magnat et le noble moyen (membre de la *szlachta*) ; en effet, ce dernier reproche à la mort de s'en prendre à ses libertés, et l'on sait que la chose la plus précieuse aux yeux du noble polonais de l'époque était sa « liberté dorée » (*złota wolność*), c'est-à-dire cet ensemble de privilèges qui lui assuraient un rôle prépondérant dans la vie économique et surtout le monopole de la vie politique, au détriment du pouvoir royal et des autres états de la société. Le symbole de cette liberté était le *liberum veto*, c'est-à-dire le droit qu'avait chaque noble d'opposer son veto aux décisions de la Diète, ce qui avait pour conséquence immédiate la dissolution de cette assemblée. Cela se produisit la première fois en 1652, à une époque où la *magnateria* et la *szlachta* se livraient une lutte acharnée pour le contrôle de la *res publica*. Le personnage de la strophe 9, entre le prince et le noble, ne peut donc être que le magnat.

Le Turc de la strophe 14 est cité en même temps que le Juif, alors que leurs rôles historiques et sociaux sont incomparables ; mais ce sont les seuls personnages non chrétiens de la liste. La mort ne craint pas la « puanteur » des Juifs qui, vivant en Pologne depuis plusieurs siècles, étaient un objet traditionnel de risée. Le Turc est « vicieux », il appartient à un « peuple sauvage ». Les contacts guerriers de la Pologne et de l'Empire ottoman commencèrent dès le XV^e siècle, lorsque le roi Ladislas III tomba, en tant que roi de Hongrie, à Varna, en 1444. Mais les grandes guerres turques ne datent que du début du XVII^e siècle, pour culminer en 1673 à la bataille de Chocim et en 1683 à celle de Vienne où, à chaque fois, les Ottomans furent vaincus par (ou avec l'aide de) Jean Sobieski.

Mais ce ne fut pas la seule guerre du siècle : il y eut le « déluge » suédois de 1655-1660, précédé par de nombreux accrochages, les guerres cosaques depuis 1648, les guerres russes tout au long du siècle. Or, aucun personnage ne reflète l'un ou l'autre de ces conflits ; le Turc n'est visiblement mentionné que parce qu'à la différence des autres ennemis, il n'est pas chrétien.

On remarquera aussi que le soldat est nommé dans la strophe 13, alors que ce personnage qui figure dans la danse macabre de Würzburg est absent dans celle du cimetière des Innocents et dans le *Dialogue de maître Polycarpe* (latin ou polonais).

Enfin, à part peut-être le marchand de la strophe 11, aucun des dix-sept personnages nommés n'est citoyen (alors que la *Danse Macabre* a un « bourgeois », un « médecin », etc.) : encore une particularité polonaise, pays agricole comme tant d'autres, mais où la noblesse défendait ses intérêts économiques en entravant l'essor des villes.

Les protagonistes : Polycarpe et sa Mort.

Au-delà de son aspect physique inspirant la terreur non par sa différence d'avec l'humain, mais justement parce qu'elle le rappelle — puisqu'elle a pris l'image du cadavre —, la Mort possède des traits de caractère si humains

qu'ils en deviennent terrifiants. Elle n'a rien d'un monstre froid et ricanant bien malgré lui qui accomplit la besogne dont Dieu l'a chargée. Dans le *De morte prologus*, même si elle se présente comme une humble ouvrière débordée de travail, elle est non seulement un chasseur qui prend un malin plaisir à traquer ses innombrables proies (166-167), mais en plus, elle avoue une faiblesse : 264 « Au péché va tout mon amour » — ce qui est la marque d'une véritable piété filiale si l'on se rappelle qu'elle est fille du péché.

Elle reste cependant fidèle à elle-même (croit-on) : orgueilleuse, sûre de sa victoire, sûre d'avoir toujours le dernier mot — ou presque : qu'on pense à l'incident du Christ (aux vers 208-209, elle se plaint d'avoir ébréché sa faux le jour où elle a occis Jésus). Au point que sa propre disparition, en principe prévue à la fin des temps, lui est unimaginable : elle détourne la conversation lorsque Polycarpe lui pose cette question (241-244) et, dans le supplément de Jan Łoś, elle se contente de remarquer qu'elle ne règne plus au royaume de Jésus, mais qu'elle continue d'y exister ! De toute manière, elle sait qu'elle dépasse les possibilités physiques et intellectuelles des hommes, comme le montre son mépris des médecins et apothicaires qu'elle traite de menteurs ; elle dépasse aussi l'entendement humain : dès ses premiers mots (83), elle affirme que *Sortes*, c'est-à-dire Socrate⁹⁷, autrement dit la philosophie dans son ensemble, ne peut rien contre elle.

La Mort est incapable d'imaginer sa propre fin, puisqu'elle est elle-même une fin. À certains moments, elle se substitue même à un quelconque diabolin chargé de tourmenter les âmes pécheresses, faisant avaler de la poix aux mauvais taverniers (194), voire à un justicier, quand elle punit les juges corrompus (342). Ces rôles de substitution sont — comble d'absurdité — des garanties de survie de la Mort après la fin des temps ! D'ailleurs, que serait la mort de la Mort sinon un suicide ?

Elle tue *tout* sur son passage, — l'adjectif *wszytki* « tout, tous » revient à trente reprises dans le *De morte prologus* —, mais elle préfère occire les personnages les plus condamnables ; voilà qui est humain, trop humain. Au point qu'on est troublé par les vers 434-439 qui font transition entre l'apologie du bon moine et la condamnation du mauvais : il y est question de la vanité des biens terrestres, or c'est la Mort qui parle à la première personne (du pluriel, certes, mais quand même). En effet, mis à part ces six vers, les rôles sont clairs — la Mort occit, les mortels sont occis —, c'est-à-dire que l'univers est structuré de la façon suivante : d'un côté se trouve l'éternité avec Dieu, le Christ mort et ressuscité pour ne plus jamais mourir et, si l'on considère Sa double nature, on peut affirmer que la Mort a occis la nature humaine et « ébréché sa faux » sur la nature divine, et de l'autre côté se trouve la fugacité, l'éphémère. La Mort se tient à la limite entre ces deux sphères, à mi-chemin entre l'éternel et le mortel ; le miroir ou viennent se mirer les *trois vifs*, mais aussi Dieu qui créa l'homme à Son image. La distribution grammaticale des rôles semble claire : les pronoms personnels sont employés sans

97. S'écrit *Sokrates* et se dit [sokrates] en polonais. Cette lecture, retenue par S. Vrtel-Wierczyński, est parfaitement plausible.

ironie (le locuteur est identique à « je », l'allocutaire à « tu »), Polycarpe est du côté des mortels, la Mort est au milieu mais se considère sans doute comme éternelle, ou plutôt, vu qu'elle a été créée, immortelle.

Ceci étant dit, qui est « nous » ?

L'hypothèse la plus simple est l'ironie : la Mort cite en discours direct les regrets de ceux qui ont perdu leur âme et « nous » désigne alors une partie de « l'humaine engeance ». Il peut également s'agir d'une digression, d'une intervention de l'auteur, non moralisatrice, mais pleine de regrets. Ce peut être aussi une manière de pécher par Mort interposée : l'avarice étant un péché mortel, Polycarpe⁹⁸ (ou l'auteur) se garde bien de le prendre à son compte. Il le fait dire par la Mort, mais avec un « nous » si ambigu. Enfin, il est encore possible que la Mort, soudain (re-)devenue le cadavre de la danse macabre ou du *Dit*, regrette, l'espace de six vers, les fastes de l'existence *ante mortem*.

Ce bref passage est le seul de tout le texte où l'on décèle une confusion de personne. Il ne concerne pas le bon moine, puisque ce dernier est bon *justement* pour avoir méprisé les biens terrestres ; il ne concerne pas non plus le mauvais moine, puisque celui-ci est introduit juste après, au vers 440 : « Mais j'occis autrement... » La Mort elle-même semble souffrir d'être ce qu'elle est ; cela rappelle ce passage étrange et détonant de l'Ecclésiaste qui fait écho par delà les siècles à Achille, préférant être serviteur parmi les vivants plutôt que roi parmi les morts⁹⁹. « Nous » désigne le mort *et* le vif, tous deux confondus dans une même amertume qu'inspire la fugacité de la vie terrestre. Lors, la Mort est ici bien plus qu'une simple mécanique : on l'a vue apte à la joie, au plaisir, et la voici capable de regretter, et d'avoir le sentiment de sa propre temporalité, car son rôle de bourreau universel ne lui donne que la mesure du temps des autres.

Quant à maître Polycarpe, il a beau être fort sage, il a tout bonnement peur de la Mort ou, si l'on préfère, *peur de mourir*, sentiment qui règne d'un bout à l'autre du texte. Ce sentiment se manifeste par la description d'états agonaux que traverse notre héros : il ressent des manifestations physiques de l'approche de la mort, de l'agonie, au début du texte (94, 99) et vers la fin (369-371). Le texte latin dit :

IA 105 *Tunc magister dixit : circumdederunt me genitus mortis, dolores inferni circumdederunt me.*

Les mêmes images apparaissent dans les descriptions de mourants que donnent Villon ou Chastellain. Le personnage du maître se dessine dans les

98. M. Włodarski (*op. cit.*, 1985, p. 402) remarque que le nom « Polycarpe » vient du grec πολυκαρπος qui signifie « fertile, productif », et l'applique au travail intellectuel du personnage, puisqu'il s'agit d'un « maître fameux ». Mais si l'on remplace la production intellectuelle par des fruits plus matériels, on tombe dans l'*avaritia* et, du coup, Polycarpe serait englobé par ce « nous » qu'il n'ose prononcer lui-même.

99. Ecc. 9:4 : « Nemo est qui semper vivat, et qui hujus rei habeat fiduciam ; melior est canis vivens leone mortuo » ; 9:5 : « Videntes enim sciunt se esse morituros ; mortui vero nihil noverunt amplius, nec habent ultra mercedem, quia oblivioni tradita est memoria eorum. »

quelques questions qu'il pose, les commentaires qu'il fait, interventions dont la fonction semble être de relancer le dialogue et de servir de faire-valoir à la Mort, lui permettant de faire étalage de sa puissance dans un nouveau domaine, voire de simplement se répéter. Les répliques de Polycarpe ne sont pas placées à intervalles réguliers dans le texte ; courtes, elles comptent de quatre à neuf vers. Si l'on observe la succession de ces questions et de ces remarques, on constate que, tout en étant empreintes de peur, elles dénotent une évolution non seulement dans la curiosité, principale motivation de Polycarpe, mais aussi dans l'attitude du « maître et docteur » face à la Mort. Avant même de parler, il est « saisi par la crainte » (45-46). Dès qu'il a retrouvé l'usage de la parole, il demande à la Mort de ne pas le prendre (97, 101), ensuite, il essaie de marchander, dans un premier temps matériellement (149-150) et, dans un second temps, en prenant la Mort par les sentiments (243-246). Il envisage une lutte médicale (297-298) puis, voyant que ni le marchandage ni la lutte ne sont d'aucun secours, il essaie de fuir (350-351). Tout étant vain, prêt à mourir, il donne libre cours à sa peur et à son désespoir, et demande un sursis (367-369). Enfin, il pose une question portant sur l'au-delà, à propos de « celles qui gardent leur pudeur » (480-484) — il s'agit d'une reprise de la description de la mort de l'homme bon (415-433) —, c'est-à-dire qu'il admet la possibilité de mourir, cherchant une consolation dans l'au-delà. D'ailleurs, la terreur dont il fait preuve ne le met pas au nombre de ceux qui attendent leur fin avec sérénité, comme cela apparaît dans le dernier quatrain des vers de J. Łoś.

En termes généraux, les différentes étapes que traverse Polycarpe sont : l'incrédulité, le marchandage, la lutte (avec l'aide des médecins ou par la fuite), la terreur et enfin, dernière étape, l'acceptation — c'est-à-dire la résignation et donc l'apaisement. Il ne s'agit pas des phases définies par les tentations décrites dans l'*ars moriendi* — tentation d'incroyance, d'impatience, de vaine gloire et d'avarice (qu'il faut comprendre au sens plus large d'attachement aux biens terrestres) combattues au fur et à mesure par les bonnes inspirations correspondantes. Mais le problème de Polycarpe n'est pas encore de bien ou mal mourir, c'est mourir ou continuer à vivre.

Étrangement, la progression de ses tirades rappelle les descriptions que donne de l'agonie la psychologie moderne qui distingue cinq étapes du mourir : négation (le mourant n'admet pas, ne croit pas qu'il va mourir), colère (contre ceux qui continueront à vivre), marchandage (tentative d'échanger quelque chose contre un prolongement de la vie), dépression (le mourant admet qu'il va mourir, se replie sur lui-même et se lamente — c'est le « chagrin préparatoire »), et enfin acceptation¹⁰⁰.

100. Cette évolution est donnée par Jo Godefroid, *les Chemins de la psychologie*, Liège – Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988. On trouve une progression comparable dans la description clinique de mourants cancéreux chez Tor-Björn Hägglund, *Dying : a psychoanalytical study with special reference to individual creativity and defensive organization*, Monographs from the Psychiatric Clinic of the Helsinki University Central Hospital, 1976.

Les répliques de Polycarpe marquent des étapes autres que celles de l'*ars moriendi* : seraient-elles une formidable prescience de ce que l'observation clinique permettra de formaliser quelques siècles plus tard ? Mais cet improbable saut dans le futur nous ramène aussitôt en arrière, vers un passé objectivement plus lointain, mais omniprésent dans notre culture et notre pensée : la Passion du Christ. Au jardin des Oliviers, Il ressent de l'angoisse¹⁰¹, reproche à Ses disciples de ne pas veiller avec Lui¹⁰², essaie d'échapper à son destin¹⁰³, puis sur la croix, Il se sent abandonné¹⁰⁴ et au dernier moment, accepte la mort¹⁰⁵.

Comparons l'art de bien mourir, l'évolution de Polycarpe et les étapes de l'agonie telles que les décrit la psychologie :

<i>ars moriendi</i>	Jésus-Christ	Polycarpe	psychologie
<i>de fide</i>	»	»	négation
<i>de desperatione</i>	angoisse (sueur de sang)	« saisi par la crainte » « recule d'un pas »	»
<i>de impatientia</i>	colère contre les disciples	»	colère contre les survivants
»	« éloigne cette coupe »	« nous voulons t'apporter un don » « si je me cachais »	marchandage
<i>de vana gloria</i>	»	»	»
<i>de avaritia</i>	»	(regrets de la Mort : « les biens, les atours »)	»
»	sentiment d'abandon	« ma tête est prise de tournis »	dépression
<i>bona mors</i>	acceptation (tout est accompli)	« comment sont auprès du Seigneur... »	acceptation

On constate, au-delà de l'ordre chronologique des étapes, des analogies frappantes plutôt entre les colonnes, et surtout les trois dernières — c'est-à-dire là où il est question du *mourir* indépendamment du bien et du mal. Certaines étapes sont ambiguës ou absentes : lorsque Jésus demande à Dieu

101. Lc 22:44 : « Et factus est sudor ejus, sicut guttae sanguinis decurrentis in terram. »

102. Lc 22:46 : « Et ait illis : Quid dormitis ? surgite, orate, ne intretis in tentationem. »

103. Lc 22:42 : « [...] Pater, si vis, transfer calicem istum a me [...] »

104. Mc 15:34 : « Et hora nona exclamavit Jesus voce magna, dicens : Eloi, Eloi lamma sabachthani ? quod est interpretatum : Deus meus, ut quid dereliquisti me ? »

105. Lc 23:46 : « Et clamans voce magna Jesus ait : Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. Et haec dicens, expiravit. »

« d'éloigner cette coupe », essaie-t-il seulement d'éloigner le moment de la mort (ou plus précisément du supplice, du mourir) ou s'agit-il d'une sorte de marchandage ? Polycarpe ne se met pas en colère de crainte d'irriter la Mort, de crainte aussi de commettre un péché mortel (comme c'était peut-être déjà le cas avec l'*avaritia* qu'il attribue à la Mort).

Et ainsi le *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort*, qui apparaît de prime abord comme un dialogue macabre de seconde main, écrit en bouts rimés truffés de chevilles, présentant les personnages pêle-mêle, au mépris de l'ordre hiérarchique admis, ce que S. Vrtel-Wierczyński¹⁰⁶ interprète comme une illustration de l'égalité devant la mort — et tout cela est certes vrai —, présente une série d'attitudes devant la mort qui sont autant d'*étapes de l'agonie* orchestrées non par la Mort, mais par Polycarpe qui, en ponctuant de ses remarques le *verbiage* de la Mort, devient plus un meneur de jeu qu'un simple spectateur. Et s'il reste incontestablement une victime future de la Mort — puisqu'en tant qu'être humain, il se doit de compter avec sa fin, tandis que son interlocutrice est incapable d'envisager la sienne —, Polycarpe réussit à faire chanter celle qui le fera danser.

LA COMPLAINTÉ DU MOURANT

On fait souvent le rapprochement avec un texte tchèque, *O rozdělení duše s tělem*, sans que l'on sache lequel est le modèle de l'autre¹⁰⁷, mais le texte tchèque n'est pas disposé en acrostiche alphabétique ; l'effort artistique est donc plus important dans le texte polonais lequel est exempt de bohémismes. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit de textes très similaires dans les deux langues, et non simplement reliés par une communauté d'inspiration (le texte tchèque est reproduit *infra* en orthographe modernisée). Cette agonie conflictuelle est une illustration de l'*ars moriendi*, où le mourant est écartelé entre les tentations diaboliques et les consolations angéliques. Le texte intitulé *Skarga umierającego*, connu aussi sous le titre *Żale umierającego*, qui se trouve dans le même volume que *De morte prologus* (manuscrit de Płock, disparu pendant la Seconde Guerre mondiale) compte vingt-deux quatrains rangés en acrostiche alphabétique, la strophe correspondant à la lettre S étant manquante ; mais elle apparaît dans un autre manuscrit conservé à Wrocław. Comme dans le *Dialogue de Polycarpe*, les vers octosyllabiques à rime plate forment des unités grammaticales fermées. On a vu plus haut qu'il n'y avait pas de preuve quant à l'antériorité du texte tchèque, lequel n'est cependant pas disposé en acrostiche¹⁰⁸.

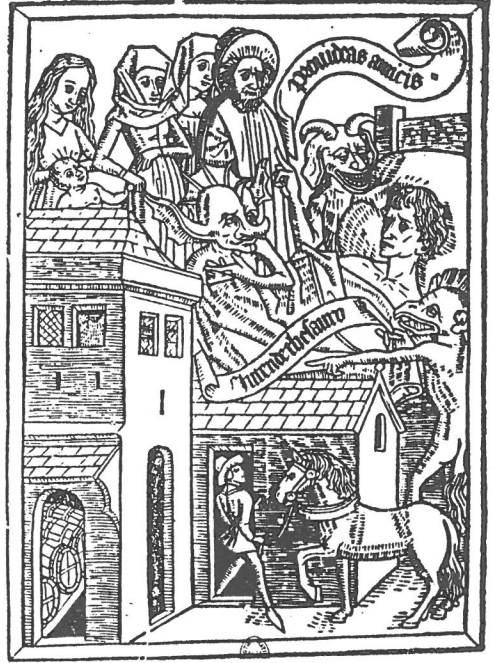
La structure de la *Complainte* est claire (les majuscules renvoient aux quatrains commençant par cette lettre) :

106. Vrtel-Wierczyński, *op. cit.*, 1923, p. 24.

107. T. Witczak, *Literatura Średniowiecza*, Warszawa, PWN, 1990, p. 137. Le texte tchèque a été publié, avec l'orthographe originale, par S. Vrtel-Wierczyński, *op. cit.*, 1969, p. 211-215.

108. Le texte tchèque est publié par S. Vrtel-Wierczyński, *op. cit.*, 1969, p. 211-215 en note.

De A à K : bilan d'une vie consacrée aux choses terrestres. Le mourant est au désespoir : il sait qu'il va mourir et s'inquiète de son séjour après la mort — celui de son corps et celui de son âme. On remarque immédiatement, et ce sera le cas tout au long du texte, que la première personne (« je ») désigne autre chose que l'âme ou le corps : sans doute la réunion des deux. Le moribond regrette d'avoir vécu une vie de plaisir, sans penser à son âme, d'avoir mal vécu, sans pratiquer la charité, ne vénérant que l'argent et le plaisir. Il regrette aussi les biens qu'il a amassés de son vivant : c'est la *tentation d'avarice*. Tout son labeur n'a servi à rien. Il en veut à ses proches qui ne pensent qu'à sa fortune et non à son âme, il remarque les regrets feints de ses frères : *tentation d'impatience* (D).



Gravure extraite de *Ars moriendi*.
Temptatio de avaritia (Allemagne, v. 1470)
 (Cliché Bibliothèque nationale de France, Paris)

À la strophe E, le mourant en appelle à son âme, l'assurant de sa fidélité. La tonalité est à mi-chemin entre le désespoir et la possibilité d'une consolation.

De L à P : bilan d'une vie oublieuse de Dieu. Le moribond constate que les portes du paradis sont closes. Dans les strophes L, M et N, on a une image très suggestive du mourant et des éléments surnaturels qui l'entourent : image acoustique en L (le moribond gémit, Dieu demande des comptes, le diable rappelle ses péchés), image visuelle en M et N (les portes de l'enfer et du paradis). On voit dans sa terreur une *tentation de désespoir*. L'âme a peur de sortir du corps « par la gorge » — comme on le voit sur la dernière gravure des *artes moriendi*, où un homoncule sort de la bouche du mourant au moment du trépas.

De Q à W : le prélude à la bonne mort. D'abord, la parole est prise par un être non identifié, mais il ne peut s'agir que d'un ange qui apporte la consolation : il conseille au mourant de se confesser, de recevoir la communion et l'extrême-onction (pour fortifier sa foi en Dieu : *bona inspiratio de fide*), de léguer ses biens à ses enfants et de rembourser ses dettes, en d'autres termes, de rédiger un testament juste. Reprenant la parole, le mourant voit les démons qui l'entourent (comme sur les gravures), constate que nul ne veut mourir à sa place et met son espoir en Dieu.

De X à Z : l'acceptation. Les strophes X et Y sont une prière où le moribond demande le pardon pour son âme et une *bonne mort* pour son corps. En Z, il accepte son sort et avertit ses amis que leur tour viendra, se présentant en quelque sorte comme leur futur.

La *Complainte du mourant* illustre quelques étapes de l'*ars moriendi* : les tentations d'avarice, d'impatience et de désespoir — trois tentations au lieu des cinq prévues par les *artes moriendi*, mais dans la strophe T, le moribond voit effectivement *trois* diables ; aux tentations répondent les bonnes inspirations de foi, d'espoir et contre l'avarice. Le moribond insiste (Y) sur sa fidélité, sa constance dans la foi, malgré sa vie dissolue et ses omissions des fêtes. À aucun moment, il n'est soumis à la *temptatio diaboli de fide*, la première et la plus grave tentation, car elle peut conduire tout droit au blasphème ou à la perte de la foi. Si l'on voit bien les démons — ils apparaissent à deux reprises pour rappeler au moribond ses péchés —, l'ange de la bonne inspiration n'est pas présenté, mais il prend la parole pour prodiguer des conseils, inciter le mourant à agir dans le bon sens, c'est-à-dire à réparer ses omissions, ses péchés : rien n'est perdu, et la bonne mort peut encore racheter toute une mauvaise vie, à condition toutefois que cela se traduise par de bonnes actions (en l'occurrence, le remboursement des dettes et un testament juste) ; au moment de la mort, les tentations diaboliques gardent les yeux braqués sur le passé, sur la vie matérielle qui s'achève ; quant aux bonnes inspirations, elles concernent l'avenir — immédiat à propos des questions financières urgentes et, en ce qui concerne l'après-vie, plus lointain ou plutôt : inimaginable. Les portes du paradis sont fermées non seulement à cause du bilan négatif de la vie du mourant, mais à cause du mystère que représente la béatitude éternelle, tandis que la damnation est beaucoup mieux décrite, dépeinte, en un mot : imaginée.

Plutôt que de tentations diaboliques, il conviendrait de parler de souvenirs nostalgiques ; le rôle des démons est donc passif et consiste à se montrer au moribond et à dénoncer ses péchés. Le mourant n'est pas incité à faire le mal, il l'a fait tout seul durant sa vie après avoir vendu son âme « à vil prix ». En revanche, les exhortations des anges sont citées *in extenso*, à croire qu'elles ne s'adressent plus au mourant, mais aux survivants : ce qu'il a fait de mal dans sa propre vie ne peut plus se défaire, mais ceux qui restent peuvent l'éviter. L'enfer est mieux imaginé que le paradis, mais les voies d'accès à ce dernier sont mieux verbalisées.

La versification et la disposition en acrostiche favorisent la mémorisation de la *Complainte du mourant*, qui s'avère être un art de bien mourir simplifié, parcellaire puisque certaines étapes manquent. Cependant, comme dans le *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort*, on trouve dans ce texte les étapes de l'agonie (sauf dans les quatrains P à S qui correspondent aux bonnes inspirations des anges) : la négation, ou plutôt le doute (quatrains A, B), la colère contre les survivants correspondant à la tentation d'impatience (D, F), le marchandage (W), la dépression correspondant à la tentation de désespoir

(B, C, G, H, K, L, M, N, O, T), l'acceptation pouvant correspondre à la bonne mort (X, Y, Z).

Plus sobre que le *Dialogue*, la *Complainte* est une invitation à la réflexion ; l'un veut amener les hommes à s'amender par la crainte de la mort, l'autre invoque la peur du châtement outre-tombe et donne des consignes claires, positives, de ce qu'il faut faire pour assurer le salut de son âme. L'un présente la mort comme une fin, l'autre comme un passage. L'un s'adresse à *tous*, l'autre s'adresse à *chacun*.

AUTRES TEXTES

Dans le manuscrit de Wrocław qui contient la *Complainte* se trouve un court poème de douze vers assez irréguliers, *Dusza z ciała wyleciała* (L'âme du corps s'est envolée). Le texte fait en quelque sorte suite au précédent, puisqu'il est situé après la mort. L'âme erre dans un pré et pleure ; arrive saint Pierre qui lui propose de la mener au royaume des cieux. De même, le dizain d'octosyllabes *Oto usta już zamknięta* (Voici que les lèvres sont closes) ce texte se situe après la mort. Mais tandis que le premier montre l'âme errante cherchant la porte du paradis, et trouvant fort heureusement saint Pierre sur son chemin, le second décrit l'état des survivants, frères, épouses, enfants qui se disputent les biens du défunt, pleurent « tant qu'ils le voient à la maison » et « tant que sonnent les cloches » — vision ironique et pessimiste. Le mari et père a tout à craindre de l'au-delà puisqu'il a « enfreint la loi de Dieu » en amassant des biens. Ces poèmes forment en quelque sorte la suite chronologique des textes précédents qui décrivaient les tourments du corps destiné à mourir ou déjà mourant. Le douzain *Dusza...* a inspiré Julian Tuwim (1894-1953) pour son poème intitulé *Piosenka umarłego*¹⁰⁹ (la Chanson du mort) qui commence justement par ce même vers.

109. Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław, etc., Ossolineum, 1986, p. 206.

III. TEXTES ET TRADUCTIONS



Gravure extraite de *Der Totentanz*,
Heidelberg, H. Knoblochzer, v. 1488

La compréhension globale du *Dialogue de maître Polycarpe avec la Mort* et, si l'on excepte de rares aspérités lexicales, sa compréhension littérale ne posent pas de problèmes particuliers. La base de traduction est le texte transcrit par S. Vrtel-Wierczyński dans l'édition de 1952, qui signale en note quelques divergences de lecture, particulièrement par rapport à l'édition de A. Brückner¹¹⁰. Par exemple, au vers 394, A. Brückner lit *podniósł*, tandis que S. Vrtel-Wierczyński transcrit *podnosił* : l'opposition d'aspect se rapporte surtout à un nombre différent de syllabes, montrant que la lecture interprétative doit également tenir compte de la rythmique des vers. Le sens ne diffère pas profondément d'une lecture à l'autre. Certaines tournures sont cependant obscures — tant du point de vue linguistique qu'extra-linguistique : les vers 394-395, justement, présentent cette difficulté. La phrase entière est : *By się podnosił na powietrze, / Musisz płacić świętopietrze.* — qui a été traduite comme suit : « Tu as beau t'élever en l'air, / Tu dois le denier de saint Pierre. » — mais qu'on peut comprendre comme « Pour t'élever dans les airs... ». Ces incertitudes sont rares et seront indiquées en notes. Les vers de Jan Łoś sont traduits à la suite du texte principal, mais leur numérotation repart à 1.

La version française respecte scrupuleusement le nombre et la disposition des vers, celle des rimes (les vers qui riment en français sont les mêmes qu'en polonais). Chaque vers forme un tout grammatical (les rejets et enjambements n'apparaîtront que chez Kochanowski), ce qui est également le cas dans la version française, à part deux exceptions. La traduction proposée est quasi-littérale ; seules quelques chevilles ont été rendues par des mots différents mais qui remplissent la même fonction. Enfin, la langue polonaise étant beaucoup plus synthétique que la française et les désinences verbales et nominales facilitant la fabrication de bouts-rimés, la césure à l'hémistiche apparaît exceptionnellement, la rime est plus pauvre et, dans l'ensemble, la qualité des vers français est inférieure à celle de l'original.

Les mêmes principes s'appliquent à la traduction de la *Complainte du mourant*, où il n'a toutefois pas été toujours possible de respecter l'ordre alphabétique de l'acrostiche, et de *Voici que les lèvres sont closes*.

Pour ce qui est de *L'âme a quitté le corps*, la traduction est (sans doute) de Paul Cazin : dans l'exemplaire du recueil de S. Vrtel-Wierczyński regroupant les textes dont nous avons traité (édition de 1923) qui se trouve à la bibliothèque universitaire d'Aix-en-Provence, une traduction est griffonnée au crayon en marge de ce petit poème — que nous reproduisons ici. Comme dans le même livre est collée une feuille de papier pelure portant le texte de

110. Brückner, *op. cit.*, et aussi dans *Archiv für slawische Philologie*, t. X et XI, 1887 et 1888.

Julian Tuwim, *Piosenka umartego*, et sa traduction signée de Paul Cazin, il est vraisemblable que l'on a affaire au même traducteur.

Enfin, la *Danse macabre* de Cracovie est traduite en vers libres.

Les textes polonais sont présentés en orthographe moderne (transcription) et en regard de leur traduction, ce qui facilite la comparaison. Pour les remarques et variantes, notées non plus en bas de page, mais en fin de texte, nous avons puisé dans l'édition de S. Vrtel-Wierczyński. Les particularités purement linguistiques, étudiées au chapitre 2, ne sont pas relevées.

DE MORTE PROLOGUS

Gospodzinie wszechmogący,
Nade wszystko stworzenie więcszy,
Pomoży mi to działo słożyć,
Bych je mógł pilnie wyłożyć
5 Ku twej fały rozmnożeniu,
Ku ludzkiemu polepszeniu!
Wszytcy ludzie, posłuchajcie,
Okrutność śmirci poznajcie!¹ —
Wy, co jej nizacz nie macie,
10 Przy skonaniu ją poznacie.
Bądź to stary albo młody
Żadny nie ujdzie śmiertelnej szkody;
Kogokoli śmierć udusi,
Každy w jej szkole być musi;
15 Dziwno się swym żakom stawī,
Każdego żywota zbawi.
Przykład o tem chcę powiedzieć,
Słuchaj tego, kto chce wiedzieć!
Polikarpus, tak wezwany,
20 Mędrzec wieliki, mistrz wybrany,
Prosił Boga o to prawie,
By uźrzał śmierć w jej postawie.
Gdy się moglił Bogu wiele,
Ostał wszech ludzi w kościele,
25 Uźrzał człowieka nagiego,
Przyrodzenia niewieściego,
Obraza² wielmi skaradego,
Łoktuszą przepasanego.
Chuda, blada, żółte lice
30 Lści się jako miednica;
Upadł ci jej koniec nosa,
Z oczu płynie krwawa rosa;
Przewięzała głowę chustą,
Jako samojedź krzywousta;
35 Nie było warg u jej gęby,
Poziewając skrzyta zęby;
Miece oczy zawracając,
Groźną kosę w ręku mając;
Goła głowa, przykra mowa,

DE MORTE PROLOGUS

Dieu tout-puissant, notre Seigneur,
 À tous les êtres supérieur,
 Cette œuvre, aide-moi à l'écrire
 Afin que je puisse la dire
 5 Pour que ta gloire soit plus grande
 Et afin que l'homme s'amende.
 Braves gens, veuillez m'écouter,
 L'horreur de la mort vais conter.
 Vous qui maintenant en riez,
 10 À l'agonie la connaîtrez.
 Qu'on soit jeune ou vieux, à tout âge
 La mort inflige son dommage ;
 Qui que la mort étouffera
 À son école se rendra ;
 15 Très étrange avec chaque élève,
 À chacun la vie elle enlève.
 Voici en exemple son histoire,
 Et m'écoute qui veut savoir !
 Polycarpe, ainsi dénommé
 20 Grand sage et maître renommé,
 Priait très sincèrement Dieu
 De montrer la mort à ses yeux.
 Comme il priait avec ferveur,
 Il resta seul devant le cœur
 25 Et vit alors un être humain,
 Nu et de sexe féminin.
 L'abominable créature
 N'avait qu'un drap blanc pour vêtue.
 Teint jaune, comme cuivre luisant,
 30 De l'œil coule rosée de sang,
 Livide, maigre, décharnée,
 Elle a perdu le bout du nez ;
 Un foulard sur sa tête pâle,
 La bouche torve, un vrai cannibale,
 35 Et sa gueule n'a point de lèvre,
 Ses dents grincent quand elle l'ouvre.
 Balayant de sa vue perçante,
 En main, une faux menaçante,
 Crâne tout chauve et voix affreuse,

40 Ze wszech stron skarada postawa —
Wypięła żebra i kości,
Groźno siecze przez lutości.
Mistrz widząc obraz skarady,
Żółte oczy, żywot blady,
45 Groźno się tego przełęknął,
Padł na ziemię, eże stęknął.
Gdy leżał wznak jako wiła,
Śmierć do niego przemówiła:
— Czemu się tako barzo lękasz?
50 Wrzekomoś zdrow, a [w]żdy stękasz!
Pan Bog tę rzecz tako nosił,
Iżyś go o to barzo prosił,
Abych ci się ukazała,
Wszystkę swą moc wzjawiała;
55 Otoż ci przed tobą stoję,
Oglądaj postawę moję:
Każdemu się tak ukażę,
Gdy go żywota zbawię.
Nie [lę]kaj się mię tym razem,
60 Iż mię widzisz przed obrazem;
Gdy przydę, namilejszy, k tobie,
Tedy barzo zeckniesz sobie:
Zableszczysz na strony oczy,
Eż ci z ciała pot poskoczy;
65 Rzucęć się, jako kot na myszy,
Aż twe sirce ciężko wdyszy.
Otchoceć się z miodem tarnek,
Gdyć przyniosę jadu garnek —
Musisz ji pić przez dzięki;
70 Gdy pożywiesz wielikiej męki,
Będiesz mieć dosyć tesnice,
Odbędiesz swej miłośnice.
Ostań tego wszech, tobie wiele,
Przez dzięki cię z nią rozdzię.
75 Mow ze mną, boć mam działo,
Gdyć się ze mną mowić chciało;
Widzisz iżem ci robotnica —
Czemu cię wzięła taka tesnica?
Ma kosa wisz, trawę siecze,
80 Przed nią nikt nie uciecze.
Wstań, mistrzu, odpowiedz, jestli umiesz!
Za po polsku nie rozumiesz?
Snać ci Sortes nie pomoże,
Przełęknąłeś się, nieboże!

40 Vision de toute part hideuse —
 Les côtes bombées, elle fauche
 Sans merci, à droite et à gauche.
 À la vue de cet être affreux,
 Yeux jaunes, ventre pâle et creux,
 45 Le maître, saisi par la crainte,
 Tomba par terre dans une plainte.
 Il restait couché tel les fols
 Quand la mort lui dit ces paroles :
 De quoi as-tu si grande peur ?
 50 Tu es bien portant, et tu pleures !
 Dieu a exaucé ta prière,
 Qui était fervente et sincère,
 De découvrir mon apparence,
 Te convaincre de ma puissance ;
 55 Contemple-moi, Maître, à cette heure,
 Dressée dans toute ma hauteur.
 Tous les hommes me voient ainsi
 Quand je viens leur ôter la vie.
 Mais n'éprouve point d'épouvante
 60 De me voir devant toi présente ;
 Quand vraiment ton heure viendra,
 Alors la nausée te prendra :
 Tes yeux seront remplis de peur,
 Tu seras trempé de sueur ;
 65 Tel un chat sautant sur sa proie,
 Je mettrai dans ton cœur l'effroi.
 Tu n'auras plus envie de miel,
 J'apporterai un pot de fiel,
 Bon gré, mal gré, tu le boiras ;
 70 Quand la douleur te brisera,
 Tu auras assez de tristesse,
 Alors tu perdras ta maîtresse.
 Je dis : laisse-les tous ici,
 Vous séparerai sans merci.
 75 Tu voulais me parler, mon cher,
 Alors parle, car j'ai à faire.
 Car vois-tu, je fais mon labeur —
 Pourquoi es-tu pris de terreur ?
 Ma faux fauche herbe et joncs à ras,
 80 Et nul ne lui échappera.
 Debout, parle enfin, mon ami !
 Au polonais n'entends-tu mie ?
 De Sortes n'attends nul secours,
 Malheureux, la peur te rend gourd !

85 Już odetchni, nieboraku,
 Mow ze mną, ubogi żaku
 Nie boj się dziś mojej szkoły,
 Nie dam ci czyść epistoły.

Magister respondit:

 Mistrz przemówił wielmi skromnie:
 90 Lęknąłem się, eż nic po mnie.
 Ta mi rzecz barzo niemiła,
 Iżeś mię tako postraszyła;
 By była co przykrego przemowiła,
 Zerwałaby się we mnie każda żyła;
 95 Nagle by mię umorzyła
 I duszę by wypędziła.
 Proszę ciebie, ostap mało,
 Boć nie wiem, coć mi się stało:
 Mgleję wszystek i bladzieję.
 100 Straciłem zdrowie i nadzieję³;
 Racz rzucić od siebie kosę,
 Ać swoją głowę podniosę!

Mors dicit:

 Darma, mistrzu, twoja mowa,
 Tegom ci uczynić nie gotowa;
 105 Dzirzę kosę na reistrze,
 Siekę doktory i mistrze,
 Zawždy ją gotową noszę,
 Przez dzięki noclegu proszę.
 Wstań ku mnie, możesz mi wierzać,
 110 Nie chcęć się dzisiaj zniewierzać!
 Wstał mistrz jedwo lelejąc się,
 Drzą mu nogi, przelęknął się.

Magister dicit:

 Miła Śmierci, gdzieś się wzięła,
 Dawno liś się urodziła?
 115 Rad bych wiedział do ostatka,
 Gdzie twój ociec albo matka.

Mors dicit:

 Gdy stworzył Bog człowieka,
 Iżby był żyw eż do wieka,
 Stworzył Bog Jewę z kości
 120 Adamowi ku radości.
 Dał jemu moc nad zwierzęty,

85 Parle avec moi, à cette heure
De mon école n'aie pas peur.
Reprends ton souffle, triste sire,
Tu n'auras pas d'épître à lire.

Magister respondit :

Le maître dit très humblement :
90 J'ai cru mourir à ce moment.
Ce discours m'est vraiment pénible,
Tu m'as fait une peur terrible ;
Si tu avais dit des paroles vilaines,
Tu aurais rompu chacune de mes veines ;
95 Tu aurais fait de moi un mort
Et chassé l'âme de mon corps.
Reculé d'un pas, je t'en prie,
Je ne sais pas ce qui m'a pris.
Je pâlis, je suis mal en point,
100 Je perds espoir et embonpoint ;
Veuille jeter ta faux au loin,
Que je lève la tête au moins !

Mors dicit :

Ton discours n'a pas raison d'être,
Je ne viens pas te chercher, Maître ;
105 Je tiens ma faux prête à toute heure
À faucher maîtres et docteurs,
Avec moi toujours je l'emporte,
Et je force chaque porte.
Lève-toi, n'aie aucune crainte.
110 Aujourd'hui, n'y vois pas de feinte.
L'homme se leva, chancelant,
Apeuré, le genoux tremblant.

Magister dicit :

Quand es-tu née, ma chère Mort,
Dis-moi, s'il te plaît, d'où tu sors.
115 Tu m'apprendras, ce que j'espère,
Où est ta mère ou bien ton père.

Mors dicit :

Dieu créa, le sixième jour,
L'homme, pour qu'il vive toujours.
Puis, d'une côte Ève fut faite
120 Et Adam eut le cœur en fête.
Et Dieu lui soumit toute bête,

By panował jako święty;
 Podał jemu ryby z morza
 Chcąc go zbawić wszego gorza;
 125 Poleciał mu rajskie sady
 Chcąc ji zbawić wszej biady.
 To wszystko w jego moc dał,
 Jedno mu drzewo zakazał,
 By go owszejki nie ruszał
 130 Ani się na nie pokuszał,
 Rzeknąc jemu: Jedno ruszysz,
 Tedy pewno umrzeć musisz!
 Ale zły duch Jewę zdradził,
 Gdy jej owoc ruszyć radził.
 135 Ewa się ułakomiła,
 Śmiałość uczyniła;
 W ten czas się ja poczęła,
 Gdy Ewa jabłko ruszyła;
 Adamowi jebłka dała,
 140 A ja w onem jebłk[u] była.
 Adam mie w jebłce ukusił,
 Przeto przez mię umrzeć musil;
 W tem Boga barzo obraził,
 Wszystko swe plemię zaraził.

Magister dicit:

145 Miła Śmirci, racz mi wzjewić,
 Przecz chcesz ludzie żywota zbawić,
 Czemu twą łaskę stracili.
 Zać co złęgo uczynili?
 Chcem do ciebie poczty nosić,
 150 Aby się dała przeprosić;
 Dał bych dobry kołacz upiec,
 Bych mógł przed tobą uciec.

Mors dicit:

Chowaj sobie poczty swoje,
 Rozdrażnisz mię tyle dwoje!
 155 W pocztach ci ja nie korzyszczę,
 Wszystkie w żywocie zaniszczę.
 Chcesz li wiedzieć statecznie,
 Powiem tobie przezpiecznie:
 Stworzyciel wszego stworzenia
 160 Pożyczył mi takiej mocy,
 Bych morzyła we dnie i w nocy.
 Morzę na wschod, na południe,

Le mit, tel un saint, à leur tête,
 Lui donna les poissons de la mer
 Pour lui épargner la misère,
 125 Lui offrit le jardin d'Éden
 Pour qu'il restât toujours indemne.
 En son pouvoir tout fut remis,
 Un seul arbre resta omis.
 Dieu lui défendit d'en manger
 130 Et même d'oser le toucher
 En lui disant : Si tu l'effleures,
 Alors, il faudra que tu meures.
 Mais abusée par le malin,
 Ève prit le fruit dans sa main
 135 Et cédant à la tentation,
 Elle fit l'audacieuse action.
 Voici quand je suis née, en somme :
 Lorsqu'Ève mordit dans la pomme.
 Puis elle en donna à Adam,
 140 Et moi, je me trouvais dedans.
 Il connut alors ma saveur
 C'est pourquoi, il fallut qu'il meure,
 À Dieu il avait fait offense,
 Et condamné sa descendance.

Magister dicit :

145 Ô chère Mort, daigne me dire
 Pourquoi tu veux tous nous occire.
 Les hommes t'ont-ils fait du tort
 Pour mériter leur triste sort ?
 Nous voulons t'apporter un don
 150 Afin d'obtenir ton pardon.
 Je ferais cuire un pain de mie,
 Si je t'échappais, ma mie.

Mors dicit :

Garde tes dons et ton offrande
 Qui rendent mon ire plus grande !
 155 Je n'ai que faire des présents,
 Je détruirai tous les vivants.
 Veux-tu le savoir vraiment,
 Ouvertement, je te dis :
 Le Créateur de toute vie
 160 M'a octroyé le grand pouvoir
 D'occire jour, nuit, matin, soir.
 J'occis au sud, j'occis à l'est,

A umiem to działa cudnie;
Od północy do zachodu
165 Chodzę nie pytając brodu.
Toć me nawiecsze wiesiele,
Gdy mam morzyć żywych wiele:
Gdy się jimę z kosą plesać,
Chcę jich tysiã pokęsać.
170 Toć jest mojej mocy znamię —
Morzę wszystko ludzkie plemię:
Morzę mądre i też wily,
W tym skazuję swoje siły;
I chorego, i zdrowego,
175 Zbawię żywota każdego;
Lubo starzy, lubo młodzi,
Każdemu ma kosa zgodzi⁴;
Bądź ubodzy i bogaci,
Wszystki ma kosa potraci;
180 W[o]ljewody i czestniki,
Wszystki świeckie miłostniki,
Bądź książęta albo grabie,
Wszystki ja pobierzę k sobie.
Ja krola koronę zemknę,
185 Za włosy ji pod kosę wemknę;
Też bywam w cesarskiej sieni,
Zimie, lecie i w jesieni.
Filozofi i gwiazdarze,
Wszystki na swej stawiam sparze —
190 Rzemieślniki, kupce i oracze,
Każdy przed mą kosą skacze;
Wszystki zdradźce i lifniki
Zostawię je nieboszczyki.
Karczmarze, co źle piwa dają,
195 Nie często na mię wspominają;
Jako swe miechy natkają,
W ten czas mą kosę poznają;
Kiedy nawiedzą mą szkołę,
Będę jim lać w gardło smołę.
200 Jedno się poruszę,
Wszystki nagle zdawić muszę:
Naprzod zdawię dziewczki, chłopce,
Aż się chłop po sircu zmieckce.
Ja zabiła Goliasha,
205 Annasza i Kaifasza;
Ja Judasza obiesiła⁵
I dw[u] łotru na krzyż wbiła;

Et dans ma tâche, je suis preste ;
Du nord jusques à l'occident,
165 Gué ou pas, je vais de l'avant.
Pour moi, les plaisirs les plus grands
Sont de tuer beaucoup de vivants.
Quand je danse ma faux en main,
Je veux en mordre mille au moins.
170 C'est le signe de ma puissance —
J'occis toute l'humaine engeance :
J'occis le fou, j'occis le sage,
C'est ma force, mon apanage.
Le malade, le bien portant,
175 Je les occirai tout autant.
Qu'on soit jeune, qu'on ait grand âge,
Je fauche tout sur mon passage.
Qu'on soit pauvre ou bien fortuné,
Ma faux frappe sans discerner.
180 Aucun débauché de ce monde,
Qu'importe qu'il soit prince ou comte,
Palatin ou échanson,
N'échappera à ma moisson.
La couronne du roi je retire,
185 Et par le poil sous ma faux le tire ;
Je visite aussi l'empereur
En toute saison, à toute heure.
Je m'en prendrai à tous les hommes,
Philosophes et astronomes,
190 Marchands, laboureurs, tâcherons,
Devant ma faux, tous sauteront.
Les usuriers et les traîtres,
Je les ferai tous disparaître.
Les taverniers servant mal la bière
195 Parlent peu de moi, ou même guère.
Quand ils auront pleine besace,
Lors, il verront ma faux en face.
Quand dans mon école ils viendront,
De la poix ils avaleront.
200 Au moindre de mes gestes,
Il faut que j'étouffe sans reste
D'abord les gars et les filles,
Pour que le cœur du vilain vacille.
C'est moi qui ai tué Golias,
205 Les prêtres Caïphe et Annas.
Et Judas fut pendu par moi,
Puis les deux larrons mis en croix.

Alem kosa naruszyła,
 Gdym Krystusa umorzyła,
 210 Bo w niem była Boska siła.
 Ten jeden mą kosę zwyciężył,
 Iż trzeciego dnia ożył;
 Z tegom się żywotem biedziła,
 Potem jużem wszytkę moc straciła.
 215 Mam moc nad ludźmi dobremi,
 Ale więcej nade złemi;
 Kto nawięcej czyni złości,
 Temu złamię kości.
 Chcesz li, jeszcze wzjawię tobie,
 220 Jedno bierz na rozum sobie:
 Powiem ci o mej kosie,
 Jedno jej powąchaj w nosie,
 Chcesz li spatrzeć, jako ostra.
 Zapłacze nad tobą siostra,
 225 Mistrzostwać nic nie pomogą,
 W ocmgnieniu wezdrzysz nogą;
 Jedno wyjmę z puzdra kosa,
 Natychmiast zmienisz głosa.
 Dał ci mi to Wszechmogący,
 230 Bych morzyła lud żywiący;
 Zawždy wsłynie moja siła:
 Jam obrzomy pomorzyła,
 Salomona tak mądrego,
 Absolona nadobnego,
 235 Sampsona wielmi mocnego
 I Wietrzycha obrzymskiego.
 Ja się nad niemi pomścila,
 A swą kosę ucieszyła;
 Jać też dziwy poczynam,
 240 Jedny wieszam, drugie ścinam.

Magister respondit:

Jać nie wiem, z kim się ty zbracisz,
 Gdy wszytki ludzie potracisz;
 Gdy wszytki ludzie posieciesz,
 A gdzież sama ucieczesz?
 245 Wždyć trzeba ludzkiej przyjaźni,
 By cię zgrzeli w swojej łaźni,
 Aby się w niej napociła,
 Gdyby się urobiła —
 A potem lepiej [czyniła⁶].

J'ébréchai ma faux ce jour-ci
 Où le Christ par moi fut occis,
 210 La force divine étant en lui.
 Par lui seul ma faux fut vaincue :
 Après trois jours, il revécut ;
 J'eus tant de mal avec son existence
 Que je finis par perdre ma puissance.
 215 J'ai pouvoir sur les bonnes gens,
 Mais encore plus sur les méchants ;
 Tous ceux qui répandent les maux,
 Je leur briserai les os.
 Je t'en dirai plus, si tu veux,
 220 Seulement, réfléchis un peu :
 Je te parlerai de ma faux,
 Mais sens-la d'abord, il le faut,
 Pour voir le tranchant de mon arme.
 Ta sœur pourra verser des larmes,
 225 Tes artifices, garde-les,
 En un clin d'œil vas t'affaler.
 Que je tire ma faux un instant,
 Et tu parleras autrement.
 Je l'ai reçue du Tout-Puissant,
 230 Afin d'occire tout vivant.
 Ma puissance est de tous les temps :
 Ainsi j'abattis les titans,
 Le sage et grand roi Salomon,
 Et son fils, le bel Absolon.
 235 Samson avec sa force unique,
 Et le géant Théodoric.
 Je me suis acharnée sur eux,
 Et mon instrument en fut heureux.
 Je m'offre aussi d'étranges fêtes
 240 Quand je pends ou coupe les têtes.

Magister respondit :

J'ignore à qui tu te lieras
 Quand tous les hommes tu tueras ;
 Quand tous les hommes faucheras,
 Toi, où est-ce que tu iras ? —
 245 Tu as besoin d'amis humains
 Pour qu'ils te chauffent dans leurs bains
 Et que tu prennes une suée
 Quand tu seras bien fatiguée —
 Et puisses après mieux travailler.

Mors dicit :

- 250 Owa, ja tu ciebie zmyję,
W ocemgnieniu zetnę szyję.
Czemu się tako z rzeczą wciekasz,
Snać tu jutra nie doczekasz!
Mowisz mi to tako śmieie,
255 Utnęć szyję i w kościele!
Otoż, mistrzu barzo głupi,
Nie rozumiesz o tej kupi:
Nie korzyszczęć ja w odzieniu
Ani w nawiększem jimieniu;
260 Twe rozynki i migdały
Zawzdyć mi za⁷ mało stały;
Eksamity i postawce —
Tych się mnie igdy nie chce.
W grzechu się ludzkim kocham,
265 A tego nigdy nie przeniecham;
Duchownego i świeckiego,
Zbawię żywota każdego;
A każdego morzę, łupię,
O to nigdy nie pokupię:
270 Kanonicy i proboszcze
Będą w mojej szkole jeszcze,
I plebani z mięszą szyją,
Jiżto barzo piwo piją,
I podgardłki na pirsiach wieszają⁸;
275 Dobre kupce, rostocharze,
Wszystki moja kosa skarze;
Panie i tłuste niewiasty,
Co sobie czynią rozpasty,
Mordarze i okrutniki,
280 Ty posiekę nieboszczyki;
Dziewki, wdowy i mężatki
Posiekę je za jich niestatki;
Szlachicam bierzę szypy, tulce,
A ostawiam je w jenej koszulce;
285 Żaki i dworaki,
Ty posiekę nieboraki;
Wszystki, co na ostre gonia,
Biegam za nimi z pogonia;
Kto się rad ku bitwie miece,
290 Utnę mu rękę i plece,
Rozdzielę ji z swoją miłą,
A ostawię ji prawym wiłą;
Chcę mu sama trafić włosy,

Mors dicit :

250 C'est moi qui ferai ta toilette,
 En un clin d'œil tranchant ta tête.
 Qu'as-tu à parler comme un fou,
 Je pourrais te couper le cou,
 Même à l'église, couperais court
 255 À ton audacieux discours.
 Tu es bien stupide, mon cher,
 Tu ne comprends rien à l'affaire :
 Je ne profite nullement
 Des richesses, du vêtement ;
 260 Tes amandes ne valent rien,
 Tes raisins, je m'en moque bien ;
 Je n'ai guère besoin d'atours,
 Ni riche étoffe, ni velours.
 Au péché va tout mon amour,
 265 Et je le chérirai toujours ;
 Je prendrai la vie des laïques
 Et celle des ecclésiastiques.
 J'occis en toute impunité,
 Je frappe sans être inquiétée.
 270 Dans mon école emmènerai
 Les chanoines et les curés,
 Et puis ces abbés gras du cou
 Qui de bière boivent beaucoup
 Et leur double menton secouent ;
 275 Bons marchands, vendeurs de chevaux,
 Tous sont condamnés par ma faux.
 Les femmes bien grasses je fauche
 Qui s'adonnent à la débauche.
 J'occis d'un même mouvement
 280 L'assassin et le brigand.
 J'occirai fille, épouse, veuve
 Pour l'impudeur dont elles font preuve.
 Aux nobles, flèches et carquois prendrai,
 En simple chemise les laisserai.
 285 Je faucherai pareillement
 Les étudiants, les courtisans.
 Qui au tournoi manie la lance,
 À sa poursuite je me lance.
 Qui va volontiers à la bataille,
 290 Son épaule et son bras je taille.
 À son aimée l'enlèverai,
 Et pour dément le laisserai ;
 Lui ferai les cheveux si beaux

Iżę zmieni głosy.

Magister dicit:

295 By mię chciała trocha słuchać
Chciał bych cię nieco pytać:
Czemu się lekarze stają,
Gdy z twej mocy nie wybawiają,
I też powiedają,
300 Eże wieliką moc zioła mają?

Mors respondit:

Otoć każdy lekarz faści,
Nie pomogą jego maści;
Pożywają mistrzostwa swego,
Poki nietu czasu mego;
305 A poki jest wola Boża,
Poty człowiek praw niezboża⁹.
Nie pomogą apoteki,
Przeciw mnie żadne leki, —
A wždy umrzeć każdy musi,
310 Kto jich lekarstwa zakusi;
Na mały czas mogą pomoc,
Iż niemocny¹⁰ weźmie swą moc.
A wždy koniec temu będzie,
Gdy lekarz w mej szkole siedzie,
315 Bowiem przeciw śmirtelnej szkodzie,
Nie najdzie ziele na ogrodzie.
Darmo pożywasz lubieszczka,
Jużci zgotowana deszczka;
Nie pomoże kurzenie piołyna,
320 Gdy przydzie moja godzina;
Nie pomogą i szałwije —
Wszystko śmirć przez ługu zmyje.
Jać nie dbam o żadne ziele,
A wždy już lat przeszło wiele,
325 Gdy pożywam swego państwa,
A nie dbam o żadne lekarstwa;
Swe poczwy nad ludźmi strojężę,
A wždy w jenej mierze stoję.
Morzę sędzie i podsędki,
330 Zadam jim wielikie smętki.
Gdy swą rodzinę sędzą,
Często na skazaniu błądzą;
Ale gdy przydzie sąd Boży,
Sędzia w miech piszczeli włoży —

Qu'il en perdra ses mots.

Magister dicit :

295 Si tu daignais m'écouter,
Je voudrais te demander
À quoi servent les médecins,
S'ils ne nous sauvent de tes mains
Tout en nous affirmant
300 Que les simples sont très puissants.

Mors respondit :

Les médecins sont des menteurs,
Leurs onguents ne sont que des leurres.
Ils exercent leur art autant
Que n'est pas arrivé mon temps.
305 Et tant que le veut le Seigneur,
L'homme peut échapper au malheur.
La pharmacie n'est d'aucune aide,
Contre moi, point de remède.
Qui goûte à leurs médicaments,
310 Devra mourir assurément.
Ils soulagent un bref instant
Et redonnent force au souffrant.
Le docteur n'a en son jardinage
Nul simple pour le mortel dommage,
315 Et toujours cela finira
Quand à mon école il viendra.
Tu as beau prendre ta livèche,
Ta planche est déjà prête et sèche.
L'absinthe à rien ne servira
320 Quand mon heure retentira ;
À rien ne servira l'oseille —
La mort balaie tout à merveille.
Je me moque des panacées
Car beaucoup d'années sont passées,
325 Et je règne pareillement,
Riant de tout médicament ;
Les hommes, je leur joue des tours,
Pareille à moi-même toujours.
J'occis juges et assesseurs,
330 Leur infligeant grandes douleurs.
Quand ils doivent juger les leurs,
Ils font souvent des erreurs ;
Le juge son caquet perdra
Quand le jugement de Dieu viendra —

335 Już nie pojedzie na roki,
 Czyniąc niesprawne otwłoki,
 Co przewracał sądy wierne,
 Bierząc winy nieumiernie,
 Bierząc od złostników dary,
 340 Sprawiając jich niewiery —
 To wszystko będzie wzjawiono
 I ciężko pomszczono.

Magister dicit:

Proszę ciebie, słuchaj tego,
 A niechaj mowienia swego.
 345 Twoja kosa wszytki siecze,
 Tako szlachtę, jako kmiecie;
 Dawisz wszytki przez lutości,
 Nie czyniąc żadnej miłości.
 Chciał bych oto mówić z tobą:
 350 Mogł-li bych się skryć przed tobą,
 Gdy bych się w ziemi schował
 Albo twardo zamurował?
 Zali bych uszedł twej mocy,
 Gdy bych strzegł we dnie i w nocy?
 355 Temu bych uczynił wrożę
 I postawił dobrą strożę.

Mors dicit:

Chcesz-li tego skosztować,
 Dam ci się w żelezie skować
 I też w ziemi zakopać —
 360 Ale cię pewno potrzępię,
 Jed[no] sobie kosę sklepię;
 Uwijaj się, jako umiesz,
 Aza mej mocy ujdziesz...
 Jużem ci naostrzyła kosę,
 365 A darmo jej nie podnoszę,
 Ciebie ją podgolić muszę.

Magister dicit:

Miła Śmierci, nie mow mi tego,
 Zbawisz mię żywota mego;
 Już ci nie wiem, coć mi się złego stało:
 370 Głowa mi się wkoło toczy,
 Z niej chcą wypaść oczy.

335 Il n'ira plus à l'audience,
 Retardant par abus la séance,
 Il faussait les justes sentences,
 Fixant des amendes immenses,
 Prenant les dons des malfaiteurs,
 340 Donnant raison à ces menteurs —
 Tout cela sera découvert,
 Le châtiment sera sévère.

Magister dicit :

Veuille me prêter attention
 Et suspends ta déclaration.
 345 Ta faux fauche pareillement
 Les seigneurs et les paysans ;
 Tu les étouffes sans pitié
 Et tu ne fais pas de quartier.
 Or je voudrais te demander :
 350 Est-ce que je pourrais t'échapper
 Si je me cachais sous la terre
 Ou à l'abri d'un mur de pierre ?
 Échapperai-je à ton pouvoir
 Si je veille jour et nuit noire ?
 355 Alors une tour bâtirais,
 Sous bonne garde la mettrais.

Mors dicit :

Si l'essai tu veux en faire,
 Tu peux te mettre des fers,
 Ou bien te cacher sous terre —
 360 Je te frapperai sans hésiter
 Quand ma faux sera affûtée ;
 Tout ton saoul tu peux t'agiter
 Pour essayer de m'échapper...
 Voilà, ma faux est aiguisée
 365 Je la lève pour en user,
 Avec elle, je dois te raser.

Magister dicit :

Ô Mort, ne me parle pas ainsi,
 Tu me ferais perdre la vie ;
 J'ignore le mal qui m'a pris :
 370 Ma tête est prise de tournis
 Mes yeux en sont presque sortis.

Mors dicit:

Czemu się tak wiele przeciwiasz,
 Mirziączki ze mną nabywasz!
 Nikt się przede mną nie skryje,
 375 Wszytkiem żywem utnę szyje.
 Sama w lisie jamy łażę,
 Wszytki liszki w zdrowiu każę;
 Za kunami łażę w dzień,
 Łupieżę dam na odzienie;
 380 Ja dawię gronostaje,
 I wiewiorkam się dostaje;
 Jać też kosą siekę wilki,
 Sarny łapam drugiej filki,
 Przez płoty chłopie
 385 Gonię żorawie i dropie;
 Z gęsi też wypędzam [duszki]
 Pierze dąwam na poduszki —¹¹
 Zwierzęta i wszytki ptaki
 Ja posiekę, nieboraki.
 390 Cokoli martwym niosą,
 Ci byli pod mą kosą —
 Przetoć ten przykład przywodzę:
 Każdego w żywocie szkodzę.
 By się podnosił¹² na powietrze,
 395 Musisz płacić świętopietrze.
 Jen ma grody i pałace,
 Każdy przed mą kosą skacze;
 By też miał żelazna wrota,
 Nie ujdzie ze mną kłopot.
 400 Wszytki sobie za nic ważę,
 Z każdego duszę wydłażę:
 Stoic za mało papież
 I naliszszu żebrak takież;
 Kardynały i biskupy —
 405 Zadam jim wielikie łupy,
 Pogniatam ci kanoniki,
 Proboszcze, sufragany,
 A ni mam o to przygany;
 Wszytki mnichy i opaty
 410 Posiekę przez zapłaty.
 Dobrzy mniszysz się nie boją,
 Ktorzy żywot dobry mają;
 Acz mą kosę poznają,
 Ale się jej nie lękają;
 415 To wszytkim dobrem pospolno —

Mors dicit :

Pourquoi veux-tu me résister,
Tu finiras par m'irriter.

Personne ne pourra m'échapper,
375 Tout vivant aura le cou coupé.

J'entre dans les trous de renards,
Puis je les tue tous sans égards ;
Je prends les martres au terrier,
Et donne leur peau au couturier.

380 Les hermines, j'en viens à bout ;
Je fauche également les loups.

Puis j'attaque les chevreuils,
Sans oublier les écureuils.

À travers les haies je passe,
385 Grues et outardes je pourchasse ;
Je prends l'âme des oies sans ambages,
En coussins finiront leurs plumages —

Tous les oiseaux, toutes les bêtes,
C'est par moi qu'ils perdent leurs têtes.

390 Tout ce qui pour mort est laissé
Au fil de ma faux est passé —

C'est la raison de mon discours :

À toute vie je coupe court.

Tu as beau t'élever en l'air,
395 Tu dois le denier de saint Pierre.

Qu'on possède bourgs et châteaux,
Chacun danse devant ma faux ;

Qu'on possède une porte en fer,
Contre moi, il n'y a rien à faire.

400 Je n'ai pour tous que du mépris,
À chacun j'arrache l'esprit :

Le pape ne vaut guère mieux
Que le dernier des miséreux.

405 Les évêques, les cardinaux,
Je leur causerai de grands maux.

Je persécute les chanoines,
Les curés et les suffragants,

Et je le fais impunément.

410 Tous les moines, tous les abbés,
Je les fauche sans rien payer.

Les bons moines ne craignent rien

Qui mènent une vie de bien ;

Ils verront ma faux à leur heure,

Mais elle ne leur fait pas peur.

415 L'homme bon n'a aucun effroi —

Jidą przed mą kosą równo,
Bo dobremu mało płaci,
Acz umrze, nic nie straci:
Pozbędzie świeckiej żałości,
420 Pojdzie w niebieskie radości;
Prosty mnich w niebo ciągnie,
A żaden mu nie przeciagnie;
Wziął od wszystkich wzgardzenie,
Świeccy¹³ mu się naśmiewali,
425 Za prawego ji wiłę mieli;
Ale gdy przydzie dzień sądny,
Gdzie się nie skryje żaden,
Uźrzą mądrzy tego świata,
Iż dobra boska odplata;
430 Chowali tu żywot swój ciasno,
Alić jich sirca nad słońce jasno;
Jidą w niebieskie radości,
A nie w piekielne żałości.
Co nam pomogło odzienie
435 Albo obłudne jimienie
Cośmy się w niem kochali,
A swe dusze za nie dali?
Przeminęło jak obłoki,
A my jidzim przez otwłoki.
440 Jinako morzę złe mnichy,
Ktorzy mają zakon lichy,
Co z klasztoru uciekają,
A swej wolej pożywają.
Gdy mnich pocznie dziwy stroić,
445 Nikt go nie może ukoić;
Kto chce czynić co na świecie,
Zły mnich we wszystko się miece.
Jestli wsiedzie na szkapicę,
Wetknie za nadra kopicę,
450 Zawodem na koniu wraca,
A często kozielce przewraca.
Kiedy mnich na koniu skacze,
Nie weźrzałyby na najlepsze kołacze;
Umaże się jako wiła,
455 Wźdy mu ta rzecz barzo miła.
Gdy piechotą jimie biegać,
Muszę mu naprzod zabiegać.
Ażaż ci ji czarci niosą,
Jedwo ji pogonię z kosą!
460 Nie dba, iż go kijem biją,

Devant ma faux, il reste droit,
Pour le bon, c'est peu important,
Il ne perdra rien en mourant :
Délivré des malheurs terrestres,
420 Il connaîtra les joies célestes ;
Vers le ciel le bon moine avance,
Et personne ne le devance.
De tous il n'a eu que mépris,
De lui, les profanes ont ri,
425 Et pour un vrai dément l'ont pris ;
Mais quand le jugement viendra
Où nul ne se cachera,
Les sages verront de leurs yeux
La reconnaissance de Dieu.
430 Leur vie ici-bas fut austère,
Mais leur cœur est plein de lumière ;
À eux les célestes délices,
Et non l'enfer et ses supplices.
Les biens illusoires, les atours,
435 Nous furent-ils de quelque secours,
Oh, à quel point nous les aimâmes,
Pour eux, nous perdîmes nos âmes.
Comme un nuage, ils ont passé,
Et nous partons d'un pas pressé.
440 Mais j'occis autrement le frère
Qui de la règle n'a que faire,
Et qui se sauve du couvent,
Selon sa guise vivant.
Quand un moine est forcené,
445 Personne ne peut le calmer.
Quoi qu'en ce monde on veuille faire,
Il se mêlera de l'affaire.
À peine s'est-il mis en selle
Qu'il met son habit sous l'aisselle.
450 Son cheval mené au galop
Renverse souvent les tréteaux.
Quand il bondit sur son cheval
Il ne voit même pas le meilleur régal ;
Comme un fou, il est crasseux
455 Et trouve cela délicieux.
Lorsque le moine court à pied,
Sa route il me faut lui couper.
Par les démons est-il porté ?
J'ai grand-peine à le rattraper !
460 On peut lui donner du bâton,

Zawod biega z krzywą szyją¹⁴;
 A drugdy mu zbiją plece,
 A wždy się w niem coś złego miece —
 A wždy za niem biegać muszę,
 465 Aż z niego wypędzę duszę.
 Mowię to przez kłamu, wierę,
 Dam ji czartom na ofierę.
 Kustosza i przeora
 Wezmę je do swego dwora;
 470 Z opata zejmę kapicę,
 Dam komu na nogawicę;
 Z szkaplerza będą pilśnianki,
 Suknia będzie pachółkom na lanki;
 Odejmę mu torłop kuni,
 475 A nie wiem, gdzie się okuni;
 Odejmę mu kozuch lisi
 I płaszcz, co nazbyt wisi.
 Koniecznie mu zejmę infułę
 I dam za szyję poczpułę.

Magister dicit:

480 Chcę cię pytać, Śmirci miła,
 By mię tego nauczyła:
 Panie, co czystość chowają,
 Jako się u Boga mają?

Mors respondit:

485 Azaś nie czytał świętych żywota,
 Co mieli ciężkie kłopoty:
 Jako panny mordowano,
 Sieczono i biczowano,
 Nago zwłoczono, ciało żżono
 I pirsi rzezano —
 490 Potem do ciemnice wiedziono,
 Niektore głodem morzono,
 Potem w powrozie wodzono,
 Okrutnemi dręcząc mękami,
 Targano je osękami.
 495 Ja się temu dziwowała,
 Gdym w nich tę śmiałość widziała:
 Dziwno jest nie dbać okrutności,
 Cierzpiąc tak ciężkię boleści.

.....

Il s'en rit et repart d'un bond ;
 Son dos connaît du fouet le goût,
 Mais toujours, il trame un mauvais coup.
 Et toujours il me faut courir
 465 Pour lui prendre son dernier soupir.
 Je dis sans mentir, pour de vrai,
 Aux diables je le donnerai.
 J'emmènerai dans ma demeure
 Le custode et le prier ;
 470 J'ôterai sa capuche au prêtre,
 Quelqu'un s'en fera une guêtre ;
 Chemise et feutre on pourra faire
 De sa soutane, de son scapulaire ;
 Je lui prendrai sa zibeline,
 475 Ne sais où il en mettra une ;
 Je lui prendrai sans crier gare
 Manteau, pelisse de renard.
 Enfin, son infule ôterai,
 À la nuque le frapperai.

Magister dicit :

480 Je veux te demander, ô Mort,
 De me dire une chose encore :
 Comment sont auprès du Seigneur
 Celles qui gardent leur pudeur ?

Mors respondit :

485 N'as-tu pas lu les vies des saints,
 Qui connurent de grands tourments ?
 Les vierges étaient massacrées,
 Découpées et fouettées,
 Déshabillées et brûlées,
 Et leurs seins étaient tranchés.
 490 Au fond d'un cachot jetées,
 Certaines étaient affamées,
 Puis au bout de cordes traînées,
 Fort cruellement torturées,
 À coups de gaffe déchirées.
 495 J'ai trouvé la chose étonnante
 De les voir tellement vaillantes :
 Elles font fi de la torture
 En souffrant un si grand martyre.

.....

Magister dicit:

Miła Śmirci, racz powiedzieć,
co od ciebie chciałbych wiedzieć:
wiem, iż wszemu koniec będzie,
kiedy Bog na sądzie siędzie;
5 gdzie ty, Śmirci, w ten czas będziesz?
czy i ty na sądzie siędziesz,
iże nas tak barzo nędzisz?

Mors dicit:

Ten, kto ma rozum stateczny,
wie, iż Bog jest żywot wieczny:
10 a przeto gdzie Kryst kroluje,
tamo już Śmirć nie panuje.
Gdy Bog będzie grzeszne sędzić,
ja je mam do piekła pędzić,
a kiedy już w piekle sięda,
15 wielkie męki cirzpieć będą.
Gdy je tako będą męczyć,
oni do mnie będą jęczeć:
prosim, by nas umorzyła
i z mąk takich wybawiła.
20 A ja mam się w ten czas chronić;
nie mam ich ot męki bronić.
Przeto, mistrzu, uważ sobie,
strzeż się, bo pokażę tobie!
Służ Bogu we dnie i w nocy,
25 ujdiesz mąk przy tej pomocy.
Możesz mię dobrze rozumieć
i, co ci mówię, uczynić.
Kiedy ci się znowu zjawię,
koniecznie żywota zbawię.

*

* *

30 W tem mistrz krzyknął wielkim głosem,
bo tuż Śmirć ujrzał tym czasem.

Magister dicit:

Już na wszystkim ludziom gorze,
Śmirć nas wlecze jako morze,
Straciłem wsze swoje lata,
35 bom telko używał świata.

Magister dicit :

Aimable Mort, daigne répondre,
 car par toi je voudrais l'apprendre :
 je le sais bien, tout finira
 quand pour juger Dieu siégera ;
 5 où seras-tu à ce moment ?
 Prendras-tu part au jugement
 pour nous infliger ce tourment ?

Mors dicit :

Qui a une sage cervelle
 sait que Dieu est vie éternelle :
 10 et donc la mort ne règne plus
 dans le royaume de Jésus.
 Quand Dieu jugera les pécheurs,
 je les conduirai aux enfers.
 Et quand enfin ils y seront,
 15 de grands tourments y connaîtront.
 Et comme on les fera souffrir,
 alors vers moi il vont gémir :
 nous t'en prions, fais-nous mourir
 et de ces supplices sortir.
 20 Mais m'en garder je devrai bien,
 pour n'alléger leurs maux en rien.
 C'est pourquoi, maître, réfléchis,
 méfie-toi, tiens-toi le pour dit !
 Si tu sers Dieu avec constance,
 25 tu éviteras la souffrance.
 Tu peux m'avoir fort bien saisie
 et faire ce que je t'ai dit.
 Quand je te réapparaîtrai,
 À coup sûr, la vie te prendrai.

*

* *

30 Le maître alors cria très fort
 en voyant de si près la Mort.

Magister dicit :

Malheur à nous, espèce humaine,
 comme la mer, Mort nous emmène.
 J'ai perdu toutes mes années,
 35 Car au monde les ai données.

NOTES

1. Forme d'impératif. Le manuscrit dit *poznacie* « vous connaîtrez ».
2. Pour des raisons de métrique, Brückner lit ce mot *wzraza*, le lexème *wzraz* signifiant « figure, aspect, image ».
3. Variante : *Straciłem zdrowia nadzieję* « J'ai perdu l'espoir de garder la santé ».
4. Variante : *szkodzi* « nuit ».
5. Variantes *obidziła* « rendu malheureux », *obiesiła* « pendu ».
6. Proposition de S. Vrtel-Wierczyński, le manuscrit étant abîmé à cet endroit.
7. Variante *sq*, ne modifie pas le sens.
8. Dans le manuscrit, ce vers est ajouté dans la marge.
9. Variante : *Poty człowiek pragnie zboża* « L'homme désire du blé ».
10. Dans le manuscrit *niemocnym* « aux faibles, aux malades ».
11. Variante des vers 386-387 :

<i>Gęsi [z kóćca] też wypędzam,</i>	Je chasse aussi les oies du poulailler,
<i>Pierze na poduszki dawam.</i>	Je donne leur duvet pour en faire des oreillers.
12. Variante *podniósł*, forme perfective.
13. Variante *wszyscy* « tous ».
14. Variante *skrzywiv szyję* « ayant tourné le cou ».

SKARGA UMIERAJĄCEGO

- A Ach Moj smętku, ma żałości!
Nie mogę się dowiedzieci,
Gdzie mam pirwy nocleg mieci,
Gdy dusza z ciała wyleci.
- 5 B Byłem z młodości w rozkoszy,
Nie usłałem swojej duszy,
Już stękam, już mi umrzeci,
Dusza nie wie, gdzie się dzieci.
- 10 C Com miał jimienia na dworze,
Com miał w skrzyni i w komorze,
To mi wszystko opuścici,
Na wieki się nie wrocici.
- 15 D Dziaćki z matką narzekają,
Bracia mię rzkomo żałują,
Ku jimieniu przymierzają,
Na mą duszę nic nie dbają.
- E Eja, eja, dusza moja,
Ocuci się, dawnoś spała,
Nie masz wierniejszego k sobie,
20 Uczyń dobrze sama sobie!
- F Fałszywy świat mi powieðał,
Bych ja długo żyw byci miał;
Wczora mi tego nie powieðał,
Bych ja długo żyw byci miał.
- 25 G Gdzie ma siła, ma robota?
Głupiem robił po ty lata:
Ośm miar płotna, siedm stop w grobie,
Tom tylo wyrobił sobie.
- 30 H Halerzem łakomo zbierał,
Swoj żywot rozpustnie chował:
Prze ty dwa bogi przekłęta
Nie czciłem żadnego święta.
- I Jałmużnym nędznym nie dawał,
Ofierym Bogu nie czynił,
35 Ni z pirwiny, ni z nowiny
Bogum nie dał z siebie winy.

LA COMPLAINTÉ DU MOURANT

- A Ah ! Ma tristesse, mon désespoir !
 En vérité, je ne peux savoir
 Où sera ma prime nuitée
 Quand mon âme m'aura quitté.
- 5 B Bon vivant depuis mon jeune âge,
 Sans faire à mon âme un couchage,
 Je gémis, il me faut mourir,
 Mon âme ne sait où partir.
- 10 C Ces biens que j'ai dans ma demeure,
 Dans mon coffre et mon intérieur,
 Je dois les laisser et partir
 Pour ne plus jamais revenir.
- 15 D Déjà la mère, les enfants pleurent,
 Mes frères aussi, c'est un leurre :
 Tous, ils n'attendent que mon bien
 Et pour mon âme ne font rien.
- E Éveille-toi, mon âme, allons,
 Ton sommeil est déjà trop long.
 Tu connais ma fidélité,
 20 Pour toi-même aies cette bonté.
- F Faux est le monde qui m'a dit
 Que je serais longtemps en vie.
 Mais hier, il ne m'a pas dit
 Que je serais longtemps en vie.
- 25 G Gâchis des ans, j'étais un fou,
 Efforts, labeur, où êtes-vous ?
 Huit pieds de drap, sept pieds en terre :
 C'est ce que j'ai pour tout salaire.
- H Hélas, pratiquant l'avarice
 30 J'ai passé ma vie dans le vice :
 À cause de ces dieux damnés,
 Nulle fête n'ai honorée.
- J Je n'ai pas fait l'aumône aux gueux,
 Je n'ai pas fait d'offrande à Dieu.
 35 Ni de novale, ni de primeur,
 N'ai donné son dû au Seigneur.

- K Kędy to moj rozum głupi!
 Sobiem był szczodr, Bogu skąpy:
 Com kiedy Bogu poślubił,
 40 Tegom nigdy nie uczynił.
- L Leży ciało, barzo stęka,
 Duszycy się barzo lęka,
 Bog się z liczby upomina,
 Diabeł na grzechy wspomina.
- 45 M Młotem moje pirsy biją.
 Dusza nie śmie wynić szyją:
 Widzi niebo zatworzone,
 Widzi piekło otworzone.
- 50 N Niegdzie się przed Bogiem skryci,
 Dusza nie śmie przed sąd jici,
 Widzi niebo zatworzone,
 Widzi piekło otworzone.
- O O duszyco, drogi kwiecie,
 Nic droższego na tem świecie,
 55 Tanieś się diabłu przedała,
 Iżeś się w grzechu kochała.
- P Pamiętaj, coś na chrzcie ślubowała,
 Gdyś się diabła odrzekała,
 Jego pychy, jego działa —
 60 Toś wszystko przestępowała.
- Q Qwap się rychło ku spowiedzi,
 Kapłany w swoj dom powiedzi,
 Płacz za grzechy, przymi świętość,
 Boże ciało, święty olej!
- 65 R Rolą z domem dziatkam podaj,
 Coś urobił, za duszę daj,
 Z jimienia przyjacioł nabywaj,
 Coć przyłączą twą duszę w raj.
- S Sbierz dłużniki i gniewniki,
 70 Odproś, zapłać dług wszystkim,
 Nie trać dusze swe o cudz pieniądz —
 Iza [nie] źle w piekle gorzeć!¹
- T Tam sam oczy moje gładzą,
 Toć już trzy złe duchy widzą,
 75 Na mię me grzechy wzjawiają,
 Mej duszy sidła stawiają.²

- 40 K Combien ma raison fut stupide,
Pour Dieu ladre, pour moi prodigue.
Tout ce qu'à Dieu j'avais promis,
Jamais je ne l'ai accompli.
- L Le corps gisant est tout à geindre
Tandis que l'âme a tout à craindre.
Les comptes sont par Dieu exigés,
Le diable évoque mes péchés.
- 45 M Mon cœur bat fort comme un maillet,
L'âme n'ose sortir du gosier :
Elle voit le ciel verrouillé,
Voit l'enfer déverrouillé.
- 50 N Nulle part où fuir le Seigneur,
L'âme de comparaître a peur.
Elle voit le ciel verrouillé,
Voit l'enfer déverrouillé.
- O Ô mon âme, précieuse fleur,
Rien au monde n'a plus de valeur,
55 Tu t'es vendue au diable à vil prix
Car des péchés tu t'es éprise.
- P Pourtant, au baptême, souviens-t'en,
Tu as renoncé à Satan,
À son orgueil et à ses œuvres,
60 Mais tu as enfreint tous tes vœux.
- Q Qu'attends-tu pour ta confession,
Mène des prêtres en ta maison.
Repens-toi, prends le sacrement,
Le corps de Dieu, la sainte onction.
- 65 R Remets à tes enfants champs, maison,
Pour ton âme donne ta moisson,
Par ton bien gagne des amis
Qui joindront ton âme au paradis.
- 70 S Solde ton dû, demande merci
Aux créanciers, aux ennemis,
Pour leur argent ton âme ne perds —
N'est-il pas mal d'être en enfer ?
- T Tournant, regardant çà et là,
75 Mes yeux voient trois esprits malins,
Contre moi montrant mes péchés,
Pour mon âme tendant des rets.

- w Wircę się, wołam pomocy,
Nikt za mię nie chce umrzeci,
Ni przyjaciel na tym świecie,
80 Jedno w Bodze nadzieję miei.
- x Chryste, przez twe umęczenie,
Rozprosz diable obstępianie,
Daj duszycy przeżeganie,
Daj ciału dobre skonanie
- 85 y Ja twój synek marnotrawny,
Tyś mój ociec miłosierny.
Żał mi tego, iżem cię gniewał,
Ale ciem się nie odrzekał.
- 90 z Zażżycież mi świeczkę ale,
Moji mili przyjaciele!
Dusza jidzie z krwawym potem;
Co mnie dzisiaj, to wam potem. Amen.

- v Vainement je crie, je me tords,
Nul n'ira pour moi à la mort,
Il n'est en ce monde point d'amis,
80 En Dieu seul mon espoir ai mis.
- x Christ Jésus, par ta passion,
Éloigne de moi ces démons,
À l'âme ton pardon accorde,
Et une bonne mort au corps.
- y Je suis fils prodigue, mon Dieu,
Tu es père miséricordieux,
Je regrette de t'avoir offensé,
Mais je ne t'ai jamais renié.
- z Un cierge pour moi allumez,
90 Mes chers amis qui m'entendez !
Suant sang et eau, mon âme part ;
Moi aujourd'hui, et vous plus tard. Amen.

1. Cette strophe manque dans le manuscrit de Płock. La présente version est celle du manuscrit de Wrocław, copiée par Wł. Nehring, « Beiträge zum Studium altpolnischer Sprachdenkmäler », dans *Archiv für slavische Philologie*, 1893. S. Kętrzyński propose une autre lecture de cette strophe :

Sbierz gniewliwe i dłużniki,	Rassemble ennemis et créanciers,
Odproś, zapłać pieniądź wszelki;	Demande pardon, paie tout argent ;
Za jeden pieniądź w piekle być,	Pour un seul sou être en enfer,
Na wieki stamtąd nie wynić.	Pour des siècles et n'en pas sortir.

2. Variante du manuscrit de Wrocław :

Tam sam moje oczy gładzą,	Mes yeux regardent çà et là,
Trzy złe duchy widzą,	Ils voient trois esprits malins,
Me grzechy wyjawiają,	Ils montrent mes péchés,
Me duszy siłdą stawiają.	À mon âme tendent des rets.

- A. Brückner donne la lecture suivante :

Tam sam moji oczy gładzą,	Mes yeux regardent çà et là,
Toć, jak trzcie, złe duchy widzą,	Voici, comme des roseaux, voient
	[des esprits malins
Na mnie grzechy wyjawiają,	Contre moi révèlent des péchés,
Mej duszy siłdą stawiają.	À mon âme tendent des rets.

« Version tchèque » du texte, en orthographe modernisée* :

O ROZDĚLENÍ DUŠE S TĚLEM

Ach, můj smutku, má žalosti,
nemohut' mět' vědomosti,
kde můj první Nocleh bude,
kdy Tělo Duše pozbude.

5 V rozkošech z mladosti jsem byl,
Duše sobě nic nevážil,
již stůni, mage umříti,
Duše nevím, kde má jíti.

10 Co jsem měl Státku ve Dvoře,
v Truhlách, skrejších i v komoře,
to vše musím opustiti,
Nikdá se nenavráti.

15 Dítky z matkou nařkají,
Bratři na očisto lkají,
Ku napádu se přibližují
O Duši mou nepeučají.

20 Ach, ach, procýtiž, Duše má,
produbiž se rychle ze sna,
nenajdeš věrného tobě,
Učiniž dnes dobře sobě.

Podvodný Svět mne zklámaval,
dlouhý cýl žití pokládal,
včera nemoh jsem mysliti,
Abych již dnes měl umříti.

25 Síla má, Nedělaní mé,
den po dni pracně nabyté,
kam se jen poděje v hrobě,
Plátna kousek mám na sobě.

* Nous remercions Hana Bednařková pour ses indispensables conseils orthographiques.

30 Peníze jsem shromažďoval,
Tělo své v rozkoši choval,
po všecky dni věku svého,
nectil jsem dne Svatečného.

Almužny jsem nerad dával,
Bohu ne obětovaval;
35 prvních i druhých Oběti,
Nemíval jsem na paměti.

Tam jsem býval hloupy,
jiným štědry, sobě skoupy,
sliby Bohu učiněné,
40 Odemne nejsou plněné.

Ležíc Tělo, velmi chřadne,
Duše zase strachem vadne,
Pán Bůh s počtu upominá,
Ďábel hříchy připomíná.

45 Smrt svým šípem Prsy leká,
Duše z Těla nepospicá,
Vidí Peklo otevřené,
I Nebe také zavřené.

50 Musím již dnes z zádu jíti,
nelze se před Bohem skrýti,
lépe na Světě nebýti,
Nežli věčné Peklo míti.

O Dušičko, drahý květe,
nic dražšího nad tě v Světě,
55 v tom jsi d'ablů se prodala,
Žes hříchy hroné páchala.

Vspoměn, cos na Křtu slíbila,
tos vše bídné přestoupila,
odřeklas se Ďabla zlého,
60 Pýchy, lakomství škodného.

Pospěš již rychle k spovědí,
Kněz žádej, at' tě navštíví,
želej hříchů, přími Svátost,
Pláč hořce, at' padne tvá zlost.

- 65 Rolí s domem Dítkám oddej,
nadělání chudým rozdej,
z Statku přátel nabývej,
Vpravíš Duši svou do Ráje.
- 70 Shromažd' dělníky, dlužníky,
odpust, zaplat' dluh všeliký,
netrat Duše ani Děti
Nechceš-li w Pekle hořeti.
- 75 Nyní tam Duše má vzhlídá,
Duchů nesčíslnou moc vídá,
leká se: zlé spomínají,
Hříchy líčky zakládají.
- 80 Vrtí se, pomoci hledá,
hrdla za ni žádný nedá,
naděje přátelích není,
Jen v Bohu: ten se nemění.
- Kryste, pro tvé Umučení,
rozžeň d'ablů pokušení,
dej mi Sváté požehnání,
A Těla lehké skonání.
- 85 Ja jsem twůj Syn, ač pak hříšný,
tys můj Otec milosrdný;
lituji, že jsem kdy hněval
tebe, zlému nevyhejbal.
- 90 Rožžetež mi svíci směle,
moji přemilí přátelé,
Duše jide s potem krvavým,
mně dnes, z jítra vám, tot' pravím.

Sans entrer dans le détail de la comparaison des textes polonais et tchèque, signalons seulement deux différences frappantes : au vers 38, le moribond polonais regrette d'avoir été généreux pour lui-même et ladre pour Dieu, tandis que, presque au contraire, le Tchèque regrette sa générosité envers les autres et l'avarice qu'il a eue pour lui-même, sans toutefois faire allusion à Dieu. Au vers 88, le Tchèque constate qu'il n'a pas su résister au mal, alors que le Polonais souligne qu'il n'a jamais renié Dieu, prenant en quelque sorte une meilleure assurance pour l'avenir.

DUSZA Z CIAŁA WYLECIAŁA

Dusza z ciała wyleciała,
 Na zielonej łące stała —
 Stawszy silno, barzo rzewno zapłakała.

5 K nie przyszedł święty Piotr arzeknący:
 «Czemu, duszo, rzewno płaczesz?» —

Ona rzekła:
 «Nie wola mi rzewno płakać,
 A ja nie wiem, kam się podzieć».

10 Rzekł święty Piotr jej:
 «Pojdź, duszo moja miła!
 Powiedę cię do rajskiego,
 Do krolestwa niebieskiego».

L'ÂME S'EST ENVOLÉE*

L'âme du corps s'est envolée,
 Sur un pré vert s'est arrêtée
 Et là, s'est mise à sangloter.

Vers elle saint Pierre est venu
 « Pourquoi, lui dit-il, pleures-tu ?
 — Ah ! J'ai grand raison de pleurer
 Car je ne sais où me fourrer.
 — Viens ma chère âme, essuie tes yeux,
 Je te conduirai dans les cieux
 Vers le royaume du bon Dieu. »

* Traduction de Paul Cazin [?]

OTO USTA JUŻ ZAMKNIONA...

Oto usta już zamkniona,
 Co wczora się targowała;
 Już na marach milcząc leży —
 Przepępował zakon Boży,
 5 K niemu bractwo [już] zbirają,
 Przyjaciele się tarchają,
 A dziatki załosno płaczą,
 Poki oćca w domu baczą;
 Żona ręce łamie, krzyczy,
 10 Poki zwony zwoniąc słyszy.

Voici que la bouche est close
 Qui hier encore marchandait ;
 Couché, silencieux sur le catafalque —
 Il enfreignait la loi divine,
 5 Ses frères se rassemblent [déjà],
 Ses amis se disputent,
 Et ses enfants sanglotent
 Tant qu'ils voient leur père à la maison ;
 Sa femme se tord les mains,
 10 Tant qu'elle entend sonner le glas.

Variante, dans le manuscrit de Toruń, d'après Wierzbowski, *Dwa przyczynki do starożytnego słownictwa polskiego* (Sprawozdania Komisji językowej Akademii Umiejętności III, 67) :

Oto usta już zamknięta,
 Co wczora o pieniądze się targowała;
 Już na marach milcząc leży,
 Co nabywając mienia
 5 Przepępował zakon Boży.
 K niemu bractwo zbierają,
 A przyjaciele się o mnie targają,
 A dziatki żalosno płaczą,
 Poki na ojca w domu patrzą.
 10 Żona splatając ręce gorzko krzyczy,
 Poki dzwony dzwoniąc słyszy.

Voici que la bouche est close
 Qui hier encore marchandait pour de l'argent
 Couché, silencieux sur le catafalque —
 Celui qui en amassant des biens
 5 Enfreignait la loi divine.
 Et ses amis se disputent pour ses biens,
 Et ses enfants sanglotent,
 Tant qu'ils voient leur père à la maison.
 10 Sa femme crie amèrement en se tordant les mains,
 Tant qu'elle entend sonner le glas.

DANSE MACABRE
DE L'ÉGLISE DES BERNARDINS DE CRACOVIE

- 1 Różnych stanów piękne grono
Gęstą śmiercią przepleciono.
Żyjąc wszystko tańczujemy
A że obok śmierć, nie wiemy.
- 2 Trzem koronom nie wybaczysz,
W taniec z sobą prosić raczysz.
Muszę z tobą choć nie mile
Zażyć takiej krotofile.
- 3 I jaż to niezwyknięzony
Z tobą mam być zjednoczony.
Wszystka moc cesarska moja
Schnie, gdy się tknie ręka twoja.
- 4 Dałbym berło iz koroną,
By mię z tańca uwolniono.
O! Nader przykre, niestety,
Które śmierć skacze balety.
- 5 Kardynalskie kapelusze,
Choćbym nie chciał, rzucać muszę.
Straszyż to skok, gdzie muzyka
Że umrzeć trzeba, wykrzyka.
- 6 Postradałeś pastorała,
Gdyć śmierć w taniec iść kazała.
Infułać nic nie pomoże,
Musisz skoczyć w grób, nieboże.
- 7 Wszak kanony zakazują,
Niechaj księża nie tańczują.
A wyście święci kapłani
Gwałtem w ten taniec zabrani.
- 8 Nie bądź chociaż, książę, hardy.
Z śmiercią te skaczesz galardy,
Bo wnet jaśnie oświecony
Tytuł twój będzie zaćmiony.

- 1 La belle assemblée des divers états
Est drûment de mort entremêlée.
Vivant, tous nous dansons,
Mais ignorons que la mort est à côté.
- 2 Tu es sans merci pour mes trois couronnes,
Tu m'invites à danser avec toi.
Bien qu'à contre-cœur,
Je dois goûter ce divertissement.
- 3 Et moi aussi qui suis invincible,
Je dois être uni à toi.
Toute ma puissance impériale
S'étiole quand ta main me touche.
- 4 Je donnerais sceptre et couronne
Pour être délivré de la danse.
Oh ! qu'ils sont pénibles,
Les ballets que danse la mort.
- 5 Je dois jeter bon gré mal gré
Mes chapeaux de cardinal,
Quelle danse terrible, où la musique
Clame qu'il faut mourir.
- 6 Tu as perdu ta crosse,
Quand la mort t'a dit d'entrer dans la danse.
Ta mitre ne sera d'aucun secours,
Tu dois sauter dans ta tombe, pauvre diable.
- 7 Bien que les canons interdisent
Aux prêtres de danser,
Vous, saints prêtres,
Êtes entraînés de force dans cette danse.
- 8 Prince, au moins ne sois pas téméraire,
Tu dances cette gaillarde avec la mort,
Car bientôt ton titre princier d'altesse
Se transformera en bassesse.

- 9 Darmo się wspierasz pod boki,
Gdy w te z śmiercią idziesz skoki.
Rusz się z krzesła, choć nie raczysz,
Gdy tę skoczkę w oczach baczysz.
- 10 Jako się twe suche kości
Targnęły name wolności.
Nie pozwalam w taniec z tobą,
Ty mię przecie ciągniesz z sobą.
- 11 Proś mię raczej o bławaty,
Bo cię widzę, żeś bez szaty.
Nagaś a mnie odzianego
Prowadzisz do tańca swego.
- 12 I ty kmiotku spracowany
W śmiertelneś się wybrał tany.
Niepyszna dama z oraczem
tak tańczy jako z bogaczem.
- 13 Czemuż to werdo nie pytasz,
Kiedy się z tą damą witasz.
Na obu was dekret srogi,
Żołdat umrze i ubogi.
- 14 Sprośni Turcy, brzydcy Żydzi,
Jak się wami śmierć nie hydzi,
Na żydowskie nie dba smrody,
Z dzikimi skacze narody.
- 15 Twe i tego dziecka żarty
Za pieniądz teraz nie warty.
Tu to sęk się wydworować,
Żeby z śmiercią nie tańcować.
- 16 Szczęśliwy, kto z tego tańcu
Odpocznie w niebieskim szańcu.
Nieszczęsny, kto z tego koła
W piekło wpadłszy biada woła.

- 9 Tu as beau poser les mains sur tes hanches,
Quand tu entres dans cette danse avec la mort.
Lève-toi de ta chaise, bien que tu ne le veuilles pas
Quand tu vois de tes yeux cette danseuse.
- 10 Comme tes os desséchés
Ont attenté à mes libertés,
Je ne veux pas danser avec toi,
Et cependant tu m'entraînes.
- 11 Demande-moi plutôt des soieries,
Car je vois que tu es sans habits.
Tu es nue, et moi qui suis vêtu,
Tu m'entraînes dans ta danse.
- 12 Et toi, paysan épuisé,
Tu es entré dans la danse mortelle.
La dame pas fière danse
Avec le laboureur comme avec le riche.
- 13 Pourquoi ne dis-tu pas « Qui vive ? »
Quand tu salues cette dame ?
Le verdict est sévère pour vous deux,
Le soldat mourra comme le pauvre.
- 14 Turcs vicieux, Juifs affreux,
Comment ne répugnez-vous pas à la mort,
Elle se rit des puanteurs juives,
Danse avec des nations sauvages.
- 15 Toi et les plaisanteries de ton enfant
Ne valez pas un sou maintenant.
Il est difficile de s'en tirer par une moquerie
Pour ne pas danser avec la mort.
- 16 Heureux qui de cette danse
Se reposera dans les remparts célestes.
Malheureux qui de cette ronde
Tombe en enfer et se lamente.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- Saint AMBROISE, *De bono mortis*, in *Patrologiae cursus completus*, t. XVII, éd. J.-P. Migne, Paris, 1886.
- Saint AUGUSTIN, *De cura pro mortuis gerenda*, in *Patrologiae cursus completus*, t. XL, éd. J.-P. Migne, Paris, 1887.
- BAUDOIN DE CONDÉ, *le Dit des trois morts et des trois vifs*, éd. Stefan Glixelli, suivi de : *les Cinq Poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, Champion, 1914.
- BIBLIA SACRA, Vulgatae editonis, Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita, Paris, Garnier, 1870.
- BRÜCKNER Aleksander, *Średniowieczna proza polska*, Kraków, Biblioteka Narodowa, 1923.
- ID., *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków, Biblioteka Narodowa, 1923.
- ID., dans *Archiv für slawische Philologie*, t. X et XI, 1887 et 1888.
- ID., *Encyklopedia staropolska*, Warszawa, PWN, 1990.
- CHASTELLAIN Georges, *le Miroir de la mort*, in *Œuvres*, publiées par le baron Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1864, p. 49-66. L'extrait cité se trouve p. 60-61.
- LA DANSE MACABRE DE 1485, reproduite d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de Grenoble et publiée sous l'égide de la Société des bibliophiles dauphinois, préf. Pierre Vaillant, Grenoble, Éd. des Quatre-Seigneurs, 1969.
- DELAPERRIÈRE Maria, ZIEJKA Franciszek, *Panorama de la littérature polonaise des origines à 1822*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN – Paris, Institut d'études slaves, 1991.
- HÉLINAND DE FROIDMONT, *les Vers de la Mort : poème du XII^e siècle*, trad. en français moderne par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Honoré Champion, 1983.
- JEAN LE FÈVRE, *le Respit de la mort*, publ. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, A. et J. Picard, 1969.
- KOCHANOWSKI Jan, *Treny*, in *Dziela polskie*, Warszawa, PIW, 1960.
- KRYŃSKI A. A., KRYŃSKI M., *Zabytki języka staropolskiego*, Warszawa, Wyd. M. Arcta, 1925.
- NEHRING Władysław, *Altpolnische Sprachdenkmäler*, Berlin, 1886, p. 283-295.
- PAQUETTE Jean-Marcel, *Poèmes de la mort : de Turolid à Villon*, Paris, U.G.E. (10/18), 1979.
- PIROŻYŃSKA Czesława, « Łacińska Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią », in *Średniowiecze : studia o kulturze*, Wrocław, Ossolineum, 1966, p. 75-190.
- SĘP SZARZYŃSKI Mikołaj, *Rytmy*, Kraków, Biblioteka Narodowa, 1928.

- TASZYCKI Witold, *Najdawniejsze zabytki języka polskiego*, Wrocław – Kraków, Ossolineum, 1975.
- VILLON François, « Le testament », in *Poésies*, Paris, N.R.F. – Gallimard, 1993.
- VRTEL-WIERCZYŃSKI Stefan, *Średniowieczna poezja polska świecka*, Biblioteka Narodowa, Ossolineum, éd. de 1923, 1949 et 1952.
- ID., *Wybór tekstów staropolskich : czasy najdawniejsze do roku 1543*, Warszawa, PWN, 1969.

ÉTUDES

- ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- BLOCH Oscar, WARTBURG W. von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1964.
- BLUM Claude, « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge et du début de la Renaissance (XIII^e-XVI^e siècles) », in : Herman Braet et Werner Verbeke, éd., *Death in the Middle Ages*, Leuven University Press, 1983, p. 258-285.
- DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.
- DELUMEAU Jean, *le Péché et la Peur : la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.
- DUBY Georges, *le Temps des cathédrales : l'art et la société, 980-1420*, Paris, Gallimard, 1976.
- FREUD Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, s.d.
- GODEFROID Jo, *les Chemins de la psychologie*, Liège – Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988.
- GREUTE Georges, HASENOHR Geneviève, dir., « Moyen Âge », in *Dictionnaire des lettres françaises*, Paris, L.G.F. (Pochothèque), 1992.
- HÄGGLUND Tor-Björn, *Dying : a psychoanalytical study with special reference to individual creativity and defensive organization*, Helsinki, Monographs from the Psychiatric Clinic of the Helsinki University Central Hospital, 1976.
- HUIZINGA Johan, *l'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1975.
- KLEMENSIEWICZ Zenon, *Historia języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1980, p. 68.
- KLEMENSIEWICZ Zenon, LEHR-SPLAWIŃSKI Tadeusz, URBAŃCZYK Stanisław, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1964
- KŁOCZOWSKI Jerzy, éd., *Histoire religieuse de la Pologne*, Paris, Le Centurion, 1987.
- KRZYŻANOWSKI Julian, « Kupiec a Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią », in *W wieku Reja i Stańczyka*, Warszawa, 1958, p. 193-197.
- KUCAŁA Marian, *Jakuba Parkosza traktat o ortografii polskiej*, Warszawa, PWN, 1985.
- KÜNSTLER-LANGNER Danuta, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń, UMK, 1993.
- MÂLE Émile, *l'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, 1949.

- MORAWSKI Joseph, « La danse macabre », *Revue de Pologne*, 1923, n° 1, p. 118-130, et n° 2, p. 269-289.
- NOWICKA-JEŻOWA Alina, *Sarmaci i śmierć : o staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- PANOFSKY Erwin, *Grabplastik*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1964.
- PIROŻYŃSKA Czesława, « Łacińska Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią », in *Średniowiecze : studia o kulturze*, p. 75-190, Wrocław, Ossolineum, 1966.
- PISARKOWA Krystyna, *Historia składni języka polskiego*, Wrocław, etc., Ossolineum, 1984.
- QUESNEL Michel, *Jésus-Christ*, Paris, Flammarion, 1994.
- RAPP Francis, *l'Église et la Vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1971.
- RECZEK Stanisław, *Słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław – Warszawa – Kraków, Ossolineum, 1968.
- ROSENFELD Hellmut, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster – Köln, Böhlau, 1954 ; rééd. : Köln – Graz, Böhlau, 1968.
- ROSPOND Stanisław, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1979.
- RUDOLF Rainer, *Ars moriendi : von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln – Graz, Böhlau, 1957.
- TENENTI Alberto, *la Vie et la Mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1952.
- TOMASUCCI Giovanna, « Effigies de la mort », in *le Baroque en Pologne et en Europe*, éd. M. Delaperrière, Paris, INALCO, 1990, p. 145-163.
- URBAŃCZYK Stanisław, *Słownik staropolski*, Ossolineum, 1953 →.
- ID., *la Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 43.
- VOVELLE Michel, *l'Heure du grand passage : chronique de la mort*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1993.
- WITCZAK Tadeusz, *Literatura Średniowiecza*, Warszawa, PWN, 1990.
- WŁODARSKI Maciej, « W średniowiecznym kręgu śmierci (*Skarga umierającego, De morte prologus*) », *Ruch literacki*, 1985, n° 5.
- ID., *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków, Znak, 1987.
- ID., *Obraz i słowo*, Kraków, Universitas, 1991.
- WYDRA Wiesław, « Z badań nad *Skargą umierającego* i *Dialogiem mistrza Polikarpa ze śmiercią* », *Studia Polonistyczne*, t. 7, 1979.
- ZIOMEK Jerzy, *Renesans*, Warszawa, PWN, 1973.

TABLE DES MATIÈRES

Préface, par Michel VOVELLE	7
Préambule.....	11
I. La mort au Moyen Âge	15
1. L'image de la mort	17
2. Le discours de la mort.....	22
3. La danse macabre	24
La <i>danse macabre</i>	27
La <i>danse macabre</i>	28
4. L'art de bien mourir.....	29
II. Des textes polonais de la littérature médiévale occidentale	31
1. Les monuments linguistiques	33
Le lexique.....	—
L'orthographe.....	34
Les consonnes	39
La palatalité	—
Le voisement.....	41
Phénomènes dialectaux.....	—
Les voyelles.....	42
La longueur.....	—
La nasalité.....	43
Phénomènes divers	44
La grammaire	45
Morpho(phono)logie	—
Morphosyntaxe	46
2. Les textes littéraires	48
<i>De Morte prologus</i>	—
La <i>Danse</i> de Cracovie	58
La <i>Complainte du mourant</i>	65
Autres textes.....	68
III. Textes et traductions	69
<i>De Morte prologus</i>	72
<i>Skarga umierającego / la Complainte du mourant</i>	100
<i>O rozdělení duše s tělem</i>	106
<i>Dusza z ciała wyleciała / L'âme s'est envolée</i>	109
<i>Oto usta już zamkiona</i>	110
<i>Danse macabre</i> de l'église des Bernardins de Cracovie	112
Bibliographie	116